

**TRABAJO FIN DE MÁSTER EN FORMACIÓN E INVESTIGACIÓN
LITERARIA Y TEATRAL EN EL CONTEXTO EUROPEO**



El giro digital en la poesía española. La lírica de Elena Medel

Autora: Rosario Algar Parejo

Tutor: Dr. Guillermo Laín Corona

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura

Facultad de Filología

UNED

FEBRERO 2020

ÍNDICE

Posmodernidad, literatura y giro digital	2
Breve mosaico de lírica española ante el giro digital	47
Elena Medel ante el giro digital	74
A modo de conclusión	114
Referencias bibliográficas	123
Anexo bibliográfico de Elena Medel	136

En 1964 en el seno del Círculo de Viena, Gustav Bergman acuñó la expresión *giro lingüístico*, que se hizo muy célebre a partir de los trabajos de Richard Rorty sobre el *linguistic turn*, en inglés. El concepto supuso «una expansión sin precedentes de la investigación filosófica del lenguaje hasta el punto de que el conjunto de problemas constituidos por las conexiones entre lenguaje, pensamiento y mundo ha venido a situarse en el centro de la reflexión y el debate filosóficos» (Nubiola, 1997: 3). Tras las aportaciones de Wittgenstein —y llevado a sus últimas consecuencias por el deconstruccionismo de Derrida (Aurell, 2004: 7)— esta concepción cognoscitiva se basa en que el lenguaje crea el pensamiento, esto es, sin lenguaje no hay razonamiento posible. A partir de la conciencia y la mediación lingüística, el lenguaje moldea la percepción y la comprensión de la verdad que resulta, de este modo, variable, subjetiva y cambiante. Esta concepción implicó una revolución epistémica.

Para Vidal (2011: 3), el «llamado “giro epistemológico” desarrollado entre los años sesenta y setenta, no parece que, frente a las versiones crítico-racionalistas de la concepción moderna de la ciencia, tan solo se trate (...) de un simple deslizamiento temático de los problemas cognitivos a las valoraciones morales, y de un cambio de metáfora desde la disciplina y uniformidad a la intuición y pluralidad del conocimiento». En el caso de la historiografía, por ejemplo, las epistemologías marxista o estructuralista ponían el énfasis en los datos demográficos, geográficos o económicos (Aurell, 2004: 12). Sin embargo, al auspiciar la investigación histórica a partir de las fuentes culturales o literarias, el giro lingüístico supuso para la metodología historiográfica el «redescubrimiento de la estructura narrativa en la historia durante el último tercio del siglo XX [y] es en sí mismo la historia de un relato que no cesa: el del eterno retorno del relato en las narraciones históricas» (Aurell, 2004:12).

De este modo, se superan los métodos meramente cuantitativistas y se «pretende devolver a la historia su capacidad de convertirse en arte, sin dejar de ser ciencia» (Aurell, 2004:12). Por lo tanto, estos nuevos enfoques «representaron los primeros pasos de ese viraje fundamental hacia la interpretación como nueva forma de experiencia del mundo, que hoy domina el panorama científico» (Vidal, 2011: 38)

En este sentido, se produce una «disolución del principio objetivo, racionalista y correspondentista de la verdad» (Vidal, 2011: 39). Prosiguiendo con el ejemplo anterior, el empleo de fuentes historiográficas como la literatura de viajes a las Américas en los siglos XVI y XVIII permite deconstruir el tradicional discurso heurístico eurocentrista sobre la colonización y, también, articular y legitimar otros aspectos de la realidad social del colonizado (Martínez, 2016: 12-13).

La subjetividad está imbuida en cualquier forma de conocimiento, habiendo una permanente dialéctica entre la realidad objetiva y su aprehensión: el lenguaje media nuestra relación con el mundo. De este modo, Zabala (2005: 624) afirma que «el enfoque basado en el sujeto, así como la orientación hacia el objeto, se ponen en contestación en la medida en que la comprensión intersubjetiva dentro del lenguaje se convierte en el nuevo sistema de referencia universal». Es por esto por lo que «tanto Certeu como Ricoeur habrían incluido a la Historia dentro del género de la narrativa, al ser plenamente conscientes de la diferencia que en los escritos históricos existe entre el pasado y la representación que hacemos de él» (Martínez, 2016: 15).

Así, «la epistemología tradicional del objeto observado es sustituida por una nueva epistemología del proceso de observación, es decir, del propio sujeto observador, donde la metáfora, la imaginación y, en resumen, la capacidad creativa del investigador juega un papel primordial» (Vidal, 2011: 39) hacia un plano de actos realizados. Este cambio de paradigma conlleva un giro fundamental en la experiencia estética, puesto que el foco de estudio vira del sentido a la acción, es decir, ya no se busca estudiar el sentido real y objetivo, sino la forma, haciendo de esa forma el mensaje en sí, en la medida en que hace referencia a la capacidad de algunos enunciados de convertirse en acciones y convertir la realidad en su contexto cultural.

Llevemos a sus últimas consecuencias el cambio de paradigma a través del *arte de acción*. Podemos entender por arte de acción «a un grupo de técnicas o estilos artísticos para los que el material y soporte del acto creador no es la obra física, compuesta por los restos que la acción genera, sino la propia acción» (Baena, 2013: 8). Tan rico y variado es el este conjunto de prácticas que ni los artistas ni los teóricos han osado perfilar una

definición unívoca aglutinadora, puesto que, por el contrario, «su sentido desnaturalizador de lo entendido como arte y praxis vital desplazaba cualquier autoridad crítica previa» (Bomnin, 2018: 53-54). En este sentido, la experiencia artística se ha emancipado y parece que «por primera vez en la historia del arte los movimientos modernos no necesitaban de un crítico que los catapultara, ni de filósofo o teórico alguno que acotara sobre su proceder» (Bomnin, 2018: 55).

Por simplificar, nos referimos a aquellas prácticas artísticas de inspiración escénica que implican que «la acción se realice en vivo» (Baena, 2013: 20). De este modo, «por «arte en acción» se conciben praxis tan dispares como *happening*, *performace*, acción poética, acción sonora e intervención, y coge así mismo los derivados del *body art*, las *foto-performances*, las *vídeo-performances...*» (Baena, 2013:20).

El arte de acción en España, bien como disciplina concreta o bien hibridado con otras propuestas poéticas, se desarrolla a partir de los sesenta; no obstante, sus referentes parten de los años cincuenta con el *happening* y la *performance* estadounidenses o con el situacionismo y el accionismo europeos, estas prácticas escénicas están muy relacionadas con las sesiones de *perfopoesía* y de *micro* abierto, como se analizará en el siguiente apartado.



«El caballero de la mano en el pecho», Grupo conceptual Zaj.
Intervienen Esther Ferrer y Juan Hidalgo (1967)

Por tanto, «los giros epistemológicos articulan lo valorizado —asociado a los hitos (y lo sacro)— y lo desvalorizado —o no valorizado, asociado a las hipótesis (lo profano)—, borran fronteras y reconfiguran el campo cultural» (Conderana, 2016: 43). El arte había sancionado ciertas temáticas como sublimes con un lenguaje universal elevado ahora se repliega hacia lo mundano, se descontextualiza y dialoga con el espectador de manera individual. En la era del ocaso de los grandes relatos —como se estudiará más adelante—, el arte pierde interés por lo «sacro» —en el sentido que señala Conderana— y mira a lo terrenal, es humano, personal y efímero. En estas prácticas artísticas, la presencia física es fundamental, de modo que la propia vivencia, la participación del espectador, la práctica en sí resulta la esencia del arte de acción.

Algunos autores sostienen que la performatividad es deudora de las vanguardias históricas, de modo que «la producción artística de entreguerras y toda la creación generada después de la Segunda Guerra Mundial es heredera de una tradición de arte acción que propugnó una sacudida a la institucionalidad desde principios del siglo XX» (Bomnin, 2018: 57). Así, la eclosión de las vanguardias supuso una ruptura del arte burgués puesto que cambian los modos de percepción y de reproducción debido a la transformación de la técnica y a que la forma predomina sobre el contenido, pasando de una recepción contemplativa burguesa a una recepción de masas y un cuestionamiento sin parangón de la realidad social (Bürger, 2009: 26-28).

El giro epistemológico digital, por tanto, también resultaría una revolución puesto que supone una nueva emancipación de los canales de producción y de recepción tradicionales en el arte, como analizaremos más adelante. De este modo, en cuanto a la experiencia estética «los giros epistemológicos constituyen un principio indiscriminado de transmisión de los significados realizadores de las artes y un reajuste cognitivo respecto de la experiencia revalorizada» (Conderana, 2016: 15).



Supermarket Lady
Duane Hanson (1970)

Todo ello sucede en el contexto de la posmodernidad. Según Vázquez Gestal (2006: 238), «el movimiento intelectual y estético llamado (...) posmodernismo ha de ser comprendido, no obstante, a través de la especial relación que ha pretendido establecer con el lenguaje y la lingüística».

Por un lado, es muy difícil concretar una definición unívoca sobre la posmodernidad, ni de su objeto o sus límites, como se analizará posteriormente en detalle. Así, «en el curso de las últimas dos décadas, el concepto de posmodernismo se ha convertido en el campo de batalla de un enfrentamiento entre opiniones y fuerzas políticas antagónicas» (Harvey, 2008: 56). En palabras de Vázquez Gestal (2006: 238), «uno de los graves y más espinosos problemas del posmodernismo es que no hay una conformidad conceptual ni un acuerdo claro y explícito de sus propuestas, aspiraciones y formulaciones»; sino que entramos «en una etapa crepuscular (la nuestra) abocada a un curso paulatino de esclerotización de sus posibilidades creativas y definida por una serie de rasgos correlacionados: concentración urbana, cosmopolitismo, irreligiosidad,

individualismo, cientifismo, expansión imperial, pragmatismo...» (Gómez Alonso, 2012: 152) como rasgos determinantes más comunes.

Por otra parte, la propia «heterogeneidad de las variantes y los cambios producidos en su seno, si no contradicciones, es también una de sus más elocuentes características» (Vázquez Gestal, 2006: 239). En este sentido, el pensamiento posmoderno resulta de una «pérdida de confianza en la razón y en su capacidad para encontrar la verdad. Precisamente, la postmodernidad [sic] es fruto de una de las crisis más importantes de todos los tiempos, que llega a su cúspide en el siglo XX: la crisis de la razón» (García-Lorente, 2008: 473). Así, se «constituyen los distintos rostros del mismo fenómeno: un proceso de exteriorización en el que los individuos, huyendo de su vacío interior, se narcotizan en una actividad externa tan bulliciosa y efectiva como desprovista de propósito» (Gómez Alonso, 2012: 152).

De este modo, los teóricos posmodernos supieron recuperar y aprovechar «las vías desarrolladas por la filosofía analítica del lenguaje en el periodo de entreguerras (...) para adentrarse en las raíces ontológicas del lenguaje y poner en entredicho las claves constructivas del nominar» (Vázquez, 2006: 239). Entonces, parece que la epistemología del giro lingüístico y la posmodernidad son inherentes. Recordemos que para la historiografía la legitimidad de las metodologías marxista o estructuralista se cuestiona epistemológicamente puesto que uno de los rasgos de la posmodernidad es el fin de los grandes relatos y de las certezas absolutas.

La posmodernidad, por lo tanto, se caracteriza por el «abandono de los discursos legitimadores, ausencia de criterios universales de justificación, incertidumbre sobre la verdad, carencia de valores y verdades universales, estetización general de la vida y apertura a los juegos de lenguaje» (García-Lorente, 2008: 474), puesto que su metodología epistémica consiste en un aprehendimiento mediado por la subjetividad y la autorrepresentación. Es por eso que asistimos recíprocamente a la pérdida de los grandes discursos, por una parte, y de la propia identidad, por otra.

En 1979 Lyotard acuñaba el término posmodernidad en su obra *La condición posmoderna*, donde explicaba cómo la modernidad se había guiado por grandes paradigmas —*metarrelatos* para Lyotard— que servían para explicar el mundo de manera absoluta e incontestable. Los metarrelatos eran religiosos, como el cristianismo; o ideológicos, como el marxismo; o filosóficos, como la Ilustración; o económicos, como el capitalismo. No obstante, esas narrativas universales caen en descrédito al no resistir el permanente cuestionamiento que el hombre posmoderno somete a la realidad y a la

pluralidad epistémica de las *pequeñas historias*, esto es, a la poliédrica concepción de la realidad tras el giro lingüístico —*juegos de lenguaje* para Lyotard—, puesto que cada comunicación es diferente y original (Lyotard, 2006).

En efecto, la epistemología del giro lingüístico implicó nuevos enfoques en la filosofía universal. En primer lugar, el pensamiento de la posmodernidad ataca «de manera contundente la objetividad, porque entendía que no existía diferencia entre nombrar el objeto y el objeto mismo. El lenguaje es el que crea el mundo, y no el mundo el que crea el lenguaje. El lenguaje viene a crear nuestra forma de pensar, y no nuestra forma de pensar el lenguaje» (Vázquez, 2006: 239). En particular, el lenguaje deja de ser una mera herramienta para ocupar el centro de la discusión filosófica. En segundo lugar, la epistemología del giro lingüístico rescata «discursos minoritarios, desplazados u ocultos a través de una reescritura de los viejos programas de la modernidad y gracias también a una recuperación de conceptos minusvalorados o ignorados anteriormente, modificando con todo ello el punto de vista desde donde se habían de realizar dichos análisis» (Vázquez, 2006: 240). En efecto, el enfoque cultural decolonial no solo replantea el discurso hegemónico de la modernidad, sino que se cuestiona el propio método. O también se desmonta el armazón cultural desde la base, puesto que las preguntas que trataba de responder la doxa tradicional no son válidas para una episteme feminista.

En otras palabras, si el pensamiento es inconcebible sin lenguaje y, por tanto, la facultad de pensar reside en el mismo, entonces:

ocasionará una pluralidad de comprensiones del mundo y, en última instancia, la existencia de diferentes mundos. Si en cada lenguaje reside una manera peculiar de ver y estar en el mundo, este determinará la aparición y ordenación de determinados objetos. Debido al carácter holista del lenguaje en el que las palabras tienen significado dentro de un lenguaje determinado, el mundo aparecerá como un todo ordenado para todos aquellos que compartan el mismo lenguaje. Si el lenguaje determina todo aquello que puede aparecer en el mundo que él configura, el hecho de la evolución de las distintas lenguas hace que estas nos impongan distintos mundos. (García-Lorente, 2008: 482)

En consecuencia, surge el concepto de posmodernidad que ha nutrido gran parte de la literatura filosófica, humanística, antropológica, etc., de las últimas décadas y, por lo tanto, reviste de múltiples acepciones. Es una idea poliédrica y muy compleja. Asimismo, su definición resulta complicada pues parte «de una idea un tanto líquida y de difícil solidificación» (Álvarez, 2011: 25). Para Lipovetsky (1986: 11), «la cultura

posmoderna (...) mezcla los últimos valores modernos, realza el pasado y la tradición, revaloriza lo local y la vida simple, disuelve la preeminencia de la centralidad, disemina los criterios de lo verdadero y del arte».



El nacimiento de Venus
Andy Warhol (1984)

Nos encontramos también con un importante giro en la conciencia social «cuando se instauran categóricamente las nuevas tecnologías, la sociedad y la cultura contemporáneas entran en una crisis que se manifiesta en todos los sentidos e implica un paquete considerable de cambios en las estructuras de la tradición» (Espinosa Ramírez, 2010: 12). De aquí que la sociedad resultante parece más flexible gracias al acceso de la información, la mejora de los transportes y los avances científicos. Sin embargo, «el proceso de personalización remite a la fractura de la socialización disciplinaria» (Lipovetsky, 1986: 6), tal y como ya había anunciado Lyotard. En este contexto, cobra valor la metodología de los estudios culturales, pluridisciplinarios y que consideran más enfoques, puesto que «estos abordan el modo y grado en que las fuerzas culturales nos conforman como sujetos y nos interrogan sobre el modo en que podemos usarlas para otros propósitos, ejercitando nuestra responsabilidad» (Clúa, 2008: 17).

Por su parte, la búsqueda de la propia identidad puede rastrearse en toda «voluntad de autonomía y de particularización de los grupos e individuos: neofeminismo, liberación

de costumbres y sexualidades, reivindicaciones de las minorías regionales y lingüísticas, tecnologías psicológicas, deseos de expresión y de expansión del yo» (Lipovetsky, 1986: 8).



Berlin Work fotografien
Nan Goldin (2011)

Las últimas décadas del siglo XX auspiciaron una auténtica revolución tecnológica en todos los campos científicos. En concreto, la difusión de las tecnologías de la información resultó un salto técnico y cultural sin precedentes, que llegó a todos los rincones del planeta, «incluso los lugares en que la miseria impide tener un ordenador y no hay red eléctrica son barridos por el estrato invisible de las ondas satelitales» (Mora, 2012: s.p.). En este sentido, para el individuo posmoderno la tecnología no solo resulta «el trabajo de un conjunto de actantes (...), [sino que] plantea además cómo los estudios sobre las fuerzas que inciden en la creación y desarrollo de nuevas tecnologías pueden también tener aplicaciones sociales concretas, sin quedarse en meras descripciones de corte más o menos sociologistas» (Mora, 2012: 66).

En cuanto a las humanidades, sostiene Rodríguez-Gaona (2019: 14) que el desarrollo de estos conocimientos «ha coincidido con las innovaciones tecnológicas más importantes para la difusión del pensamiento desde la imprenta de Gutenberg». Molinuevo (2006, 24) señala como punto de inflexión la caída del muro de Berlín en

1989, cuando «no solo se trataba del fin de un orden mundial, la configuración de uno nuevo, sino de la emergencia del poder de las telecomunicaciones, de la televisión y del ordenador, a quienes no se les podía poner muros físicos». De este modo, en «este cruce de ciencia y humanismo, en plena posmodernidad, reconocemos un giro hacia un nuevo paradigma» (Contreras, 2018: 21).

Molinuevo afirma que «para Heidegger, con la culminación de la modernidad, de un modelo de pensamiento calculador, la filosofía de raíz grecolatina ha llegado a su final» (2004, 55). Pero al estar conectado en plena posmodernidad, no solo se supera la epistemología ilustrada tradicional, sino que también se alcanzan nuevas fronteras ontológicas, puesto que el propio «ser humano, el individuo concreto no cuenta, es una ilusión (...) [porque] el humanismo tecnológico obedece tanto a una concepción instrumental de la técnica como a una metafísica» (Molinuevo, 2004: 58). Tras la filosofía platónica, pasa a ser un humanismo ilustrado, pero a partir del nihilismo ha devenido en una «una progresiva mecanización del mundo, la deshumanización consiguiente, es algo que supera las barreras ideológicas y se convierte en una verdadera conciencia epocal» (Molinuevo, 2004: 59).

Esta nueva *gnosis* no puede ser criticada desde los postulados de la filosofía ilustrada, ni desde la epistemología de tradición judeocristiana occidental, puesto que, si para «Nietzsche la verdad es el error más fuerte, aquí la verdad lo es tanto más cuantas mayores sospechas hay acumuladas» (Molinuevo, 2004: 63-65). A partir de este giro de paradigma epistémico y social en el que los agentes operan como espectadores en un mundo visual, asistimos a un tiempo de «sospecha ontológica (...) que es constitutiva para el acto de contemplación en cuanto tal: no podemos mirar sin sospechar» (Molinuevo, 2004: 65). Es el fin de los grandes discursos e ideales como ya hemos visto.

Sin embargo, el nihilismo sufrido ante la pérdida de los valores absolutos puede llegar a superarse desde el *humanísimo tecnológico* (Molinuevo, 2004), según algunos teóricos. El cambio de paradigma que resultó de «la revolución digital es una utopía que ocupó los diez últimos años del siglo pasado, (...) coincidió, y hay una cierta relación causal, con el auge de las telecomunicaciones y, en particular, la generalización del uso de Internet» (Molinuevo, 2006, 24). Para Mora (2012: s.p.), la mayor diferencia entre esta *gnosis* y la anterior «es la capacidad de *autorrepresentación* en tiempo real (...) esto ha sido posible gracias a la aparición de varias tecnologías, en especial Internet, que ha definido una nueva forma de creación y circulación de la información, ahora viajera por excelencia».

Es tal el giro epistemológico en la era digital, que algunos autores señalan que «el final del siglo XX y comienzos del siglo XXI registra sentimientos encontrados: somos —se nos dice— la generación final de una vieja civilización y, al mismo tiempo, la primera generación de una nueva» (Molinuevo, 2006, 25). En definitiva, se puede afirmar que «los años setenta se corresponden con la eclosión de los nuevos medios de comunicación, los ochenta muestran una apabullante oferta orientada a satisfacer los apetitos pulsionales de la audiencia de masas (...) [pero] falta de interacción con el sujeto-usuario (...) [que] Internet contribuirá a paliar y, finalmente, a cubrir esa carencia» (Bagué, 2018: 332).

Aunque Molinuevo (2006, 25) afirma que «de la estéril polémica entre posmodernidad y modernidad, de la pesada digestión subsiguiente, de su letargo, sacó bruscamente a la sociedad occidental el terremoto terrorista del 11S de 2001. Lo llamativo por parte de los intelectuales fue el disimulo de su perplejidad al interpretarlo en términos visuales». Este cambio de paradigma no ha operado solo en términos culturales sino que reconfigura a los propios sujetos y sus relaciones sociales, de modo que «la gente joven no ve la tecnología como una entidad separada; es una parte orgánica de sus vidas» (Mora, 2012: s.p.). Así, en el paso al siglo XXI «no hay un corto adiós apresurado de rechazo, pero sí un “largo adiós” motivado porque el mundo de lo real ha entrado en el de lo virtual» (Molinuevo, 2006, 28).

Siguiendo a Mora (2012: 89), «las tecnologías no son exteriores a nosotros y, por tanto, no nos impactan: en realidad, somos seres tecnológicos, lo cual elimina cualquier lectura de exterioridad técnica». En otras palabras, «la cultura no es un sistema de representaciones que copian o reflejan la realidad y los sujetos, sino un auténtico dispositivo —utilizando el término foucaultiano— que los genera» (Clúa, 2008: 18). En cuanto a esta capacidad de integración, cabe destacar:

Internet tiene una curiosa relación con la psique porque, en realidad, es una proyección de la psique. Participa, como ella, de la condición oceánica —sólo parcialmente en sentido freudiano, aunque también— y de la voluntad de ocultamiento. El internauta es un ser que se oculta, que suele pasar sin dejar rastro —subjetivo, aunque el ordenador siempre deja el suyo— y que utiliza el anonimato o el seudónimo, el nickname, para moverse sin ser detectado. Su voluntad es la de dejar huella sin dejar indicios, pisar hurtando la posibilidad de ser seguido. Piensa que Internet no es real pero el problema es que sí lo es. (Mora, 2012: s. p.)

En nuestros días se produce una duplicidad, un desdoblamiento, de modo que «en la sociedad de las nuevas tecnologías diversas generaciones de usuarios, de distintas

técnicas y tecnologías coexisten en una simultaneidad de tiempos. Están haciendo uso de tecnologías que les introducen en el espacio virtual, sin por eso abandonar el físico» (Molinuevo, 2006, 29).

Por consiguiente, nos dedicamos cada vez más al espacio virtual y «nos hemos acostumbrado en poco tiempo a vivir en dos mundos casi paralelos: el mundo real y el mundo tras las pantallas; de hecho, gran parte de nuestras actividades más cotidianas, como charlar con amigos y conocidos, leer, compartir aficiones, hacer la compra o ver la televisión» (Galán y Garlito, 2019: 33). No deja de ser una realidad que:

ahora pasamos buena parte de nuestra vida en un tercer espacio, el ciberespacio, que es un espacio de «procesado» o de comunicación de lo pensado. De la contemplación de los objetos y hechos se pasó al pensamiento sobre lo visto y luego a la comunicación instantánea de unas cosas y otras. Al cabo, todo es imagen; lo visto, lo pensado y lo enviado / producido, puesto que toda página de Internet, aunque sea sólo texto, es una imagen sobre una pantalla. (Mora, 2012: s.p.).

Por otra parte, el crisol de tecnologías resultó ser un revulsivo para la Red, «pues [las tecnologías] cambiaron para siempre el modo en que este sistema de información se empleaba, multiplicó sus aplicaciones posibles y, sobre todo, supuso su aceptación y adopción por parte de la población mundial de manera generalizada. Tanto fue así que se acuñó el término Web 2.0 para describir las posibilidades que el nuevo entorno ofrecía» (Moreno-Ortiz, 2019: 39). Es más, este «cambio brutal de percepción del entorno (lo tecnológico como orgánico, sin separación; lo digital entendido ya sin distinción como lo relativo a los dedos y a la instrumentación de medida de números, al mismo tiempo), es uno de los síntomas claros de ese nuevo mundo» (Mora, 2012: s.p.) y una de las características más importantes del giro epistemológico digital, sobre todo, en cuanto a sus consecuencias.

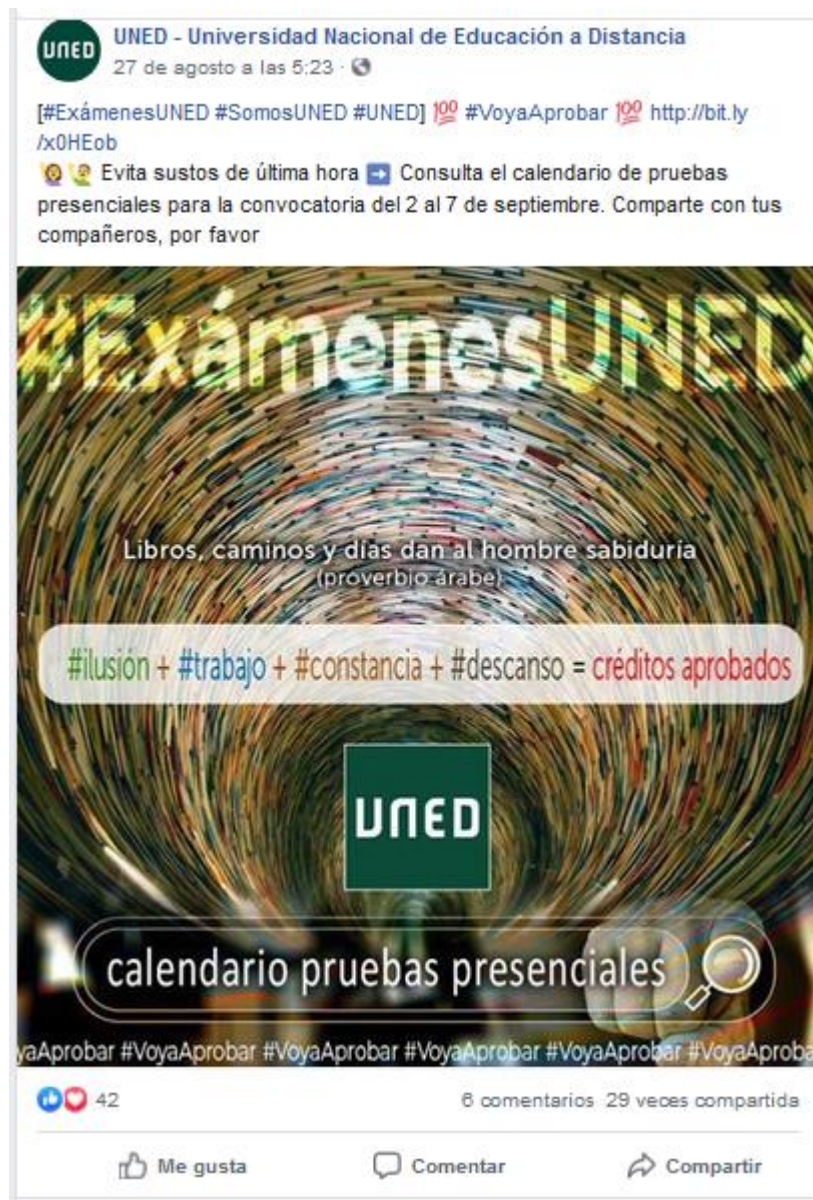
En concreto, tras la difusión de las tecnologías de la información y la generalización masiva del uso de Internet, ha habido otra nueva revolución en las dos últimas décadas. Siguiendo a Robles y Moreno-Ortiz (2019: 7), «las redes sociales fueron el primer y, quizás, el más relevante producto de esta singular revolución digital que, entre otras cosas, ha cambiado radicalmente el modo en el que una empresa, un ayuntamiento o un partido político se comunica con sus “usuarios”». Como resultado, esta tecnología ha adquirido una presencia tan importante que se ha convertido en «nuestro sistema preferido de interacción» (Ávila y Moreno-Ortiz, 2019: 7). Incluso las administraciones

públicas han optado por ese medio como sistema preferente de comunicación con los ciudadanos:



Tuit de *@Ayun_Sevilla*, cuenta del Ayuntamiento de Sevilla
Publicado el 2 de septiembre de 2019

En este sentido, podemos definir «una red social, en su acepción más amplia, [como] una estructura social formada por personas o entidades que mantienen, intercambian o fomentan intereses comunes, actividades o vínculos de diversa índole a través de Internet» (Galán y Garlito, 2019: 15). Es interesante ver cómo, por ejemplo, en una publicación de la cuenta de Facebook de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, se avisa a sus seguidores de los calendarios de exámenes. Esta información puede ser compartida o comentada por cualquier usuario.



Publicación de @UNED.ES, cuenta de Facebook de la UNED
Publicado el 28 de agosto de 2019

No todas las redes sociales presentan características homogéneas; sin embargo comparten unos rasgos comunes que podemos enumerar: «1) permiten construir un perfil público (o semipúblico); 2) permiten crear y administrar una lista de contactos con los que se comparten intereses comunes; 3) permiten ver los contactos que tienen, a su vez, los usuarios de nuestra lista, con lo que los nudos de la red inicial se multiplican, pues mis contactos podrían abarcar todos los vinculados a aquellos usuarios incluidos en mi lista» (Galán y Garlito, 2019: 16).

En otro sentido, las redes pueden ser indirectas o directas. Son indirectas «aquellas redes, como los foros o los blogs, cuyos usuarios no disponen de un perfil visible para

todos, pues el control de las intervenciones y las discusiones en torno a un tema determinado suele recaer en un solo individuo o grupo» (Galán y Garlito, 2019: 17). A continuación, se muestra una publicación de 2 de septiembre del blog *Ya está el listo que todo lo sabe*, de Alfred López que ganó el premio Bitácoras en la categoría de arte y cultura en 2018.



Por Alfred López

YA ESTÁ EL LISTO QUE TODO LO SABE

inicio archivo Videos de Alfred López Libros de Alfred López

El curioso origen etimológico del término 'despotricar'

ALFRED LÓPEZ 02 DE SEPTIEMBRE DE 2019

Conocemos como **'despotricar'** al acto de hablar mal de alguien y, sobre todo, criticándolo, llegando a utilizar algún insulto sin tener reparos ni consideración.

Por el contrario, podemos considerar que una red es directa si en ella se «permite la colaboración entre individuos con intereses comunes que interactúan en igualdad de condiciones y pueden controlar la información que comparten» (Galán y Garlito, 2019: 17). En esta categoría destacan Instagram, Facebook o Twitter.

Hay otras características relevantes de estos modos de comunicación e interacción, como «la sincronicidad, la persistencia de los datos, la inmediatez, la multimodalidad, o el anonimato aportan a estos entornos de expresión determinadas características que condicionan la forma en que se comunican las ideas, se expresan las opiniones y los sentimientos, se aprende y se enseña y, en definitiva, se establece la interactividad comunicativa» (Ávila y Moreno-Ortiz, 2019: 8). Por ejemplo, Inés Martín Rodrigo, periodista del área de cultura del diario *ABC*, publica el siguiente tuit para intentar contactar con el artista Vicente Navarro a través de esta social:



Inés Martín Rodrigo @imartinrodrigo · 17h

Hola, @vnavarro_. Me gustaría mandarte un DM. ¿Me sigues? Mil gracias.



Por esto, «cada plataforma comunicativa actual, desde la mensajería instantánea hasta una red social, condiciona la adopción de ciertos usos de la lengua, de una determinada iconografía, de una simbología y los esquemas conceptuales asociados a ella» (Ávila y Moreno-Ortiz, 2019: 7). Como resultado, al igual que las anteriores tecnologías digitales y audiovisuales, el uso de las redes sociales nos reconfigura como individuos y como comunidad. La cuenta parodia de Twitter @Gongora_revixit publica tuits como si fuera el propio autor cordobés y sus seguidores le responden siguiendo el juego de rol:



De hecho, suele polemizar con otra cuenta parodia de Quevedo, @QuebeboVillegas, inspirado por las disputas que mantenían estos autores en siglo XVII:



Por otra parte, hay autores que consideran el paradigma epistemológico de la cibercultura como una nueva Ilustración. Así, se proclama:

un manifiesto de una cibercultura de signo humanista, que fácilmente puede enlazar con una nueva Ilustración. La cibercultura nace como un movimiento natatorio, contracorriente, en una de las crisis más importantes de la cultura occidental. La ciencia ficción refleja el impacto de las tecnologías, la cibercultura se plantea, primero, «torcer» su dirección, poniéndolas al servicio del hombre y, segundo, lo más importante, «pilotarlas» (...) esta es la razón del encuentro entre cibercultura y contracultura: el poder expresarse libremente que encontró esta última en aquella. (Molinuevo, 2004: 192)

Por consiguiente, resulta el humanismo de los nuevos medios de comunicación: «la existencia cibernética remite al origen griego de la palabra: la vida como navegación y como naufragio» (Molinuevo, 2004: 198). En este sentido, «los avances técnicos para la composición de las obras y la capacidad divulgativa de Internet en páginas públicas, libres y gratuitas, para su distribución, motivan un mayor impulso en el desarrollo de ideas creativas de esta índole, en consonancia con la propia heterogeneidad del arte de nuestro tiempo» (Corral, 2014: 184). En la cabecera de la página de Internet del Museo Reina Sofía, se puede consultar el horario de visita, las actividades, las colecciones, etc.:



Además de capacidad divulgadora, «la tecnología ha creado un sistema de continuidad total, que ya no requiere ningún soporte físico: de forma líquida, la música almacenada por Apple viaja por las fibras ópticas hasta llegar a nuestro coche, lector o auriculares, sin que ningún disco, vinilo o DVD haya tenido que ser grabado, quemado o impreso con una huella física» (Mora, 2012: s.p.).

Tal vez, todo ello «obliga a replantear nuestros esquemas humanísticos» (Molinuevo: 2004, 203). De ahí que uno de los aspectos más relevantes radica en que «la Tierra se ha convertido en un planeta *cyborg*, recubierto de una carcasa metálica o digital —pero orgánica—, formada por una red espinosa interminable (donde cada punta es un ordenador), que llega a varios miles de millones de hogares; una gran capa estratigráfica de edificios inteligentes, centros comerciales, espacios públicos cubiertos y homogeneizados por el hormigón cableado, la digitalización y el aire acondicionado» (Mora, 2012: s.p.).

La cultura es uno de los aspectos de la sociedad donde la posmodernidad se ha hecho más patente. Hay autores que afirman que «algunos teóricos del arte y la literatura como Susan Sontag vieron en las investigaciones posmodernas una alternativa positiva a la estética moderna. Advertían en la vocación transgresora del *pop art* de la década de 1960, las películas y la mezcla de diferentes medios, una respuesta interesante y estimuladora de las vanguardias modernas» (Harvey, 2008: 34). Sin embargo, para otros, «la vanguardia ha llegado al final, se ha estancado en la repetición y sustituye la intervención por pura y simple inflación» (Lipovetsky, 1986: 119). De este modo, «la edad moderna estaba obsesionada por la producción y la revolución, la edad posmoderna está obsesionada con la información y la expresión» (Lipovetsky, 1986: 14). Además de la multiplicidad de creadores auspiciados por la lógica de la posmodernidad, se produce una «ruptura con los valores tradicionales [que] generó una nueva cultura de masas. Los artistas posmodernos se interesaron a menudo por la superficie, la yuxtaposición y la ilusión» (Harvey, 2008: 34).

En palabras de Han (2018: 21), «la cultura pierde progresivamente esa estructura que la asemeja a la de un texto o libro convencionales (...) se libera, en cierto modo, de todas las costuras, las barreras y se abre paso a la *hipercultura*». La hipercultura deviene de la globalización —por su «efecto acumulativo» al amalgamar diversas culturas— y se produce por yuxtaposición —puesto que acerca «no solo diferentes lugares, sino también diferentes épocas»—, de modo que «las culturas implosionan» (Han, 2018: 22). Surge así

una «cultura desnaturalizada y liberada tanto de la “sangre” como del “suelo”, es decir, de los códigos de la tierra. La desnaturalización intensifica la culturización» (Han, 2018: 22). Por lo tanto, códigos de cualquier lugar y de cualquier momento histórico nutren la cultura actual, no solo de manera instrumental, sino mediante reappropriaciones o reinterpretaciones que la dotan de capacidad autogenerativa. En palabras de Han, «si el constituye la facticidad de una cultura, la hiperculturización significa entonces su desfactización» (Han, 2018: 22).

Como consecuencia, parece que «el posmodernismo se presenta bajo el signo de un cambio claro de valores y perspectiva, de una discontinuidad de la lógica modernista» (Lipovetsky, 1986: 123). En particular, «siguiendo con la tradición de las vanguardias de cuestionamiento y descontextualización del arte, tras la crisis de la Modernidad profundizaron en la relación artista-espectador» (Harvey, 2008: 34). En efecto, «el posmodernismo tiene por ambición resolver ese antagonismo liberando el arte de su mano disciplinario-vanguardista, instituyendo obras rígidas únicamente por el proceso de personalización» (Lipovetsky, 1986: 122). Tal y como sucedía en las ciencias con el enfoque subjetivo debido al giro lingüístico.

De este modo, «la utopía estética de la Vanguardia ha terminado diluyéndose en un escepticismo resignado, en un relativismo pasivo, en el conformismo que conlleva la rebaja de nuestras exigencias» (Acevedo, 2019: 96). Por consiguiente, «si las vanguardias contribuyeron a la fusión vida y arte, la performatividad posmoderna ha invertido el camino, haciendo que nuestro *modus vivendi* se infunda de la categoría representacional, el arte ha conquistado la esfera óptica» (Ferrer, 2018: 119). En definitiva, todo ello conlleva irremediablemente que «la ligereza, lo inmaterial, la flotación, la inestabilidad y lo invisible no son ya ideas representadas, sino experiencias directamente percibidas» (Lipovetsky, 2016: 202) en las propias instalaciones artísticas. Como resultado, «no hay aquí nada que entender sino vivir experiencias sensoriales, desconcertantes o lúdicas» (Lipovetsky, 2016: 202). Y, en este sentido, sostiene Bauman (2014: 22) que «la posmodernidad es una época de deconstrucción de la inmortalidad: el tiempo eterno descompuesto en un sucederse de episodios que se valoran y justifican en función de la capacidad para proporcionar una satisfacción momentánea».

En resumen, el arte surge en la era de la posmodernidad como algo liviano y espectacular, así como identitario y de tendencia. Parece que la «nueva lógica artística a base de rupturas y discontinuidades, que se basa en la negación de la tradición, en el culto a la novedad y en el cambio» (Lipovetsky, 1986: 81) caracteriza la cultura de nuestro

tiempo. Debido a la falta de referentes claros, «la posmodernidad es la estupefacción y la angustia hechas virtud y estado, es la ausencia total de lugares hacia donde dirigirse» (Bernabé, 2018: 43). No hay una corriente dominante o una tendencia a seguir, por lo tanto, así que deviene en «el rechazo de las escuelas estéticas (...), relativismo superficial e incapaz de cuestionarse a sí mismo como rechazo de los valores universales, nihilismo antivital; mezcla de diversas disciplinas creativas (...); constantes referencias a la cultura de masas (...)» (Acevedo, 2019: 94).

Por lo tanto y, sobre todo, a partir de la implantación de los sistemas toyotistas en la industria, que se exportan como modos de creación y de producción culturales, resulta que:

la renovada capacidad técnica para reproducir, difundir y vender libros e imágenes a públicos masivos, que se relacionó con la primera fotografía y después con el cine (a los que ahora agregaríamos la radio y la televisión), modificó radicalmente las condiciones materiales de existencia de los artistas y, por lo tanto, su función social y política. Y además de la conciencia general de flujo y cambio que circulaba por todas las obras modernistas, la fascinación por la técnica, por la velocidad y el movimiento, por la máquina y el sistema fabril, así como por el repertorio de nuevas mercancías que ingresaban en la vida cotidiana, provocaron un amplio espectro de respuestas estéticas que iban desde el rechazo hasta las posibilidades utópicos pasando por la imitación y la especulación. (Harvey, 2008: 38-39).

Debido a esto, Lipovetsky (1986: 125) señala cómo aumentan las aspiraciones artísticas, para lo que «el posmodernismo no solo significa el declive de la vanguardia, sino simultáneamente la diseminación y la multiplicación de centros y voluntades artísticas». En este sentido, al multiplicarse la voluntad creadora «entramos verdaderamente en el orden personalizado de la cultura» (Lipovetsky, 1986: 125). De este modo, «sigue inscribiéndose en el devenir democrático e individualista del arte» (Lipovetsky, 1986: 124).

En el contexto de proliferación de las voluntades creadoras, «los artistas pueden obtener el éxito muy jóvenes y casi inmediatamente. Las lógicas de la imagen, el espectáculo y la promoción mediática son las que triunfan» (Lipovetsky, 2016: 211). En palabras de Bauman (2014: 19), «nuestras vidas, la de los hombres y mujeres posmodernos, gira no tanto en torno a hacer cosas como al buscar y experimentar sensaciones. Nuestro deseo no desea satisfacción, desea seguir deseando».

La experiencia artística ya no aspira a trascender, opina Acevedo (2019: 98), sino que «la posmodernidad se erige en mito central de la contracultura a partir de una posición anti-intelectual de un despreocupado hedonismo». Esto es, «se ha establecido una cultura

centrada en la realización personal, la espontaneidad y el placer: el hedonismo se convierte en el “principio axial” de la cultura moderna» (Lipovetsky, 1986: 84).

Además de la búsqueda de placer como eje de la experiencia estética, Lipovetsky (2016: 217) plantea que el consumo de la producción artística replica la lógica de la distribución de las marcas de consumo masivo, cuando afirma que «tal es la situación hipermoderna del arte transformado en una situación de moda al cuadrado: la hipermoda». En este sentido, la obra artística adquiere atributos de las manufacturas y, por lo tanto, se transfiere «la heteronomía o superposición del utilitarismo a los valores esenciales del fenómeno estético, de modo que el efecto inmediato de la obra de arte desplaza la reflexión sobre los medios de expresión que estimulan e incrementan los más complejos procesos de la sensibilidad» (Acevedo, 2019: 105-106). Es tal el sentimiento estético en la época posmoderna que Lipovetsky y Serroy (2015: 23) lo denominan *transestético*, esto es, «el proceso de estetización hipermoderna [que] desborda las esferas de producción, ha conquistado el consumo, las aspiraciones, los modos de vida, la relación con el cuerpo, la imagen del mundo».

Dicha afirmación conlleva unas implicaciones en cuanto a la recepción, esto es, «la ligereza en el arte (...) ha pasado a ser vehículo de un arte elegante y aristocrático que se dirige a un público compuesto por personas instruidas a las que hay que esforzarse por complacer, por dar el máximo placer visual» (Lipovetsky, 2016: 193). En nuestra era, el mundo del arte presenta dos tendencias, «por un lado, aparece como una esfera cada vez más dominada por el peso del dinero (...). Por otro lado, el mundo del arte actual ha sido estructuralmente conquistado por las lógicas ligeras de la moda. Las obras no se refieren a nada trascendente» (Lipovetsky, 2016: 210-11).

Acudir a disfrutar de una obra de arte en la era de la *hipermoda* resulta un gesto de consumo. De ahí que afirme Bauman (2014: 21) que, «para llegar a ser un objeto de deseo, convertirse en una fuente de sensaciones, poder tener, en otras palabras, relevancia para los que viven en la postmoderna sociedad de consumidores, el fenómeno del arte debe manifestarse ahora como un acontecimiento». Y, en este sentido, «el capitalismo trabaja para construir y difundir una imagen artística» (Lipovetsky y Serroy, 2015: 22)

Efectivamente, explica Bauman (2014: 21) que «la “experiencia artística” nace, ante todo, de la temporalidad del acontecimiento, y, solo en un segundo momento (...) del valor extra-temporal de la obra de arte». Y, en este sentido, otra de las características del arte posmoderno radica en que «combina de manera muy personal lo clásico y sublime con lo cotidiano, rozando la ironía y desmontando arquetipos» (Álvarez Ramos, 2013:

83). En consecuencia, «en estos acontecimientos únicos y muy cacareados, la obra de arte se acerca a los requerimientos propios del objeto de consumo: puede maximizar el choque y evitar el aburrimiento, en *ennui*, que le arrebataría toda capacidad de despertar deseos, de divertir» (Bauman, 2014: 21).

Para Gómez (2012: 152), las prácticas estéticas están abocadas a un «curso paulatino de esclerotización de sus posibilidades creativas [debido a] un proceso de exteriorización en el que los individuos, huyendo de su vacío interior, se narcotizan en una actividad externa tan bulliciosa y efectiva como desprovista de propósito». En este sentido, abundan Lipovetsky y Serroy (2015: 23), «el consumo de componente estético ha adquirido tal relieve que constituye un factor importante de la afirmación identitaria de los individuos». Así, en esta etapa del capitalismo, el individuo hiperestetizado solo busca «vivir momentos, de placer, de descubrimiento o de evasión, no el vivir de acurdo con códigos de representación social» (Lipovetsky y Serroy, 2015: 23).

En 2010 la carnicería Victor Churchill de Sidney ganó el premio «Best of de Year» del *New York's International Interior Desing Awards*. La cuidada decoración del establecimiento permitió considerarla la carnicería más bonita del mundo, con escaparates y expositores dignos de la más lujosa de las sastrerías. La revista Condé Nast Traveller (Anónimo, 2011: s.p.) le dedicó un artículo en el que destacaban que sus propietarios pretendían cambiar «los estereotipos estéticos del negocio y donde tratarían las piezas como piedras preciosas». En esta misma publicación, Anthony Puharich —su dueño— declaraba que no había concebido una carnicería usual porque «quería crear una experiencia diferente» (2011: s.p.).



Interior de la carnicería Victor Churchill en Sidney
Fotografía publicada en la edición digital de *Condé Nast Traveler* (19/12/2011)

Por otra parte, «el capitalismo artístico (...) empalma lo económico con la sensibilidad y lo imaginario» (Lipovetsky y Serroy, 2015: 35). No solo se estetiza «sistemáticamente los mercados de consumo, los objetos y el estilo cotidiano (...) [sino que] se desestabilizan las jerarquías artísticas y culturales» (Lipovetsky y Serroy, 2015: 37-38). Por tanto, parece que «las prácticas estéticas y culturales son especialmente susceptibles a la transformación de la experiencia del espacio y el tiempo, por el hecho de que suponen la construcción de representaciones y artefactos espaciales que surgen del flujo de la experiencia humana» (Harvey, 2008: 359). Por lo que «los artistas no cesan de destruir las formas y sintaxis instituidas, se rebelan violentamente contra el orden social y el academicismo: odio a la tradición y furor de renovación total» (Lipovetsky, 1986: 81). De este modo, «la impureza posmoderna guarda una relación más íntima con el cambio de enfoque y de función que se opera en el arte» (Gómez, 2012: 152).

Sin embargo, afirma Lipovetsky:

el posmodernismo no tiene por objeto ni la destrucción de las formas modernas ni el resurgimiento del pasado, sino la coexistencia pacífica de estilos, el descrispamiento de la oposición tradición-modernidad, el fin de la antinomia local-internacional, la desestabilización de los compromisos rígidos por la figuración o la abstracción, [sino que propicia] el relajamiento del espacio artístico paralelamente a una sociedad en que ideologías duras ya no entran, donde las instituciones buscan la opción y la participación, donde papeles e identidades se confunden, donde el individuo es flotante y tolerante. (Lipovetsky, 1986: 122)

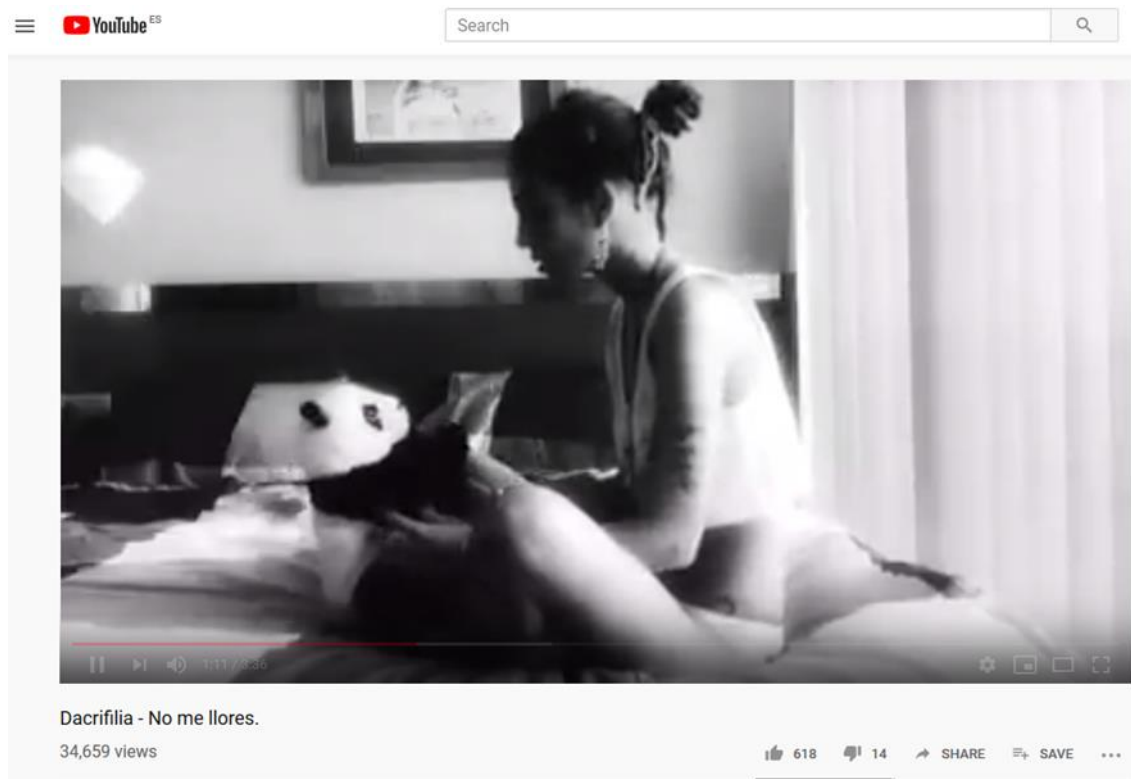
Como resultado, el cambio de enfoque surge en oposición al modelo anterior, de modo que la «ruptura, [el] sincretismo, legitima todos los estilos de todas las épocas, sus juegos de combinaciones son infinitos» (Lipovetsky, 1986: 122-23). En este sentido, «las realidades se han ido volviendo (...) líquidas o continuas de forma progresiva» dice Mora, puesto que, «los conceptos rectores de nuestro tiempo son los de flujo, comunicación y circulación, todos ellos atinentes a una estructura fluida y continua que puede trasladarse rápidamente de un punto a otro del globo, deslizando de un hombre a otro, de una rama artística a una científica y viceversa» (Mora, 2012: s. p.). De este modo, se resuelve el anquilosado debate sobre si la cultura posmoderna resulta de la hibridación o del mestizaje, sino que es producto de una «apropiación recíproca» (Han, 2018: 44). Han (2018: 44) nos plantea que la cultura sigue un modelo *rizomático*, puesto que «el rizoma designa una multiplicidad descentrada que no es sometida a un orden general». El pensador surcoreano lo explica del siguiente modo:

El rizoma es, por consiguiente, una figura abierta, cuyos elementos heterogéneos juegan ininterrumpidamente unos con otros, se deslindan unos encima de los otros, y son comprendidos en el constante “devenir”. El espacio rizomático no es un espacio de “negociación”, sino de transformación y de mezcla. La diseminación, dispersión rizomática, desubstancializa, sustrae la interioridad de la cultura, transformándola en hipercultura. (Han, 2018: 45).

Este concepto nos resultará muy útil para bosquejar cómo se transforma la cultura tras el giro epistemológico cultural, que ha supuesto «el comienzo de la transformación del ser humano y de sus manifestaciones culturales, constituyendo el comienzo de la cibercultura» (Molinuevo, 2004: 170). Una de las mayores implicaciones de la revolución de las tecnologías de la comunicación radica en que «ser es estar conectado» (Molinuevo, 2004: 170). En palabras de Han (2018: 26-27), «la creciente conectividad del mundo crea una abundancia, una profusión de relaciones y de posibilidades (...) [que nos lleva a] estar proyectados. (...) Este tiene un efecto desfactizante y genera, a través de esto, un aumento de la libertad». En consecuencia, «las obras virtuales solo pueden formalizarse a partir de nuestra propia unidad ontológica, es decir, a partir de nuestra propia presencia en el mundo» (Contreras, 2018: 216).

Como veremos más adelante, muchos artistas se sirven de esto para dar a conocer sus propuestas estéticas. En el caso de jóvenes poetas, suelen acompañar la creación lírica de imágenes, videos y cualquier accesorio que las redes sociales e Internet les posibilitan, consiguiendo una amplia recepción. La poeta Irene X aparece en el siguiente fotograma

de un vídeo de YouTube, en el que adopta poses y remedos infantiles en distintas estancias de una casa, mientras su voz en *off* recita su poema «No me llores» (2015) y se oye «Lullaby for a soldier» (*Songs of Anarchy*, 2013), de Maggie Siff.




«Dacrifilia», *No me llores* en YouTube
Irene X

Por ello, además de tener aspiraciones estéticas, el artista digital debe conocer y dominar las tecnologías de la información. En palabras de Contreras (2018: 27), el arte tecnológico «continúa con la tradición humanista del artista renacentista. Es un arte sin divisiones epistemológicas en la que el artista también es científico y un curioso observador de la naturaleza social». Para artistas noveles y sin recursos es muy interesante el *crowdfunding* o micromecenazgo, que se promueve y publicita desde entornos digitales. Esta fórmula de microdonaciones permite financiar proyectos que de otra manera serían económicamente inasumibles por los creadores.

La antología ilustrada *Amores Líquidos* (2019) de Carlos Asensio y Cecilia González Godino y editada por Circo de Extravíos se logró publicar gracias al apoyo de 141 mecenas. Reúne una selección de poemas y de ilustraciones inspirados por el concepto de «amor líquido» de Bauman de jóvenes creadores muy vinculados al entorno

digital. La difusión del proyecto se dio a conocer desde las cuentas de las redes sociales de la editorial, de los antólogos y de los artistas implicados.



Circo de Extravíos
Amores líquidos

Amores líquidos recoge la interpretación que 30 poetas e ilustradores hacen de la fragilidad de los vínculos humanos formulada por Bauman

ILUSTRACIÓN

102% alcanzado	4.608€ recaudados	2 días más
-------------------	----------------------	---------------

Imagen de la página web de la editorial Circo de Extravíos.

No obstante, para Molinuevo (2004: 178) «el problema dramático es que la sociedad humana no está a la altura teórica de lo que se produce tecnológicamente (...) [de ahí] el pretendido divorcio entre técnica y humanidades». Este planteamiento parece augurar la peor de las distopías: conforme avanza el progreso tecnológico se esclerosa el humanismo y se descompone la sociedad en los tiempos en los que «los nuevos objetos artísticos están más cercanos a la ideología de la innovación que a la genialidad de la creación» (Contreras, 2018: 109).

Por el contrario, Molinuevo (2004: 179-180) aboga por «un humanismo integral que opera mediante síntesis poliestéticas, en las que intervienen todos los sentidos, [y] basado en el sentido común de la heterodoxia no solo predomina el de la visión». La cultura es fundamental, puesto que el humanismo se retroalimenta con el goce artístico, esto es, «el sentimiento estético de la vida es el placer inteligente de ella. Nace del límite,

de la conciencia que tiene el ser humano de ser limitado, fronterizo, efímero. Nace de su conciencia híbrida».

Para Contreras (2018: 206), «la creación digital se fundamenta en la apropiación del material existente y en su recombinación, en el reciclaje, en la remezcla, en la adulteración de las obras definitivas (...) la estética digital se centre principalmente, no en la producción, sino en los medios de posproducción y en la idea de obra transitoria». En palabras de este autor, la obra digital «se realiza por acumulación y recombinación, solo posible a partir de una estética de la mediación, en la que la obra cae en el lenguaje gestual barroco» (Contreras, 2018: 207).

A partir del paradigma posmoderno, «el arte también rechaza el lenguaje filosófico ideal. Tanto el *media art* como la filosofía que le acompaña, renuncian a una teoría definitiva. Hay un giro lingüístico tanto de la filosofía como del arte conceptual que busca consenso de la opinión filosófica en la cibercultura a través del lenguaje» (Contreras, 2018: 28), el arte descubre la falta de adaptación a la información.

El giro epistemológico digital en el mundo de la cultura implica concebir al hombre desde «la sustitución del paradigma del animal racional por el del ser imaginario» (Molinuevo, 2004: 190). Por lo tanto, «el papel del arte consiste en crear los medios para percibir, creando entornos alternativos que abran puertas la percepción a la gente que, de otro modo, permanecería insensible en una situación desprovista de percepciones» (Molinuevo, 2004: 193). No obstante, «nos embriagamos hoy con el medio digital, sin que podamos valorar por completo las consecuencias de esta embriaguez» (Han, 2019: 11).

En resumen, ya que ciberespacio es una derivación de cibernética, «la existencia cibernética remite al origen griego de la palabra: la vida como navegación y como naufragio» (Molinuevo, 2004: 198). Así, es importante:

La propuesta de una nueva educación estética del hombre en la sociedad de las nuevas tecnologías (...) frente a la educación en la indeterminación y lo ilimitado de ellas nos recomienda una cultura de la imitación. Que nos permite recuperar algo perdido de la cultura moderna: lo nuevo y la belleza. Y constituye un eficaz antídoto frente al esteticismo, al reclamar el ejercicio de la responsabilidad estética, como ciudadanos, elaborando criterios estéticos para el uso de las estéticas de comunicación. (Molinuevo, 2006: 143)

Para la literatura, el giro lingüístico «ha abierto un horizonte nuevo de ensayos de renovación del enunciado ficticio (literario) y ha explorado, mediante expresiones

experimentales» (Conderana, 2016: 14). En este sentido, se revoluciona la producción y la recepción, puesto que «entender la literatura como ficción de un acto de habla ha traído consigo la imposición de nuevas perspectivas para el quehacer de la crítica y para la misma creación literaria» (García-Jalón, 2016: 60).

En concreto, Conderana destaca entre las transformaciones en la literatura tras el giro lingüístico:

las funciones de la figura del narrador poco fiable —dispuesto a manipular la suspensivos de incredulidad—, los géneros formales ajenos a la ficción —autobiografías (de otros), memorias (indocumentados), documentales o (ficcional) —, así como el ensamblado de géneros aparentemente incongruentes —ficción vivencial, realismo psicótico, heroísmo irónico—, como puede observarse, un repertorio de modos de cuestionar los criterios que han venido definiendo el hecho literario de mostrar, simultáneamente, que el lugar que ha de ocupar una historia verdadera, una imitación de una historia verdadera y una invención se decide en la dimensión pragmática. (Conderana, 2016: 14)

En este punto, Fernández Porta (2010: 210) se refiere a «dos estéticas o direcciones». Por un lado, habla de «lo que se ha dado por denominar “alto posmodernismo”, que toma sus referentes de la tradición, digámoslo así, más académicamente de las vanguardias; por otra, de “bajo modernismo”, representados por los poetas Beat y más significativamente por Williams Bourroughs, que hasta cierto punto da la espalda a la tradición europea de la vanguardia para asentar sus referentes en la baja cultura». Por lo tanto, la proliferación de voluntades artísticas, o como Fernández Porta (2010: 210) denomina *avant-pop*, «no sería otra cosa que el resultado de un desplazamiento desde la primera línea del posmodernismo hasta la segunda, es decir, de una concepción de la obra maestra como monumento a la revalorización del gesto artístico».

Para Bauman (2014: 20), la experiencia estética se sustenta sobre el hedonismo y la lógica de consumo de masas, de modo que puede afirmarse que «el consumo es exactamente lo contrario a la inmortalidad. La asociación no mengua ni erosiona lo inmortal, antes al contrario, lo supratemporal se perpetúa gracias a la duración y continuidad de los contactos temporales, de no ser así estaríamos ante la muerte de la obra de arte, el fin de su inmortalidad». Por lo tanto, en lo referente a la literatura, se abandona «la idea de que existen unos textos que son depositarios inmutables de una excelencia estética que los eleva por encima de cualquier otra manifestación cultural y, por otra parte, que ese otro conjunto de textos culturales espurios no tiene ningún interés» (Clúa, 2008:

13), puesto que esto «ya implica una concepción estratificada de la cultura incorporar al estudio académico y definir críticamente lo que se denomina baja cultura o cultura popular» (Clúa, 2008: 13).

En palabras de Lipovetsky (2016: 207), «en los elevados escenarios del arte se borran ya las fronteras tradicionales entre cultura refinada y distracción, entre arte y entretenimiento ligero». Por consiguiente, «desde el nuevo contexto posmoderno, la pretensión de los estudios culturales no puede ser ya cartografiar la realidad y las redes que la entretejen con los textos culturales sino mostrar cuáles son los dispositivos culturales que nos forman como sujetos» (Clúa, 2008: 18-19).

En este sentido, afirma Mora (2012: 106) que «el humanismo recibe un duro golpe en su mismo centro, por cuanto el campo literario ya no puede aspirar a representar, ni mucho menos a regular, las macroestructuras políticas y económicas, rigiendo su imaginario conforme a lo que han sido sus ideales propios», sino que «la expresión estilística es lo que los teóricos denominan *hiperficción*: el texto concebido como agregación de fuentes, de formas y registros, crítica a la vez que creación y forma vital más que producto cultural» (Fernández Porta, 2010: 211). De manera que todo señala a una «superación progresiva de las tendencias basadas en el inmanentismo de lo literario [así como a una] revisión de la propia definición de lo literario» (Clúa, 2008: 11).

Al abandonar la idea de que el texto es inmanente en sí, sino que «depende de unas atribuciones consensuadas por una comunidad en un momento dado, el estudio de lo literario como aislado es inviable, pues su propio límite depende del funcionamiento cultural de un determinado momento y emplazamiento» (Clúa, 2008: 12). Es más, para Fernández Porta (2007: 9) la producción literaria se reduce a «textos o marcas registradas [de modo que] la pregunta convoca varios presupuestos acerca de la literariedad y la respetabilidad, así como otras tantas distinciones entre espacios o niveles culturales». Asimismo, «se trata de una modalidad novedosa de escritura, un nuevo género discursivo fundado en la autorreflexión y la autoconstrucción, que se consolidó en diálogo intenso con la escritura de ficción» (Sibilia, 2008: 76). Como resultado, según Mora (2016: 35), «la persona, por tanto, empieza a pensarse por escrito».

Sin embargo, esto no implica que «todos los valores sólidos se han difuminado en el aire», y, como opina Fernández Porta (2007: 11), «no me parece (...) que vivimos en un ámbito en que todo el mundo parece tener creencias y certidumbres ortodoxas. En el caso del mundo literario, se cree en nombres propios de editoriales, agencias literarias y autores establecidos como *brand names*». En este sentido, los estudios culturales resultan

clave, «pues se plantean como una corriente que se orienta hacia el estudio de los textos y prácticas culturales, poniendo en primer plano las implicaciones ideológicas que intervienen en su producción, consumo y recepción» (Clúa, 2008: 12).

Por otra parte, el propio hecho literario se erige como tema; en la literatura posmoderna es clave la propia referencialidad. Sibilía (2018: 224) afirma que «se promueve una intensificación y una creciente valoración de la propia experiencia vivida, responsable por el “giro subjetivo” que hoy se constata en la producción de narrativas, ya sean ficticias o no».

Además de esto, para Acevedo (2019: 94) algunas de las principales características de la posmodernidad literaria son: «rechazo a las escuelas estéticas (...), relativismo superficial e incapaz de cuestionarse a sí mismo como rechazo de los valores universales; nihilismo antivital; mezcla de diversas disciplinas creativas (...); constantes referencias a la cultura de masas; remedo de mitos adaptados a las sociedades tecnocráticas; reelaboración comercial de obras consagradas (remakes); (...) humor e ironías falaces».

Por su parte, la mezcla de géneros literarios e incluso de disciplinas artísticas diferentes vehicula la expresión, haciéndola libre, de modo que las «combinaciones de literatura y música, literatura e imagen, literatura e informática, literatura y arte, o varias a la vez. Todas ellas implican el conocimiento, en ciertos casos muy profundo, de otros saberes y/ o ramas artísticas, que se aplican sin solución de continuidad a la hora de la elaboración del texto, entendido este término en un sentido lo suficientemente amplio» (Mora, 2012: s. p.).

En palabras de Álvarez (2003: 77), el «enfoque posmoderno que gusta del pastiche y de los collages es, *stricto sensu*, un terreno perfecto para el uso de los elementos culturales y por ende de los motivos clásicos que se entremezclan con los mitos actuales del cine, la publicidad, Internet o la música».

Seguimos la afirmación de Lipovetsky (1986: 126) en cuanto a que «el arte moderno ha disuelto hasta tal punto las normas estéticas que se ha creado un campo artístico a todos los niveles, a todas las formas de expresión». En consecuencia, también en la escritura posmoderna se explora con mezclas de disciplinas artísticas y, como veremos más adelante, con las nuevas tecnologías, de manera que «todas estas incrustaciones visuales (audiovisuales en hipertextos, ciberpoesía y en las nuevas formas de creación vía libro electrónico,...), la literatura se conforma como un discurso de

discursos cuya mezcla o confusión remite a la confusión mayor que es el propio discurso híbrido, audiovisual y fragmentario de nuestro tiempo» (Mora, 2012: s.p.).

Como resultado, se abre un mundo a partir de «la proliferación de narrativas de las imágenes en los circuitos de comunicación, la propia vida tiende a ficcionalizarse recurriendo a códigos mediáticos, especialmente a los recursos dramáticos de los medios audiovisuales, en cuyo uso hemos sido persistentemente alfabetizados a lo largo de las últimas décadas» (Sibilia, 2018: 223). Así, manifiesta Álvarez Ramos:

Jencks denomina «lenguaje híbrido» y así lo atestigua en su campo principal de trabajo, el de la arquitectura posmoderna. Se encierran dentro de este concepto, no solo la utilización de variados niveles lingüísticos y el uso de lenguas dispares, sino también técnicas como la reescritura, la carnavalización o el disfraz —ya tratados por Hassan— y la hibridación en general que abre paso a una literatura ecléctica en la que el pastiche y el collage son unos buenos ejemplos de esta uniformidad de códigos empleados y de esa ambigüedad buscada que suscribe la participación —siempre activa— del receptor en el proceso literario. Foster afirma que “el pastiche es el estilo oficial del campo posmoderno. (Álvarez Ramos, 2003:76)

Lipovestky (1986: 119) sostiene que el arte apenas ha tenido innovaciones «a excepción de algunas innovaciones en la novela»; sin embargo, para Mora (2012: s.p.) «es una cuestión de cambio total de perspectiva respecto a lo que sería hoy lo literario». Esto implica que hay que replantearse el propio texto literario. En palabras de Mora (2012: s.p.), «literatura es un término que requiere de una nueva definición con cada propuesta artística nueva».

Por lo tanto, para dilucidar la literariedad de una obra «la letra no basta pero quizá, como luego veremos, la imagen tampoco, por eso la cosmovisión del siglo XXI se conforme probablemente a través de intertextos, de formas textovisuales» (Mora, 2012: s.p.). De modo que «la definición de un texto como parte o no de la literatura no es algo que responda a un criterio previo, general, precioso y axiomático, puesto que son literarios los textos que una comunidad cultural considera como tales» (Conderana, 2016: 14). Por consiguiente, la recepción cobra un papel vital, puesto que debe ser «el lector el que decida si una enunciación se sitúa en el mundo de la ficción, en el mundo del testimonio histórico o en el de la explicación científica, siendo la dimensión pragmática de manera efectiva la que viene a precisar a dar concreción al criterio» (Conderana, 2016: 14).

En consecuencia, para la literatura:

los avances han modificado muchos hábitos y usos relacionados con la literalidad y el sistema literario, la crítica textual y los mecanismos de catalogación de las

obras, la edición, la didáctica y la teoría literarias, todo ello en un escenario en el que elementos inherentes a la elaboración, circulación, distribución, recepción e interpretación de los textos literarios han debido reconsiderarse a la luz de la nueva situación y en el que se han visto implicados aspectos históricos, teóricos y estéticos (Saldaña, 2012: 366-367)

Todo ello, además, retroalimenta la categorización identitaria del placer estético, puesto que Internet amalgama y conecta a receptores afines bajo una óptica creativa y lúdica. En este sentido, la interacción social en Internet facilita una posible organización, tiende puentes y conecta las identidades a las que queremos parecernos o pertenecer. Como afirman Cañas que «la era de Internet sea también la era de los ecos, la de los ecos que producen los bosques digitales y que, desde el punto de vista social, la contaminación acústica que producen estos ecos sea también la voz democrática de muchas voces» (2010b: 129). En palabras de Lozano y Hermida:

Surge de este modo una especie de nuevo formato, de nuevo territorio. Internet es capaz de unificar el terreno de los juegos de la infancia y combinarlo con la animación o el cómic para representar, a su vez, una obra de teatro de Shakespeare de hace más de un par de siglos y, al mismo tiempo, proyectarlo todo con la inmediatez que ofrece el medio. ¿Podemos concebir algo más posmoderno que esto? El pastiche de género, la diversidad de elementos utilizados y el propio formato en sí hacen de estos casos, en definitiva, unas de las creaciones más interesantes que podríamos encontrar como ejemplo de la iniciativa fan en el ciberespacio. (Lozano y Hermida, 2007: 329-330)

En esta amplia diversidad de fórmulas se puede analizar que en «la sinestesia existe una suerte de evolución, desde los vídeos o los audios más tradicionales, en los que los componentes auditivos, visuales y textuales podrían actuar de manera autónoma sin que la obra perdiera su significado; hasta aquellos en los que cada plano disciplinario funciona de manera indivisible y necesaria para el resultado final» (Corral, 2014:185).

Por su parte, Bagué analiza tres representaciones en las que la vida privada conecta con la experiencia tecnológica:

el papel de Internet como catalizador de la reflexión metapoética; la labor que cumplen las redes sociales en la configuración de la identidad contemporánea; y la influencia que tienen ciertos buscadores, enlaces y aplicaciones móviles en las relaciones interpersonales y en las transacciones sociales que determinan el universo poscapitalista del siglo XXI. Más integrados que apocalípticos, los poetas-internautas que comparecen en estas páginas ya no confunden el medio con el mensaje ni se dejan tentar por las quimeras virtuales, sino que han hecho de la navegación por la Red un emblema colectivo, una señal de identidad y un lugar estético que actualiza y revitaliza los tópicos eternos. (Bagué, 2018: 331)

Siguiendo a Kozak (2017a: 223), hay que distinguir entre literatura digitalizada y literatura digital. Esta autora emplea el término «*literatura expandida* que permite leer diversos modos en que, al menos desde inicios del siglo XX, y con fuerte impacto en décadas recientes, una zona de la literatura se ha volcado fuera de sí» (2017a: 220). La literatura expandida apareció en los años sesenta y abarca múltiples géneros. En este caso, la literatura digital «es un tipo de literatura expandida, por lo general multimedia, que evidencia un alto grado de implicación —aunque no exclusiva— del lenguaje verbal con función poética, inscribiéndose marginalmente en la institución literaria a partir de un diálogo más o menos específico con la historia literaria en general, y con la literatura tecno-experimental en particular» (Kozak, 2017: 223). Parece que «se produce una retroalimentación entre las formas literarias y las tecnológicas, que se van influyendo mutuamente, y las estrategias retóricas fluctúan entre ellas sin solución de continuidad» (Molina, Mora y Peñalta; 2019: 300).

Existen diferentes tipos de literatura mediada por la tecnología: «ciberliteratura, infoliteratura, literatura electrónica, literatura digital, literatura computacional, literatura ergódica» (Kozak, 2017a: 223). Tienen su origen en «el cine poético experimental de las vanguardias, el video poema, la poesía visual y los experimentos con lírica computacional» (Cañas y González Tardón, 2010a: 16). Si hacemos un poco de historia, «las primeras realizaciones de literatura digital se integran a lo que se conoce como *literatura generada* o, directamente, generadores de texto» (Kozak, 2017a: 224).



Generador de poemas «rimador.net»

Después, se experimentó a partir de la manipulación de programas informáticos, lo que dio lugar a la poesía visual (Kozak, 2017a: 224). En las últimas décadas del siglo XX, «se desarrollan las novelas hipertextuales en las que la historia se rearma de forma múltiple en función de la interacción de los lectores quienes al clickear en una

determinada *lexía* habilitan ciertos recorridos narrativos» (Kozak, 2017a: 225). Por último, «en el siglo XXI aparecen experimentaciones que vinculan también a la literatura digital con el videojuego, sobre todo cuando se trata de una apropiación de las lógicas y dinámicas del videojuego a partir de un impulso literario» (Kozak, 2017a: 225).

En 2016 Benjamín Moreno y Minerva Reynosa publican un videopoema en forma de videojuego de 8 bits, *Mammut*, que han desarrollado bajo el proyecto editorial «Cartuchera Concretoons». Este poema interactivo presenta la estética de un videojuego de los años ochenta y puede instalarse de manera gratuita para que los usuarios jueguen mientras se van desvelando fragmentos del poema que ha escrito Minerva Reinosa como hilo conductor.



Secuencia de *Mammut*

Como hemos podido analizar, «la poesía ha sido tradicionalmente sensible a las alteraciones de los códigos retóricos de cada tiempo y no podía dejar de serlo ahora, cuando tantas variaciones retóricas y tantas confusiones entre canal y código se producen de forma casual o voluntaria» (Molina, Mora y Peñalta; 2019: 327-328). Cañas y González Tardón (2010b: 27) —siguiendo a Funkhouser— consideran diferentes etapas en el desarrollo de la poesía digital: «un *primer periodo* de cuarenta años (1959-1995), el que se puede llamar la “Prehistoria de la poesía digital“, y un *segundo periodo* que se iniciaría a partir de los noventa del siglo pasado». Durante la última década del siglo XX se generalizó el uso de los ordenadores personales y de Internet. Por lo tanto, la

clasificación clásica de los géneros literarios no sirve para delimitar la literatura digital.

Kozak propone:

construir un modelo de variables cruzadas que tenga en cuenta también, además del carácter genérico, otras variables en función de: i. modalidades constructivas como conectividad (on/off line), automatismo (generatividad algorítmica/nogeneratividad), interactividad (sí/no); direccionalidad (linealidad/hipertexualidad e hipermedialidad); autoría (individual, colaborativa en producción, colaborativa en recepción); ii. lenguajes (verbal, visual, sonoro, imagen–movimiento) y iii. soportes, esto es, tipo de interfaz (computadora, teléfono móvil, tablet, pantalla en espacio público). (Kozak, 2017a: 225-226)

En consecuencia, para poder delimitar la lírica algunos autores sostienen que «en los mejores casos, será la poesía el mínimo común denominador de esas manifestaciones y la que permitirá que la lírica siga encontrando nuevos signos expresivos que seguir rotando en el futuro» (Molina, Mora y Peñalta; 2019: 328). En este contexto, un poema digital es «cualquier texto u objeto que haya sido escrito o construido con intenciones poéticas» (Cañas, 2010a: 27) y en que para su desarrollo haya mediado «un programa o procesos computacionales (software) han sido usados en su composición, generación o presentación (o combinación de textos)» (Cañas y González Tardón, 2010b: 168).

Siguiendo a Molina, Mora y Peñalta (2019: 295), emplearemos el término poesía digital «por su flexibilidad conceptual» que abarca toda la expresión poética no tradicional mediada por la tecnología. Sin embargo, la cantidad de «producción literaria en el canal internáutico hace aflorar problemas de delimitación, pues no es fácil saber cuándo nos encontramos con textos literarios o textos que pueden acabar siéndolo o que pueden ser tenidos por tales» (Molina, Mora y Peñalta; 2019: 295). Cañas y González Tardón (2010a, 15) consideran dentro de la poesía en nuevos medios las prácticas de «hipertexto poético, la ciberpoesía, los poemas digitales interactivos, la poesía virtual, la holopoesía, la videopoesía y la biopoesía».

Por tanto, resulta muy complejo comprender la «nueva referencialidad» (Rodríguez-Gaona, 2019a: 34) en la práctica de lo poético ante esta riqueza de géneros, puesto que hay textos que sin ser literarios «son resultado de una atención artística al lenguaje en su producción y también en su recepción» (Molina, Mora y Peñalta; 2019: 295) y es muy difícil demarcarlos. Así, el éxito de estas apuestas estéticas radica en que sus autores consigan crear «un circuito de textos que sean asumidos como poéticos por una comunidad determinada» (Rodríguez-Gaona, 2019a: 36) y que, posteriormente, tendrá su valor de mercado en función de la recepción.

En este contexto, la teoría retórica tradicional es ineficaz para la crítica literaria, puesto que «no podemos caer en la tentación de leer estas formas literarias a través de categorías pensadas para el texto impreso, como el *collage* o el pastiche, pues el estatuto digital las supera ampliamente y añade características incompatibles con un texto estático» (Molina, Mora y Peñalta; 2019: 299); además, «el texto es el mismo que el de la versión en papel, pero la obra es o puede (o debe) ser más compleja. En una versión en papel, el texto se limita a ser ecfástico, a describir una secuencia de una película, por ejemplo» (Mora, 2012: s.p.). Como resultado, «el estudio de las nuevas retóricas poéticas digitales debe tener presente que el software ha generado cambios en la retórica actual» (Molina, Mora y Peñalta; 2019: 296).

La recepción de la ciberliteratura es lo que Mora (2012: s.p.) llama el «lectoespectador». Para este autor, «el lectoespectador ya existía. Puede el interesado rastrear Google y la encontrará utilizada por semióticos para retratar al lector de humor gráfico en el siglo XIX o de cómic en el XX, o por estudiosos del hipertexto para referirse al tipo de lectura interactiva que ese género requiere, o por otros teóricos para referirse a los públicos del teatro o de la videopoesía». Por lo tanto, «un aspecto fundamental de ese proceso es el tono con el que los poetas nativos digitales interpelan a su comunidad» (Rodríguez-Gaona, 2019a: 44).

En la siguiente publicación en la red social Instagram, el poeta Ben Clark muestra un poema inédito, *Releo al aprendiz*, y anima a sus seguidores a reaccionar:

Releo al aprendiz

Releo los poemas de ese amor.
Me fijo en sus errores, en las rimas
excesivas, en todos
los versos que me sobran.

(Hay que ver
lo mal que yo escribía cuando estaba
loco de amor por ti.)

Me felicito:
hoy conozco la técnica,
hoy imparto talleres de mecánica
poética y publico
en las editoriales más famosas.

Pero he de confesar que algunos días
regreso a aquellos versos de aprendiz
sin el escudo hipócrita del ego.

Y envidio a ese poeta.
Envidio su talento desbocado
y, lo peor de todo, siento envidia
del amor sin medida que intentaba
convertir en poema.

@benclarkpoeta



benclarkpoeta • Siguiendo
El Palo



benclarkpoeta Un inédito. Espero que
os guste. Siempre conviene volver a los
poemas malos porque normalmente
corresponden a tiempos buenos.

4 d



redrovanjosue 🍌🍌🍌



4 d 1 Me gusta Responder



Les gusta a carloslasensio y
266 personas más

HACE 4 DÍAS

Agrega un comentario...

Publicar

Publicación de @benclarkpoeta, cuenta de Instagram de Ben Clark
Publicado el 15 de enero de 2020

Por su parte, Mora (2012: s.p.) concreta aspectos de la *ciberrecepción*: «el lectoespectador sería aquel receptor de una forma artística compuesta por texto más imagen (...), que no se limita a plataforma comunicativa alguna, [sino a] cualquier tipo de receptor de manifestaciones artísticas textovisuales que realiza un ejercicio cotidiano de cibercepción en el que se expanden las posibilidades de flujo informativo». Por tanto, como afirman Cañas y González Tardón, «el tema del “nuevo lector” también está siendo revisado constantemente (...) [puesto que] la pluralidad de opciones de un texto en la pantalla condiciona la lectura y visionado de un objeto virtual» (Cañas y González Tardón, 2010b: 169). Para Martínez Pésico, las tecnologías digitales cambian por completo el circuito de la comunicación:

«las herramientas que facilita internet impactan no solo en las formas de lectura sino también en la sintaxis y semántica del texto como consecuencia de una creciente retroalimentación entre emisor y receptor y de las restricciones del soporte digital. Esto ha modificado el esquema de comunicación clásico: los papeles de receptor, emisor y código son categorías móviles. (Martínez Pésico, 2018: 142)

Por otra parte, «la Red reubica el contenido metapoético en unas coordenadas novedosas, a pesar de que los temas que suscitan la reflexión teórica no hayan variado

sustancialmente» (Bagué, 2018: 339). Por ejemplo, en los congresos de *e-poetry* de 2007 (París) y en 2009 (Barcelona) en relación con la hibridación de prácticas artísticas que suelen confluír en la poesía digital se «profundizó en otro concepto: el de la antropofagia o el canibalismo textual. Tanto la idea de *collages* como la de canibalismo electrónico, se podrían resumir en un solo concepto mucho más relacionado con la realidad social y artística de nuestra época: el del reciclaje» (Cañas y González Tardón, 2010b: 171). El *collage* es una de las técnicas que ensayaron los artistas de las vanguardias del siglo XX; ya se ha señalado que estas se consideran el germen de muchas de las prácticas de poesía digital.

Con Internet asistimos a «un tipo de cultura que se extiende de forma inmediata y casi sin censura. Internet, en definitiva, constituyéndose como medio de transmisión eficaz y global incluso para aquellas minorías que antes no podían o no encontraban un lugar adecuado para expresarse» (Lozano y Hermida, 2007: 327). Como sostiene Han (2019: 33-34), «el medio digital es un medio de *presencia* (...) hay ya no somos meros receptores y consumidores pasivos de informaciones, sino emisores y productores activos». Es lo que el pensador surcoreano denomina «comunicación desmediarizada» puesto que no se requiere ningún mediador para hacer efectiva la comunicación (Han, 2019: 34), todo individuo —incluso algunos *bots*— puede enviar y recibir información. Es el caso de los *chatbots*, esto es, aquellos programas informáticos que permiten mantener una conversación con un usuario al que le ofrecen información o instrucciones. Muchas redes sociales como Facebook, Messenger o Telegram incorporan un *bot* como un usuario más.

En este contexto, cualquiera puede ser receptor/consumidor de arte, así como tener acceso a fuentes simbólicas para la producción de identidad, de modo que el consumo conecta con los sistemas de proyección identitarios. El *prosumidor*, concepto que Rodríguez-Gaona (2019a: 170) toma prestado de McLuhan, es aquel que «consume y produce mensajes mediáticos, simultánea y masivamente, gracias a las facilidades de la tecnología, a la cual termina por influenciar por su constata interactividad». Estos prosumidores, a partir de la interactividad digital, se apoyan y encuentran «distintos grupos de escritores amigos, con ciertas afinidades generacionales y de estilo, [que] se enfrentan infatigablemente por visibilidad y lectores (...) [como] una estrategia de posicionamiento en el mercado» (Rodríguez-Gaona, 2019a: 45).

Valga como ejemplo el siguiente tuit. El cantante y poeta Marwan propone una colaboración al escritor Carlos Mayoral para homenajear a Benito Pérez Galdós con una canción con motivo del centenario de su fallecimiento.



Publicación de @marwanmusica, cuenta de Twitter de Marwan
Publicado el 7 de enero de 2020

Por su parte —de manera casi inmediata—, Carlos Mayoral acepta de buen grado el proyecto y, ante todos sus seguidores, se compromete a llevar a cabo el homenaje literario-musical:



Publicación de @Carlos_Mayoral, cuenta de Twitter de Carlos Mayoral
Publicado el 7 de enero de 2020

De este modo, el canon literario actual parece surgir de las dinámicas del mercado (Rodríguez-Gaona, 2019a: 45), lejos de los tradicionales certámenes literarios, instituciones universitarias, publicaciones de crítica impresas, editoriales, etc. De hecho, parece que el mercado es el prescriptor (Mora, 2019a: 256). Como afirma Sánchez García «resulta bastante difícil desvincular el concepto de *canon* literario del *gusto estético* dominante en un momento histórico» (2015: 9). Para Mora (2019a: 216), en gran parte

de las propuestas se ha bajado el nivel literario para que cualquiera entienda todo lo que se publica. Esto presupone que un lector infantilizado y acostumbrado a productos más fáciles. ¿Dónde queda la originalidad? Parece que el relativismo posmoderno del todo vale ayuda a esta mercantilización.

Otro aspecto característico del giro epistemológico digital se refiere a la epistemología feminista. Desde el siglo XIX, el enfoque de género ha ganado presencia en las creaciones artísticas, en la conciencia social e, incluso, en las epistemologías científica y filosófica. Tras los primeros logros civiles, la consecución del voto y alcanzar la plena ciudadanía, las feministas comenzarían a plantearse la insuficiencia de esos resultados, puesto que la subordinación efectiva de las mujeres se mantiene en todo el mundo. Sin embargo, ha sido en las últimas décadas —sobre todo, en los países desarrollados aunque también cada vez más en todo el mundo— cuando las mujeres han logrado una mayor emancipación, acceder a los estudios superiores e ir alcanzando puestos de responsabilidad en organismos públicos y privados. Por ejemplo, en España el 44,5 % de los doctores en 2009 —último año con datos disponibles para la encuesta sobre recursos humanos en la ciencia y tecnología del Instituto Nacional de Estadística— eran mujeres.

Sostiene Sabsay (2010: 121) que «de Simone de Beauvoir a Judith Butler: en este sintagma podría resumirse, de algún modo, la travesía desde el feminismo a la teoría *queer*; o si se quiere, la historia reciente del feminismo a secas». Parece que «los constructos de la identidad son los puntos de partida epistémicos a partir de los cuales emerge la teoría y se articula la política» (Butler, 2007: 252). En este sentido, «el feminismo se viene señalando en los últimos años como el movimiento social más importante del siglo XX. Su importancia radica en la cantidad de cambios que ha generado en todas las esferas de las sociedades, principalmente y de manera patente en las sociedades occidentales» (Reverter, 2003: 40). Por lo tanto, en el contexto de la sociedad posmoderna la teoría feminista cobra valor al objeto de transmutar la sociedad. De este modo, «el feminismo se ocupa de la transformación social de las relaciones de género (...) aun así, la relación entre el feminismo y la transformación social es un terreno difícil» (Butler, 2006: 289). En la actualidad, el feminismo bebe de la misma fuente de la posmodernidad, puesto que no deja de estar influido por el giro lingüístico, primero, y radicalizado con el giro digital, después. Defensa y fomento del lenguaje inclusivo, frente al masculino genérico, se basa en la idea de que el lenguaje crea la realidad, no a la inversa.

Siguiendo a Fariña (2013: 41), «el patriarcado está compuesto de múltiples prácticas que (...) conforman una estructura sistemática omnipresente y casi inabordable. Los análisis teóricos feministas han ayudado a deconstruir algunos de los mitos más esencialistas tanto del patriarcado como de algunas posiciones del mismo feminismo». De este modo, si el patriarcado se ha sustentado sobre la «producción de conocimiento habrá de analizarse tal desarrollo para poder alcanzar un estadio tal en que podamos subvertir la forma en que el conocimiento sirve a la dominación de las mujeres» (Fariña, 2013: 41). En la actualidad, sostiene Sainza (2016: 272) que «los que tuvieron que ser objetos pasivos del conocimiento y los sistemas de representación, construyen sus propias políticas de la mirada para significarse como agentes productores de conocimientos situados».

El objeto del feminismo actual radica en desmontar y desmentir las lógicas de construcción social patriarcales que perpetúan las desigualdades. Sin embargo, matiza Butler:

La principal tarea del feminismo no es crear un punto de vista externo a las identidades construidas; esto equivaldría a la construcción de un modelo epistemológico que deje de aceptar su propia posición cultural y, por lo tanto, se promueva como un sujeto global, posición que usa precisamente las estrategias imperialistas que el feminismo debe criticar. La principal tarea más bien radica en localizar las estrategias de repetición subversiva que posibilitan esas construcciones, confirmar las opciones locales de intervención, mediante la participación en esas prácticas de repetición que forman la identidad y, por consiguiente, presentan la posibilidad inherente de refutarlas. (Butler, 2007: 286)

Para Haraway (1995: 321), no solo se debe insistir en dar «una mejor descripción del mundo; no basta con mostrar la contingencia histórica radical y los modos de construcción para todo (...) [sino también en ofrecer] una versión del mundo más adecuada, rica y mejora, con vistas a vivir bien en él y en relación crítica y reflexiva con nuestras prácticas de dominación». En suma, el objeto del feminismo no resulta tanto un problema epistemológico, sino «de ética y de política» (Haraway, 1995: 321).

Es a partir de la epistemología feminista cuando se rebate el punto de vista androcéntrico del conocimiento científico:

y se legitima inicialmente al sujeto de conocimiento ‘mujer’ rescatando, visibilizando y valorando y el trabajo ignorado, minimizado y apropiado de las mujeres (...) desde la epistemología feminista las autoras afrontan de nuevo el profundo desafío de los sujetos de enunciación y conocimientos desplazados, contradictorios, relativos, parciales, micro y singulares tratando de no eludir la

movilidad de las posiciones, conflictos y contradicción e cualquier supuesto, eludiendo así todo sistema de pensamiento y representación genérico y artificioosamente neutral. (Sainza, 2016: 269-270)

Para Butler (2007: 8), «la sociedad occidental se ha sustentado en un régimen normativo a partir del género y la sexualidad, esto es, la heteronormatividad o heterosexualidad obligatoria». De ahí que podamos pensar «el género como una categoría estrictamente socio-cultural, o bien este se independiza absolutamente del sexo, con lo cual el sexo deja de tener relevancia alguna para considerar quién es una mujer, o bien se deriva directamente del sexo, y queda adosado a él» (Sabsay, 2010: 124). Por su parte, Preciado (2011: 18) denuncia que «la diferencia sexual es una heteropartición del cuerpo en la que no es posible la simetría».

Parece que el objeto intelectual de Butler es la derogación de este sistema. No obstante, en palabras de la autora, su finalidad fundamental radica en «contrarrestar la violencia de las normas de género» (Butler, 2007: 29). De este modo, desarticular la normativa del género no consiste en abolirlo, «sino más bien cuestionar su carácter normativo, exponerlo en su ser excluyente, comprender que el proceso de generización es en sí mismo violento y supone una cantidad de restricciones, prohibiciones y sanciones en función de unos ideales o normas cuyo horizonte parecería seguir estando definido por la diferencia sexual» (Sabsay, 2010: 125). En este sentido, para Preciado (2011: 17), «los roles y las prácticas sexuales, que naturalmente se atribuyen a los géneros masculino y femenino, son un conjunto arbitrario de regulaciones inscritas en los cuerpos que aseguran la explotación material de un sexo sobre otro».

En suma, los roles resultan performativos y el objeto del feminismo consistiría en reconsiderar el género como una normativa. Siguiendo a Sabsay (2010: 128):

Al decir que el género es performativo, lo que estamos planteando es que estrictamente hablando el género no existe sino como la fijación de un proceso incesante de generización, entendida esta como una matriz productora de subjetividad que, a la luz de Deshacer el género, entenderíamos como una matriz que, de acuerdo al eje diferenciador «género» (que, de todos modos, nunca aparece de forma pura y aislada), opera exclusiones mediante las que se configura la inteligibilidad de los sujetos y consecuentemente, distribuye diferencialmente el reconocimiento y la vulnerabilidad. Si entendemos al género como una normativa, es decir como un dispositivo de producción de formaciones subjetivas, se hace claro que la crítica de las relaciones de poder que inscribe el género, un objetivo que hace a los ideales feministas, supondría para el feminismo comprometerse con la crítica de la generización misma, y consecuentemente, comprometerse entonces con la desarticulación de esta normativa no solo en lo que las exclusiones y

sanciones que esta supone para las mujeres, sino para otros colectivos codificados hoy como «minorías sexuales». Esta es la línea que ha seguido el feminismo queer.

Por lo que se refiere a las hipótesis de Preciado (2011: 18), «el sistema de sexo-género es un sistema de escritura. El cuerpo es un texto socialmente construido, un archivo orgánico de la historia de la humanidad como historia de la producción-reproducción sexual, en la que ciertos códigos se naturalizan, otros quedan elípticos y otros son sistemáticamente eliminados o tachados». Por esto, «a través del lenguaje entendido como instrumento y práctica que construye realidades e imagina posibilidades, [las teorías y prácticas feministas] han modificado las concepciones y experiencias de lo que se considera conocimiento, arte y realidad social» (Sainza, 2016: 261).

Por último, también sostiene Preciado (2011: 20) que «la tecnología social heteronormativa (ese conjunto de instituciones tanto lingüísticas como médicas o domésticas que producen constantemente cuerpos-hombres y cuerpos-mujer) puede caracterizarse como una máquina de producción ontológica que funciona mediante la invocación performativa del sujeto como cuerpo sexuado».

Por lo tanto, el giro epistemológico feminista está aún en pleno proceso, así que es necesario conseguir «el agenciamiento y producción de sus palabras, sus acciones, sus propias imágenes» (Sainza, 2016: 272). Ya que el lenguaje es la herramienta de significación y a partir del cual aprehedemos la realidad, no se debe desdeñar «la posibilidad de utilizar el lenguaje como instrumento vehículo para pensar y proponer mundos, como instrumento para producirlos efectivamente» (Sainza, 2016: 277), esto es, su capacidad para *performar* la revolución social en el sentido que anuncian Butler y Preciado.

El surgimiento del arte con conciencia feminista se cifra en la década de los años setenta en Estados Unidos; no obstante, siguiendo a Muñoz López (2013: 238), «fue iniciado en el pasado por muchas artistas que, a través de unas prácticas artísticas y representativas, fueron adquiriendo conciencia de la propia identidad y autonomía personal, reivindicando la competencia y la presencia de las mujeres en el mundo del arte». Y, como mantiene Clúa (2008: 20), no debe desdeñarse a este respecto «la importancia que se concede al estudio de la cultura popular como formadora y portadora de unos significados de género».

De este modo, durante el último tercio del siglo XX las corrientes feministas en el arte comenzaron a «cuestionar los presupuestos iconográficos (...) desde la identidad

femenina. Algunas artistas llevaron a cabo *performances* u obras de videoarte en las que se reflexionaba sobre la utilización del cuerpo femenino en la cultura patriarcal, así como en diferentes aspectos autobiográficos» (Muñoz López, 2013: 244). En particular, siguiendo a Ferrer (2018: 118), «resulta sintomático que la mayoría de los discursos artísticos feministas que se desarrollaron en los años setenta, década que evidencia la eclosión del arte feminista, lo hicieran desde el ámbito performativo».

Es el enfoque de la obra de la artista austríaca Birgit Jürgenssen, quien solía posar como modelo en sus fotografías en actitud lúdica, provocadora y desafiante para cuestionar la imposición de roles.



Delantal de cocina para ama de casa.
Birgit Jürgenssen (1975)

Ferrer (2018: 118) parte de la teórica de Erika Fischer-Lichte, «quien concibió el concepto de giro performativo, para referirse a un modelo que reemplazó al texto en su

capacidad de aprehensión y comprensión del mundo, giro lingüístico, por el de las acciones y los acontecimientos, giro performativo, del que surgiría así mismo toda una teoría sobre la estética performática». El arte feminista mantiene una elevada carga de activismo, pero también —siguiendo las hipótesis de Butler y a partir del giro epistemológico digital— parece decantarse por nuevos códigos que deconstruyen la estética tradicional, articulando nuevos discursos y enfoques.

Tras la nueva deriva estética, «las creadoras exploran las posibilidades de este nuevo entorno para conseguir avances significativos en el camino hacia una sociedad más justa, más igualitaria, más libre y más plural» (Bòrras, 2008: 247); así gran parte de la producción intelectual con enfoque de género logra poner el dedo en la llaga «visibilizando el sesgo androcéntrico de las teorías estéticas, [de modo que] los análisis feministas han llevado a cabo un debate vital para los estudios culturales» (Gutiérrez, 2015: 67).

El feminismo ha planteado dos problemas fundamentales en el arte. Por un lado, está «la necesidad de reconocimiento y la “visibilización” del trabajo de artistas mujeres, y, por otro, sobre la anulación de gran parte de la crítica político-sexual que estos cuerpos y prácticas artísticas se empeñaron en poner en debate» (Gutiérrez, 2015: 70).

En cuanto a la reinterpretación de los cuerpos femeninos, cabe destacar que «el ciberfeminismo presenta una nueva imagen “posthumana” del cuerpo femenino, pero lo cierto es que, además de ser “una acertada idea de marketing” es un movimiento con muchas variantes y estrategias que tiene como denominador común la utilización de las nuevas tecnologías para la liberación de la mujer» (Bòrras, 2008: 233). Así se estudiará en el siguiente apartado cómo el entorno digital ofrece grandes oportunidades para el reconocimiento y difusión de la poesía escrita por mujeres.

Después de abordar los rasgos de la sociedad y estética posmodernas, en relación con los conceptos de giro lingüístico, giro epistemológico y giro digital, se hace pertinente hablar de su impacto en la literatura. En particular, aquí se va a prestar atención a la lírica. Primero analizaremos la lírica posmoderna española, para después concretar el estudio en la poesía tras el cambio de paradigma de la era digital.

Como sostiene Mora (2012: s.p.): «estamos en un momento a la vez histórico y crítico, a las puertas de un nuevo modo de concebir qué puede ser la literatura en el siglo que acabamos de comenzar». La mayoría de los autores cree que la lírica española puede considerarse posmoderna en las últimas décadas del siglo XX. Bagué (2007: 177-196) distingue cuatro etapas en este periodo: «la transición ilustrada (1975-1985)», «un milenarismo invertido (1986-1991)», «un nuevo desencanto (1992-1996)» y «paisajes para el tercer milenio (1997-2005)». En general, Debicki (1989: 15) considera que los rasgos definitorios de la lírica posmoderna son «indeterminación del texto, multiplicidad de significados, intertextualidad, autorreferencialidad, etc.». Valga como ejemplo el poema “Mujercitas”, de Gloria de la Torre (2019: 56):

Una salita de luz anaranjada,
con un sofá ochentero y una tele sin mando,
los bolsillos llenos de la tierra de Tara,
el llanto de Ilsa Lund mojando los cojines.
Do es trato de varón, Re (x) selvático animal,
brincar a voz en grito, inventarse una escalera.
Voy a ser como Jo, dura y valiente,
o tan buena como Beth,
o tan alegre como Meg (...).

De *Manual de una housekeeper*, Gloria de la Torre (2019: 56).

En este fragmento, de la Torre se vale de referentes cinematográficos para evocar una atmósfera nostálgica. Nos describe su melancolía a partir de dos figuras del cine clásico: «Tara» la casa de *Lo que el viento se llevó* (Víctor Fleming, 1939), símil de la tierra que añora; y el llanto de la protagonista de *Casablanca* (Michel Curtiz, 1941) es el dolor del desarraigo sin conocer un destino cierto. Entonces, con un verso de uno de los temas principales de *Sonrisas y lágrimas* (Robert Wise, 1965), intertextualidad que intercala en cursiva, parece que empieza a cantar y hace acopio de fuerzas: piensa tener cada uno de los rasgos de carácter de las protagonistas de *Mujercitas* (Louisa May Alcott, 1868; adaptada al cine en varias ocasiones) para salir adelante. Todos los referentes están vinculados a personajes icónicos femeninos del cine o la literatura clásicos, muy populares y que forman parte del imaginario popular.

Según Lipovetsky (2016: 192), la poesía en la posmodernidad es una «actividad lúdica que se libera de las obligaciones de la lógica y de la significación en beneficio de la musicalidad y de las imágenes inesperadas». De ello, dan cuenta los siguientes dos poemas. En el primero, Ángela Segovia juega con la disposición tipográfica para simular una bandada de pájaros que vuelan «cortando el cielo de lo imaginario»:

[Sin título]

V

v v v

la V de los vencidos es un pájaro cortando el cielo de lo imaginario

v V

v v

De *La curva se volvió Barricada*, Ángela Segovia (2016: 17).

En el siguiente, Raquel Lanseros escribe una oda a una gesta épica, con léxico bélico y una métrica clásica; pero con un final sorpresivo y lúdico. Se trata de un soneto que empieza con dos batallas bochornosas para imaginario nacional: Trafalgar, la derrota de la Armada paradójicamente llamada «Invencible» en el primer cuarteto; y el desastre del 98, pérdida de las últimas colonias e inspiradora de la generación literaria que

inaugura el siglo XX en el segundo cuarteto. Pues bien, el «héroe» patrio aparece en el primer terceto. Quien redime de estos fracasos es nada menos que un jugador de la selección nacional de fútbol española, que limpia estas vergüenzas para la patria con el gol de la victoria en el Mundial de fútbol de Sudáfrica en 2010.

NUEVO CANTAR DE GESTA

Aún sangran derribados en el fondo
del canal de la Mancha los navíos
de la Armada Invencible. Voto a bríos
que el mar de Trafalgar aún duele hondo.

Perder años después nuestro Macondo:
íntima Cuba asilo de mis tíos,
cuyo sudor regó los desvaríos
de un criminal oligarquismo orondo.

Cuatro siglos seguidos de sangría
borrados por Iniesta en un instante:
rugió unísona España de alegría

cuando agujijaste el cuero hacia adelante.
Píndaro quiero ser en este día
y cantar tu bravura de gigante.

*De Esta momentánea eternidad. Poesía reunida (2005-2016),
Raquel Lanseros (2016: 251)*

También según Lipovetsky (2016: 192), el arte posmoderno se presta a la ligereza: «ligereza de los adornos, de la pintura y la escultura, pero también de la danza y de la poesía (...) un vínculo íntimo une ligereza y poesía, en la medida en que esta toma cuerpo desatando los lazos de la sintaxis, proponiendo palabras en libertad, tratando el lenguaje corriente con extrema desenvoltura». En este sentido, Martínez Pésico (2018: 148) apunta que la poesía *millennial* se mueve en un nivel léxico «discreto porque se utiliza un lenguaje que busca favorecer la legibilidad y la inmediatez de la comprensión». Sirvan como ejemplo de esto los versos finales del poema «Depresión» de Loreto Sesma:

Depresión

(...)
Qué manera más extraña
de decir “te quiero”
tenemos

aquellos que venimos
lamiéndonos
agotados
las heridas.

De *Alzar el duelo*, Loreto Sesma (2018: s.p.)

En *Alzar el duelo*, la poeta recorre las fases del duelo tras una pérdida amorosa. En concreto, este fragmento nos describe la depresión, con registro muy cercano, sencillo y directo. Lo novedoso de la lírica de Sesma —y lo que llama la atención en estos versos— es que emplee expresiones del registro coloquial, «lamerse las heridas», para explicar un dolor tan complejo.

Por su parte, la ruptura de la sintaxis que señalaba Lipovetsky a partir de elementos extrañadores quedaría ilustrada con el siguiente poema de Agustín Fernández Mallo. En el séptimo verso un teorema se integra con naturalidad, de modo que el poeta juega a hibridar dos lenguajes diferentes con excelente resultado. Nótese cómo la sintaxis matemática se imbrica con el lenguaje para conseguir una hipérbole perfecta: hay tantas las capas de piel, que su recuento tiende al infinito.

4.

Tanto más perfecta es la cosa creada
cuanto menos huella lleve del hombre,

gracias Código de Barras por garantizar aún el silencio,
ingrediente que la alquimia buscaba en los objetos.

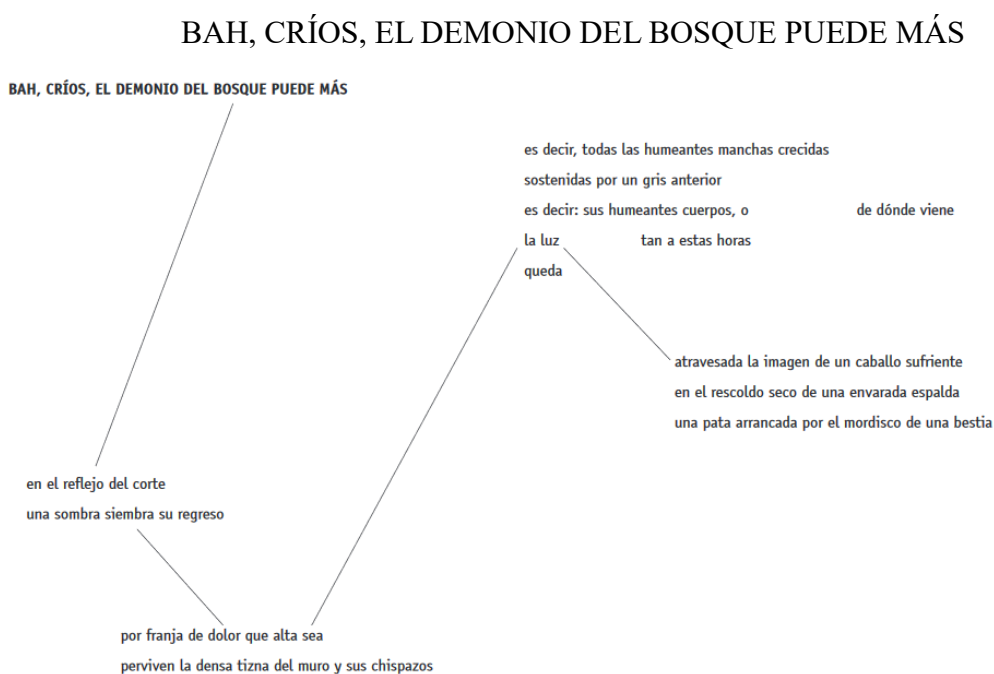
Debajo de esta piel hay otra piel,
y debajo de esa otra, y debajo otra, y otra,
y así cuantas capas quieras hasta a un $n \in \mathbb{N} \rightarrow \infty$
antecentro del centro que es finito.
Ese centro es la máscara.

[La semana tiene 8 lunes. El 8º. es la semana],

De *Ya nadie se llamará como yo+ Poesía reunida (1998-2012)*,
Agustín Fernández Mallo (2015: 333)

Como se ha analizado antes, el origen de las apuestas estéticas de la poesía digital puede rastrearse en las primeras vanguardias. En este sentido, los caligramas o poemas de libertad constituyen los antecedentes más evidentes de las rupturas con el texto. De

hecho, algunos autores conciben la poesía como género eminentemente vanguardista. En palabras de Mora (2012: s.p.), la lírica «ha sido siempre muy receptiva a estos experimentos, pero advertimos en el último decenio un cambio de paradigma debido a que hoy es la narrativa, en términos generales, la que está dando multitud de pasos hacia un concepto más ancho, o expandido, o más complejo de páginas». El siguiente poema de Ángela Segovia está dispuesto a modo de caligrama. La imagen del reflejo traza un recorrido, la sombra del demonio del bosque se va refractando entre los fragmentos como si se asomara entre los claros de la arboleda:



De *La curva se volvió Barricada*, Ángela Segovia (2016: 17).

Eminentemente experimentales son las prácticas *perfopoéticas*. En el capítulo anterior ya habíamos señalado el maridaje entre prácticas escénicas —con su voluntad vanguardista— y poesía. Bajo el concepto de poesía escénica hay praxis como las sesiones de micrófono abierto, la polipoesía, el *slam poetry*, entre otras, que han gozado de muy buena recepción en las últimas décadas. Así, afirma Cullel (2018: 240) que «el *Poetry Slam* se ha convertido en un fenómeno de gran fuerza en la España del siglo XXI. Esta rama de la poesía performativa, que cuenta en la Península con casi una veintena de grupos de *slam*» no deja de crecer. Esta autora también señala que «el *poetry slam* está incidiendo de manera muy positiva en la promoción de la poesía española, aportándole una visibilidad de la que carecería en caso contrario» (Cullel, 2018: 240). En la

proximidad del público y en la frescura de sus propuestas radica la clave de su éxito, al igual que sucede, como veremos más adelante, con la poesía en redes sociales.

Interpelar al lector de una manera más cercana es lo que provoca que haya «un claro interés en abandonar el culturalismo más oscuro y engolado, [aunque] no se abandonan los motivos grecolatinos» (Álvarez Ramos, 2013: 79), como es el caso del poemario *Arder o quemar* de Carlos Asensio (2018), en el que se plantean los conflictos cotidianos en clave mitológica. Sirvan estos versos del siguiente poema a modo de ejemplo, en ellos se juega con la imaginería de la fragua de Vulcano:

SENTIR

(...) Sí: la vida es una fragua donde Vulcano golpea
para sobrevivir. Pero las fuerzas escasean y Vulcano a veces
es más humano que dios.

De *Arder o quemar*, Carlos Asensio (2018: 28)

Entre los poetas que han actualizado las referencias clásicas con magistralidad destaca Carmen Jodra. En el siguiente poema, desde el propio título hasta el último verso se recrean motivos homéricos y reinterpreta su propia versión épica de la Guerra de Troya.

DUELO HOMÉRICO

El pelo rizado cubierto de polvo, en desorden la túnica
blanca,
Antípator llega corriendo a la tienda de Aquiles. Aquiles, sentado,
se muerde los labios y le duele el alma
Es cosa terrible lo crueles que pueden llegar a ser las palabras.

—La tierra está mojada y huele a tierra
bajo su peso. Han roto los cristales
en su sangre, violado los umbrales
del templo y saqueado cuanto encierra.

En las más altas cimas de la sierra
hay nieve. Sus heridas son iguales
que rosas... Quien escriba los anales
“guerra” dirá sin conocer qué es guerra.

Verás la cara cruel del basilisco,
y el viento es frío. Pero las ovejas
aguardan el cayado y el aprisco.

No llores. Déjalo para las viejas.
Tan dulce yace, que ante su obelisco
la Muerte misma enarcará las cejas.

Aquiles rompió en alaridos, maldijo la muerte, la vida, la guerra, a
Dios y a sí mismo,
desoyó consejos y durante horas lloró haciendo estrago a su paso.
Pero por la noche, agotado, con los ojos secos y los labios rotos,
sólo se le oía en lento susurro: “Patroclo, Patroclo,
Patroclo...”

De *Las moras agraces*, Carmen Jodra Davó (2001; 11)

Además de estar influenciado por el mundo clásico, la lírica posmoderna bebe de las fuentes de la cultura pop. Así, la «posmodernidad aparece representada, por ejemplo, en la inclusión del mundo publicitario en el poema, locus en el que convive lo culto con lo mercadotécnico» (Álvarez Ramos, 2013: 76). Tal es la producción lírica inspirada en las marcas que la *Revista Litoral* ha dedicado recientemente un número monográfico a la publicidad en el arte y la literatura:



«El signo anunciado. La marca en la literatura y el arte»
Revista Litoral núm. 260 (2015).

En su poema «Cortejo y sufrimiento», Berta García Faet realiza una ácida crítica en clave feminista a la dictadura que el canon de belleza actual impone a las mujeres. Sirva de ejemplo el fragmento final, que ilustra cómo el yo lírico se debate una dialéctica interior entre la rebeldía que despierta el coste y el sufrimiento que implican ser «ser femenina y tierna»; y el dejarse llevar para lograr la aprobación y que te admiren «preciosa». Las marcas de moda y cosmética se sirven de ello para hacer negocio, tanto las de lujo «Dior» como las de gran distribución «Yves Rocher». En estos versos, se yuxtaponen atropelladamente estereotipos de la femineidad: ternura, caros zapatos de tacón alto y carmín permanente en los labios.

CORTEJO Y SUFRIMIENTO

(...) Tienes
que ser femenina y tierna. Y los tacones
de once centímetros (y cien unidades
monetarias), esos fusiles de corazones,
esos hijos de Dior, te pasean un puñal
por los pies, sanguinarios y elegantes.
Basta, piensas, basta. Y entonces te dice
al oído: estás preciosa. Así que show
must go on. Bella y ridícula, le das las gracias
con el primer beso de la noche. El carmín
no se ha borrado, tal y como prometía Yves Rocher.

De Night club para alumnas aplicadas, Berta García Faet (2009: s.p¹)

No obstante, resulta que «el uso de elementos publicitarios no es un elemento diferenciador y exclusivo del nuevo siglo. Los poetas finiseculares son los vates primitivos de la tecnología, de la publicidad y la mercadotecnia, lo que les hace tomarlas como recursos poemáticos más» (Álvarez, 2003: 77). En el siguiente poema, Álex Prada intercala en los versos impares la definición de bolsillo de la enciclopedia virtual y colaborativa Wikipedia, con las sensaciones íntimas el bolsillo le sugieren de los versos pares, a modo de diálogo entre la hombre y máquina.

18. (DUETO CON WIKIPEDIA)

La función principal del bolsillo es

¹ Véase:
https://www.bertagarciafaet.com/uploads/3/9/4/2/39423623/3_poemas_de_nightclubparaalumnasaplicadas_manojodeabominaciones.pdf [06/02/2020]

planto el miedo allí, en lo más profundo
guardar objetos de pequeño tamaño
la servilleta lleva tus labios en carmín
de manera que estén a mano cuando se necesiten;
manosea la hora como papel de lija
esto último está muy ligado
el recuerdo pegajoso entre los dedos
al propio concepto de bolsillo
esta oscuridad sin remedio
que suele tener el tamaño
desierto infinito
de aproximadamente una mano,
las palabras que no te dije
y estar al alcance de esta...
y estar casi al alcance...

De *Epopeyas de bolsillo*, Álex Prada (2019: 49)

Francisco José Chamorro en su poemario *Liberalismo político* se burla de la paradoja que supone sufrir la de soledad en este mundo hiperconectado. A pesar de que las tecnologías permiten mantener el contacto permanentemente con otras personas, no se evita el aislamiento interior. Valga como ejemplo el fragmento en el que interpela con tono mordaz al lector para que se cree un perfil de Tinder, una aplicación para encontrar pareja:

III.

Por qué te sientes solo
si hay grandes aplicaciones para Android y Apple
donde puedes crear un perfil
para quedar con personas geniales,
espléndidas y de gran corazón.

Yo tengo un perfil en Tinder,
háztelo tú también y búscame,
cenaremos en algún restaurante del mundo y te contaré quién
soy.
(...)

De *Liberalismo político*, Francisco José Chamorro Camisón (2017: 41)

A pesar de que la temática de las tecnologías y el mundo virtual inspira gran parte de la producción lírica posmoderna, parece que «los jóvenes poetas del nuevo siglo mantienen lo real como piedra angular del arte y se caracterizan por la vivificación de la

cultura, la vuelta a la perspectiva simbolista y una reivindicación del fragmento (Álvarez Ramos, 2013:75). El siguiente poema tiene una raigambre mucho simbolista mayor que los hasta ahora expuestos. Es breve, con tendencia a lo fragmentario y más hermético. A partir de un solo verbo en forma personal cuenta toda su experiencia de juventud.

HOLANDA

XXXII

Teníamos:
caballos blancos para destruir
caballos rojos para el miedo
azules para el frío
verdes para el arrepentimiento

y tan solo un par de horas
hasta el amanecer.

De *Animal de huida*, Emily Roberts (2013: s.p.)

Algunos autores han tratado de clasificar el conjunto de la producción poética posmoderna, pero no se ha obtenido un resultado claro, puesto que su factura es muy dispar y su apuesta estética, variopinta, tal y como sucede en el resto de género literarios. Es lo que Álvarez Ramos denomina «clasicismo posmoderno»:

La fragmentación el único rasgo posmoderno del tercer milenio, en la lírica actual encontramos, además, la diseminación del sujeto, el discurso como palimpsesto, el humor y la ironía del pastiche, el collage y la metapoesía. Los procesos desestabilizadores que abren las perspectivas receptoras y que califican de manera directa a la literatura posmoderna pueden resumirse bajo un mismo membrete: «simultaneidad» (el pluralismo de Hassán), entendida como tal, sucesión de variedad de elementos: perspectiva, lenguaje, temas, significados, géneros... que se conjugan al mismo tiempo, en el mismo texto. (Álvarez Ramos, 2013: 75-76)

Para la crítica resulta «cada vez más difícil establecer una teoría general para leer formas de poética tan distintas una de otras» (Molina, Mora y Peñalta, 2019: 299). Ante la pluridisciplinariedad de las apuestas estéticas que se sirven de lo audiovisual, matemático o científico, informático, etc., no es nada sencillo desentrañar un poema. Además del extrañamiento que provoca este fragmento de *Antibiótico* de Fernández Mallo, preñado de notación matemática y teoremas físicos, hay que ser conocedor de algunos rudimentos científicos para extraer todo su significado:

(...)
1945, ¡Enhorabuena, Wenwer,
ya tienes tu Creación de Pares!
[fotón $\rightarrow e^- + e^+$]
le dijo Pauli a Werner Heisenberg [ambos nobeles]
cuando este tuvo gemelos.

De *Ya nadie se llamará como yo+ Poesía reunida (1998-2012)*,
Agustín Fernández Mallo (2015: 572)

Como se estudió en el apartado anterior, a partir del avance de la comunicación mediada por ordenador, Internet y las redes sociales, estas herramientas han revolucionado la poesía, ya integrada en la posmodernidad. La poesía que bien se crea o bien se difunde en estos medios se conoce como ciberpoesía, poesía electrónica o poesía digital. Nos referimos a toda composición lírica que se sirve de los recursos electrónicos, informáticos, sonoros y audiovisuales para generar diferentes formas de expresión, más o menos alejadas de la poética tradicional.

Parece que «el medio digital se ha convertido en un recurso primario, inseparable del acto creativo (Corral, 2014: 87). En 2010, la poeta Luna Miguel creó una cuenta de Tumblr bajo el nombre *Estaban Locos*, donde daba a conocer la obra de otros poetas de su generación, nacidos entre 1983-1993. El año siguiente, a partir de ese blog, se publicó en papel una selección de poemas de esos autores, que ella misma antologaba y que llama «versión analógica» (Miguel, 2011: 11). En su introducción, explica cómo conoció a los autores a través de la pantalla de ordenador, pues:

Internet es uno de los nexos que les une y el lugar que muchos de ellos decidieron utilizar, desde adolescentes, para colgar sus primeros poemas, pensamientos, reseñas o citas preferidas. Tras cuatro o cinco años de búsqueda en blogs, di con una serie de nombres que con el tiempo fue creciendo. Algunos de ellos se convirtieron en mis amigos, otros en mis *links*, y otros en algunos de mis autores contemporáneos más respetados. (Miguel, 2011: 10-11)

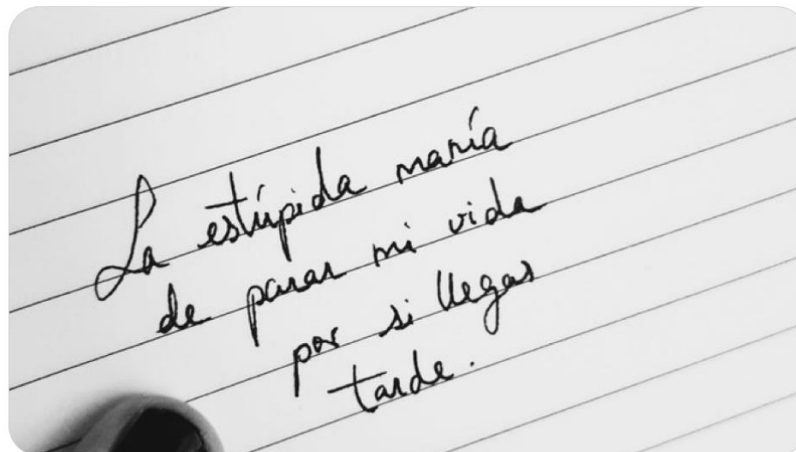
Como vemos, «el acceso fácil a los recursos informáticos de expresión ha provocado una llegada en masa al conjunto de herramientas de almacenaje y procesamiento de la información compartida así como a instrumentos de apoyo, que multiplican las posibilidades y variaciones de la comunicación retórica» (Molina, Mora y Peñalta, 2019: 298). Como resultado, «basta con circular por las autovías del ciberespacio para comprobar que la proliferación de páginas, blogs y portales dedicados

a la poesía rara vez implica una reescritura crítica de las gramáticas creativas por las que se rigen los textos impresos» (Bagué, 2018: 333). En definitiva, tras la extensión de Internet ha habido un aumento de la producción poética, «más allá del amateurismo, la práctica “profesional” de la poesía se ha reorganizado, ha aprovechado las posibilidades de los nuevos medios y ha hecho más accesible gracias a los archivos digitales» (Molina, Mora y Peñalta; 2019: 294).

Mención especial en el giro epistemológico digital deben tener las redes sociales. Molina, Mora y Peñalta (2019: 324) consideran que «la poesía de redes sociales es de corte tradicional que es creada, publicada y puede leerse únicamente solo a través de la red; aunque (...) existen casos en los que estas composiciones, en principio ideadas para ser compartidas a través de redes como Twitter, Facebook o blogs, han acabado por ser publicadas en soportes físicos». Para Rodríguez-Gaona (2019a: 31) desde 2007 «se puede constatar la migración de la escritura desde blogs (donde primaba lo textual y discursivo) hacia las páginas de Facebook (en la que predominan, la imagen lo efímero y la creación de redes y comunidades)». Estos autores señalan la idoneidad de Twitter para adaptar las formas tradicionales que, además, logran difusión gracias a que pueden ser rastreadas a partir de etiquetas como «#tutipoema» (Molina, Mora y Peñalta, 2019: 324).



Sara Bueno @SaraBuho · 1d



↕ 76

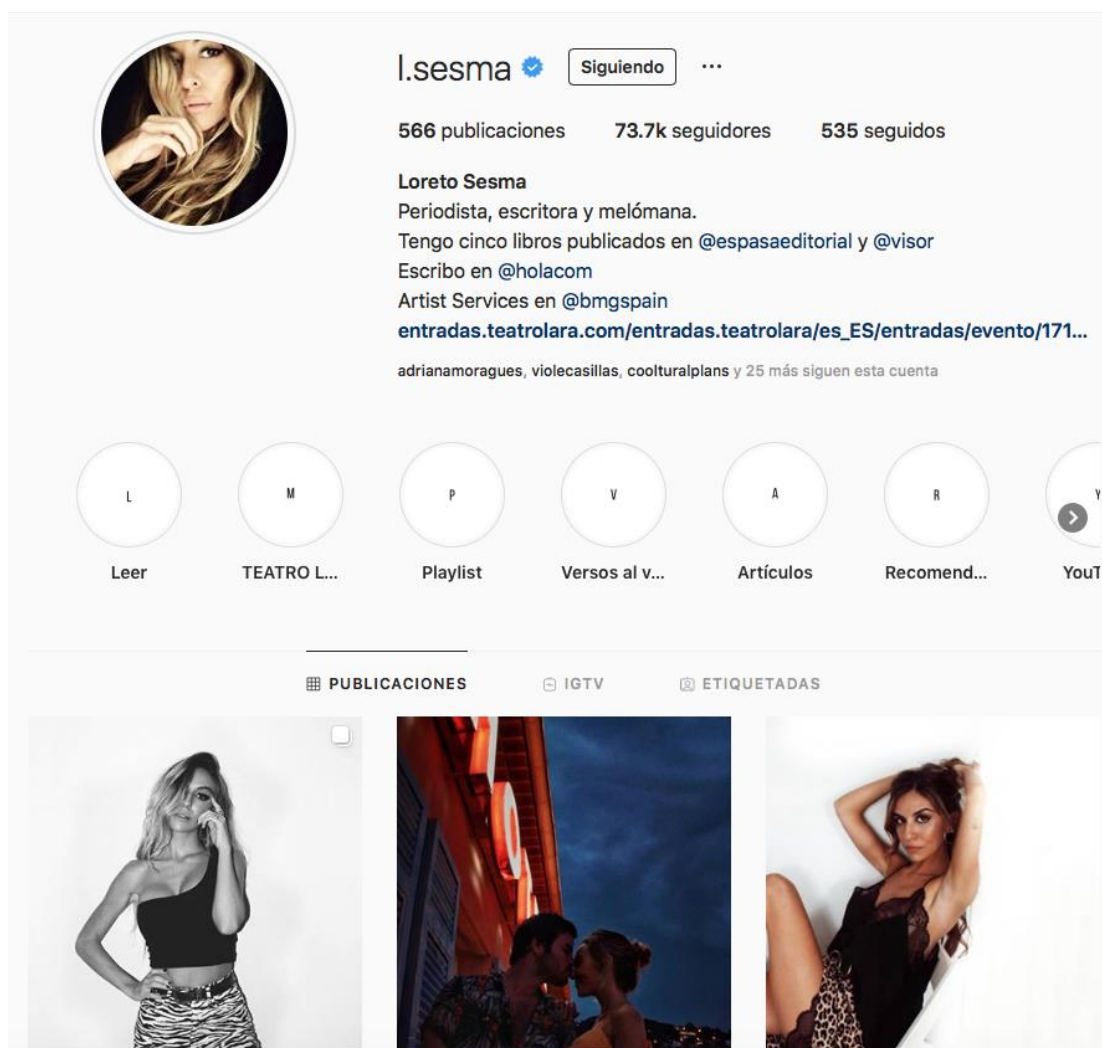
♥ 238



Publicación de @sarabuho, cuenta de Twitter de Sara Bueno
Publicado el 18 de diciembre de 2019

Por su parte, Instagram permite hibridar los textos con imágenes, ilustraciones o vídeos, puesto que es una red social eminentemente visual. La propia grilla o cuadrícula

de las publicaciones resulta una carta de presentación, que los artistas suelen cuidar. Como afirma Berlanga (2013: 53), es obvia «la existencia de un componente retórico en la comunicación que se genera en las redes sociales *on line*».



Perfil de @l.sesma, cuenta de Instagram de Loreto Sesma
Publicado el 19 de diciembre de 2019

Facebook no tiene las limitaciones de espacio que constriñen las publicaciones de Twitter, de 280 caracteres, y es menos visual que Instagram. Por esto, para Molina, Mora y Peñalta quizá sea la red social que difunde poesía de manera más parecida a la publicación tradicional (2019: 326).



Perfil de @ajomicropoemas, cuenta de Facebook de María José Martín de la Hoz
Publicado el 19 de diciembre de 2019

Por último, «una de las características específicas de la poesía en redes sociales (...) es el *feedback* o retroalimentación; esto es, que cada receptor tiene la posibilidad de aportar comentarios sobre su lectura que serán recibidos tanto por el autor como por los posteriores lectores del poema» (Molina, Mora y Peñalta, 2019: 327). De hecho, para los expertos «la interactividad que caracteriza este medio se puede señalar como la verdadera novedad respecto a la Retórica clásica» (Berlanga, 2013: 67).

En este sentido, «la medida de aceptación de los escritores en internet (incitados a emitir, simultáneamente no solo textos e imágenes, sino incluso un personaje) se define por el número de visitas a sus bitácoras o perfiles» (Rodríguez-Gaona, 2019a: 32). Así, podemos apreciar el uso frecuente de «muchos verbos en imperativo a modo de consejos, roza el uso aforístico y establece juegos con frases hechas y locuciones que se supone que forman parte del acervo cultural lector-modelo» (Martínez Pérsico, 2018: 150). A continuación, se muestra un poema publicado por su autora con las etiquetas «micropoesía» y «aforismo», entre otras.



irenegpunto
Madrid



Mi insomnio crea nuevos sueños.

Irene G Punto

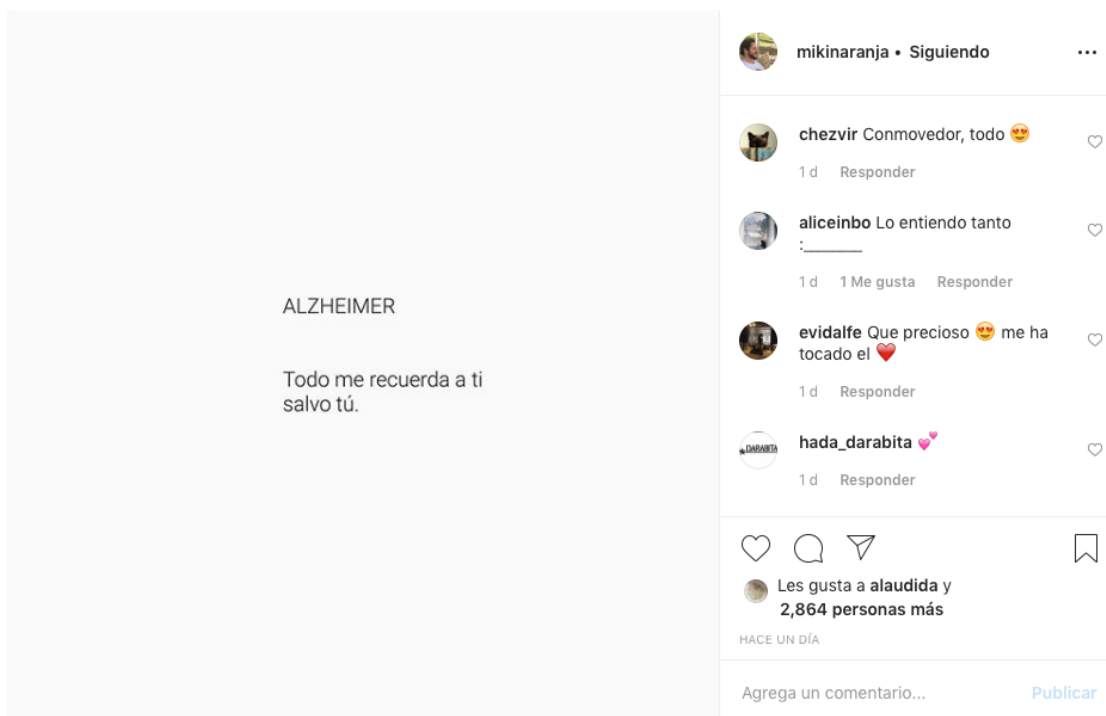


559 Me gusta

irenegpunto No hay mal que... #irenegpunto #microrrelato
#microcuento #reflexion #microconversaciones
#escrituracreativa #micropoesia #aforismo

Perfil de @irenegpunto, cuenta de Instagram de Irene G. Punto
Publicado el 13 de diciembre de 2019

Como se ha analizado, la poesía posmoderna tiende a la brevedad. Pues bien, en la producción lírica difundida en redes sociales se agudiza esta tendencia. Siguiendo a Martínez Pésico (2018: 149), podemos afirmar que «los poemas difundidos en Instagram (...) se caracterizan por su brevedad, que está dictada por la necesidad de aprovechar el espacio de la pantalla. La estructura semántica de estos micropoemas suele ser bimembre y se constituye a partir de antítesis y oposiciones. Se aprovecha también la bisemia favorecida por los juegos de palabras».

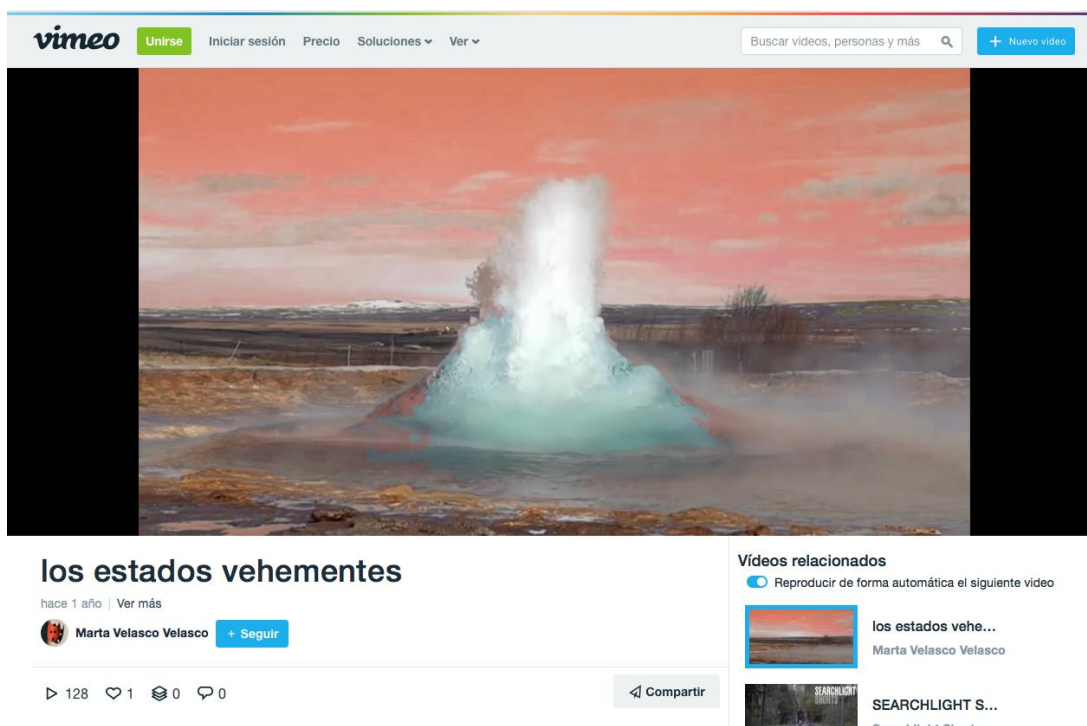


Publicación de @mikinaranja, cuenta de Instagram de Miguel Herranz
Publicado el 19 de diciembre de 2019

Por otra parte, Mora (2019a: 139-140) pone de manifiesto el peligro de caer en la poesía como mero espectáculo, no como arte. O bien simplemente narrar experiencias vitales que se han estandarizado (Mora, 2019a: 145). Puesto que esta aspiración puede llegar al paroxismo: «la comunicación digital fomenta esta aspiración pornográfica de la intimidad y de la esfera privada. También las redes sociales se muestran como espacios de exposición de lo privado» (Han, 2019: 14). Han parte del concepto de «esfera privada» de Barthes, esto es, la «zona del espacio, del tiempo, en la que no soy una imagen, un objeto» para borrar toda idea de intimidad en el mundo actual, porque «no hay ninguna esfera privada, pues no hay ninguna esfera donde yo no sea ninguna imagen, donde no haya ninguna cámara» (Han, 2019: 14-15).

Precisamente, por este mismo efecto, pero de signo contrario, «la unión de poesía con vídeos o imágenes inspira una amplia diversidad de obras heterogéneas. Una de las principales causas por las cuales este género, que presumía ser minoritario el siglo pasado, se ha masificado en la actualidad es la llegada de Internet y su revolución en la esfera artística» (Corral, 2014: 185). De este modo, para el público joven y educado en lo audiovisual es más sencilla la recepción si se acompaña de imágenes, vídeos, etc. El siguiente fotograma pertenece al vídeo *Los estados vehementes* de la artista Marta

Velasco, publicado en Vimeo, en el que se oye a la poeta Sara Torres mientras se suceden secuencias de fuego, agua y piedras:



Los estados vehementes, Marta Velasco y Sara Torres
Publicado el 9 de julio de 2018

Como ya se ha señalado, uno de los fenómenos más interesantes de la poesía fraguada en redes sociales es «la idea de participación en la construcción derivada da la interactividad autor-lector, de modo que el texto original sea autorrenovable y “enriquecible” en los sucesivos estadios creativos» (Martínez Pérsico, 2018: 152).

La escritora y poeta Luna Miguel guarda en su cuenta de Instagram una colección de historias, «escribo», en las que comparte con sus seguidores momentos de su proceso creativo.



Publicación de @lunamonelle,
Cuenta de Instagram de Luna Miguel (2018)

Si bien es cierto que la producción digital de los poetas de las últimas generaciones es un fenómeno pujante, no deja de ser importante su publicación en editoriales impresas y que ganan premios literarios de prestigio. Hay autores que sostienen que la poesía en redes es la última frontera de la poesía de la experiencia. En este sentido, señala Mora (2019: s.p.) que la producción simbólica de los jóvenes poetas «no parecen distar demasiado de las obras de algunos de los epígonos de la poesía de la experiencia (...) y de algunos poetas hiperrealistas». También Álvarez Miguel (2017: s.p.) sostiene que «los poetas de la experiencia (...) están encantados, pues estos poetas superventas no dejan de

ser sus hijos, sus hijos pequeños, esos que reproducen los gestos de sus padres con la inocencia de un bebé de gugu-tata». La propia Elvira Sastre declara en una entrevista que sus referentes poéticos vienen de la poesía de la experiencia:

Benjamín Prado para mí es una figura clave tanto a nivel personal como profesional. Yo le leía cuando era más jovencita y fue el que me hizo decir, yo quiero escribir porque esto me gusta. He leído también mucha poesía de la experiencia, a Luis García Montero, Raquel Lanseros. (Corroto, 2018: s.p.)

Por otra parte, la Red ha supuesto una oportunidad para la difusión y promoción de la obra poética de mujeres como se analizará más adelante. En este sentido, «desde Internet, las poetisas nativas digitales, por su libertad de acción como *prosumidoras*, asumen un precoz e insospechado liderazgo en este grupo (los casos emblemáticos en dicho aspecto son Luna Miguel y Elena Medel, autoras plenamente institucionalizadas)» (Rodríguez-Gaona, 2019b: 10). Por otra parte, la Red ha logrado la «suspensión de la autoridad» (Morales Lomas, 2018: 32), esto es, la autoedición que supone publicar en internet o en redes sociales permite escapar de las imposiciones de las líneas editoriales.

Según Álvarez Miguel (2017: s. p.), «los poetas jóvenes se ven obligados a huir de esa estética, perseguir nuevas formas, desarrollarse en otros caminos alternativos, independizarse, improvisar, romper con su generación anterior, escapar, renovarse, y eso precisamente es lo que están haciendo».

Aunque hay un riesgo en el camino digital. Para Han (2018: 53), ha habido una pérdida del aura de la cultura. El compromiso estético que tenían los creadores de la modernidad parece haber cedido hoy en día ante la importancia de mantener presencia y seguidores en las redes sociales y otros circuitos de reconocimiento social. En la actualidad, pertenecer a la élite cultural no tiene por qué ser sinónimo de excelencia artística, sino que puede resultar de proyectarse de manera efectiva en el mundo digital, lo que se traduce en un éxito comercial sin parangón (Acevedo, 2018: 118). En este sentido, sostiene Rodríguez-Gaona (2010: 56) que se corre «el riesgo de sustituir un filtro elitista o mercantilista por la ausencia de filtros». Así, afirma Velasco (2017, s.p.) que «el mercado es una máquina perfecta de producción de existencias y convalidación de cualquier tipo de identidad. Mientras logre que sus productos adopten la forma deseada (el aspecto que tiene un poema en el imaginario colectivo, por decir uno al azar), será capaz de legitimar la autenticidad de cualquier bien puesto en circulación».

Todo apunta a que hemos pasado de una producción lírica muy prestigiada, pero de escasa recepción —un fetichismo cultural (Rodríguez-Gaona, 2019a: 117)—, a un fetichismo por la figura del poeta-estrella —por la marca personal— con excelente resultado comercial. En este sentido, Valverde (2018: 52) afirma que «las redes sociales legitiman el éxito social de sus usuarios (...) midiendo su impacto en términos cuantitativos: la lógica del capitalismo aplicada a las relaciones entre personas».

El entorno digital parece idóneo para la difusión de las propuestas simbólicas de los jóvenes y desconocidos poetas, por los motivos anteriormente señalados. No obstante, en palabras de Valverde (2018, 54), «el canal penaliza la función poética», puesto que «está construido sobre una serie de principios opuestos a la propia esencia de la poesía. Cuando el mensaje es excesivamente “poético” el canal lo separa, haciéndolo invisible (marginal)». Además de esto, «el canal impone un estilo (...) al someterse a la lógica y las normas del canal» así como «decide a quién hace llegar el mensaje y solo se deja influir por “estímulos” económicos» (Valverde, 2018: 55).

La dinámica de los algoritmos de programación que controlan las redes sociales impide una libertad e imparcialidad puras, por una parte, mientras que, por otra, una poesía medida por resultados mercantilistas o cuantitativos atenta directamente a la esencia propia de la lírica, por otra (Valverde, 2018: 56). Las redes sociales como medio de difusión libre y como foco de frescura, pueden resultar, por lo tanto, un espejismo.

Para los poetas del medio digital «la post-literatura viral que preconizan ha encontrado en las plataformas digitales de la era de Internet un medio de difusión óptimo para un público juvenil y mitómano, habituado al uso de las nuevas tecnologías, (...) y desconocedor de las grandes obras que jalonan el devenir histórico de nuestra literatura» (Acevedo, 2018: 119-120).

Para Mora (2018: 33) este fenómeno no es nuevo, ya que en el contexto de la Transición «hubo una depauperización generalizada de la cultura en España, como consecuencia de una confusión parcial de la libertad cultura con el libertinaje “subpop” (pop de perfil bajo)». Además de esto, podría incluso equipararse el valor del mercado al valor estético (Mora, 2018: 72). Por eso, se producen poéticas de estética de baja intensidad y accesible, bajo un espejismo de falsa democratización de la cultura (Mora, 2019a: 36-37); en efecto, hay quien enarbola «presuntos ideales democráticos en la literatura, a partir de la supresión del ideal de excelencia» (Mora, 2018: 65). García Montero (2018: 22) sostiene que «el abaratamiento de la cultura viene de lejos y tiene que ver con las reglas de la sociedad del espectáculo impuestas por un neoliberalismo

capaz de convertir la cultura en un entretenimiento superficial dentro de un consumo fijo».

De este modo, proliferaron «poetas que practicaban una estética muy accesible y de escasa intensidad» (Mora, 2018: 39), así como «se decretó maldita la vanguardia, a todo riesgo estético» (Martínez Sarrión, 2002: 9). Este panorama es el resultado de combatir «la complejidad, la irracionalidad, la experimentación, la dificultad» (Mora, 2018: 50), de manera que su recepción fuera mayor o más fácil. Así, una lírica si «se entiende “llega a más gente”, es más “democrática” que aquella otra más “rebuscada”» (Mora, 2019a: 192). Por lo tanto, parece que la calidad de la lírica digital se acerca más a la lógica mercantilista que a las aspiraciones estéticas elevadas, de modo que «los versos que circulan por internet (...) se parecen demasiado a las campañas publicitarias de los grandes almacenes para motivar las ventas en el día de la madre o de los enamorados» (García Montero, 2018: 23). Sin embargo, García Montero (2018: 26) sostiene su «fe en el futuro de la poesía y [su] confianza en una juventud capaz de recibir la antorcha».

Un debate sobre qué apuesta estética es más democrática excedería con mucho el ámbito de esta investigación. Sin embargo, se podría señalar que el planteamiento de «bajar el nivel» para que sea accesible a todos, lejos de resultar igualitario, marginaría las propuestas, por así decir, más elevadas, mientras que lo genuinamente democratizador podría ser «trabajar para que *todos* leamos libros hasta que seamos capaces de entender *todos* los libros» (Mora, 2019a: 206).

En otro sentido, gran parte del éxito triunfo de la poesía en redes sociales se debe a lo que Rodríguez-Gaona (2019a: 38) denomina «el poder de la alfabetización digital», ya que los nacidos a partir de los años ochenta se desenvuelven con absoluta naturalidad en el entorno digital y lo utilizan en todas las esferas de su vida. Sin embargo, es un fenómeno desigual entre las generaciones más jóvenes puesto que «no todos los poetas nativos digitales us[an] la red y sus plataformas con la misma intensidad» (Rodríguez-Gaona, 2019a: 39) y parece que los que genuinamente han cosechado mayor éxito comercial han sido los que están «vinculados a una comunidad virtual si esta ha logrado destacarse» (Rodríguez-Gaona, 2019a: 39).

En un primer estadio, los jóvenes poetas se dan a conocer a través del entorno digital donde encuentran «un contexto adecuado para la recepción de sus obras y proyectos» (Rodríguez-Gaona, 2019a: 40), pero después buscan refrendar su éxito en medios más tradicionales como la publicación impresa, las revistas literarias, los festivales, etc. Como afirma Sánchez García (2018: 66-67), refiriéndose al anhelo de los

poetas de esa época de publicar con alguna de las grandes casas editoriales dedicadas a poesía —Visor, Hiperión, Pre-Textos—, «eso constituía, por así decirlo, el culmen de una carrera literaria, la legitimación y que se considerara al autor de los versos un poeta digno de tomarse en consideración en la construcción del canon sincrónico, que es el de los autores más grandes de la época». Esta autora considera 2015 como punto de inflexión en esta tendencia, pues es cuando los poetas «nacidos a partir de 1990 venían a completar el nuevo discurso literario del siglo XXI» (Sánchez García, 2018: 66).

La cantidad de propuestas es tal que la repercusión de los «autores nativos digitales ha hecho envejecer prematuramente a los poetas surgidos hacia la mitad de la primera década del nuevo milenio» (Rodríguez-Gaona, 2019a: 41). Estos poetas logran un efectivo apoyo en redes sociales entre los «distintos grupos de escritores *amigos* (sic), con ciertas afinidades generacionales y de estilo» (Rodríguez-Gaona, 2019a: 45), de modo que consiguen tener mayor visibilidad y recepción. El circuito de promoción virtual entre ellos «supone básicamente una estrategia de posicionamiento en el mercado» (Rodríguez-Gaona, 2019a: 45).

Además, para Rodríguez-Gaona (2019a: 43), el triunfo de las propuestas simbólicas virtuales se debe a que estos creadores, «con el crucial apoyo de internet y las nuevas tecnologías, han sabido aprovechar, activa y conscientemente, la *efebolatría* que caracteriza a las sociedades posindustriales». Este autor considera que «la poesía *pop tardoadolescente* sería *amateur* porque está dirigida a un público que no es consciente de que toda expresión —sea verbal o audiovisual— implica una representación, un despliegue de recursos formales que sostienen su artísticidad» (Rodríguez-Gaona, 2019a: 94). Para Mora (2019a: 205), un compromiso estético «con la complejidad, nos ofrece una mirada adulta, matizada y crítica de la existencia, refractaria a los atenuantes, los atajos, los reduccionismos y las mentirijillas autocomplacientes».

Morales Lomas (2018: 31) sostiene que las características comunes a los poetas de la generación *millennial* (los nacidos entre 1982-2002) que ayudan a comprender su buena recepción son «un lenguaje más o menos crudo (dependiendo del autor) con tendencia a la síntesis, el lenguaje axiomático, el aforismo, la ingeniosidad».

Y prosigue Morales Lomas (2018: 31), «el amor y el sexo como temas principales, aunque con cierta carga de denuncia social, es especialmente feminista», como se analizará más adelante. En su defensa podría esgrimirse que el discurso lírico nunca se hibridó de tal manera a través de tan variopintos canales o soportes como en la actualidad,

quizá esto complique su comprensión y distorsione el enfoque de su estudio, puesto que aún carecemos de perspectiva histórica para analizarlo en profundidad.

Posiblemente, Acevedo (2018: 120) sea uno de los autores más críticos con la producción lírica virtual, puesto que afirma que «estos blogueros profesionales, *instapoetas* o *poetuiteros*, enterradores de la metáfora y aforistas posmodernos de la era Internet han sabido capitalizar con admirable rentabilidad (...) su ostensible carencia de aptitudes literarias». Por el contrario, Calderón (2018: 163) afirma que «el sistema de valoración de la literatura ha cambiado en las distintas comunidades lectoras de nuestro tiempo, en los distintos campos literarios». De modo que Sánchez García (2018: 67) concluye que siempre ha habido discrepancias en torno a qué era poética de calidad: «lo que se entendía por buena literatura (y por oposición, lo que no lo era) ha ido cambiando salvo en su consigna (transformar lo contingente en necesario) y por fuerza ampliándose conforme evolucionaba la sociedad». Esta autora se apoya en Pozuelo Yvancos, quien afirma que:

Que los valores estéticos son cambiantes, movedizos y fluctúan en períodos históricos no tiene que aprenderlo Bloom necesariamente del furibundo colega que pretende con tal argumento nada menos que «desautorizar» a Shakespeare; le bastaría consultar con detenimiento historias literarias de hace tan sólo cien años, muy poco parecidas a las actuales, en los autores seleccionados, en los criterios de esa selección y en las filiaciones que entre sí muestran. (1996: s. p.).

Los códigos del género han mutado, es complicado dilucidar la literariedad de producciones simbólicas que se alejan de la «construcción de discursos polisémicos, o bien [se prestan] a ratificar el carácter monumental del texto literario. Todas las operaciones que algo quebrantaban en los niveles fónico, sintáctico y semántico o lógico turban la expectativa del lector y se instalan en la autorreflexividad» (Calderón, 2018: 164). Sin embargo, como se ha puesto de manifiesto, estos códigos cambian y los presupuestos teóricos que han sustentado la concepción estética hasta la actualidad, ahora carecen de sentido. Por lo tanto, parece que hay un «agotamiento de la idea de poesía imperante al menos desde el Romanticismo» (Calderón, 2018: 166), que habrá que reconcebirse. De hecho, para Calderón (2018: 167), «no sabemos qué es un género y no sabemos si vale la pena siquiera una categorización».

A su vez, los críticos literarios han perdido la «*autoritas* intelectual en el sector de la investigación literaria en los últimos decenios» (Sánchez García, 2018: 67). De este modo, resulta muy complicado dilucidar con rotundidad qué es poesía de «calidad». En

parte, quizá, ello responde a lo que señala Sánchez García (2018: 68-69): que la crítica literaria va por un camino y la recepción de la poesía va por otro, y que cualquier usuario de Internet y de las redes sociales ejerce de crítico amateur. Sin embargo, esta autora segmenta la producción simbólica poética en dos: aquella destinada a adolescentes y jóvenes y, por lo tanto, de estilo sencillo y gran recepción; y otra lírica cuyo público es adulto, más exigente en cuanto a la apuesta estética, y con peor resultado económico (Sánchez García, 2018: 73-74). Por este motivo, no deben mezclarse ni rivalizar, ya que son dos apuestas diferentes.

La creación lírica destinada a los jóvenes «se difunde y consume masivamente por un tipo de público en una franja etaria principalmente adolescente y juvenil (los nativos digitales) para quienes sus autores a veces se convierten en auténticos *influencers*» (Martínez Pérsico, 2018: 144). Calderón (2018:170) zanja el debate al concluir que «los poemas de estos autores del boom se perciben naíf porque, formalmente, no están interesados ni en la “perfección” formal (...) ni en el conocimiento de la tradición como eje de trabajo constructivo, (...) no hay verso, no hay prosa cortada. Hay, uno tras otro, lugares comunes, discursividad, aire retórico». Es una poesía sin más intencionalidad que la de ser cercana, clara y transparente, sin apenas florilegios, «sin problematización» (Calderón, 2018: 171)

Durante siglos, la mujer se ha visto marginada de la producción y publicación literarias y la lírica española no ha sido una excepción. Como pone de manifiesto González Moreno (2016: 28), una «postergación que incluso se ve reflejada en el polémico apelativo de “poetisas” con el que se las ha denominado, y que ellas mismas tienden a rechazar desde hace más de un siglo, debido no solo a sus connotaciones de cursilería, sino también al desprecio sexista que, al parecer, conlleva tal denominación». Las escritoras se han mantenido ajenas al canon, puesto que a lo largo la historia de la literatura universal y, «a consecuencia de un entramado simbólico devaluador de lo femenino que quienes reseñan o catalogan se limitan a reproducir sin rebatir (...) [y son] incapaces de reconocer las iguales competencias intelectuales y creativas de todos los sujetos, independientemente de su sexo o de otra variable» (Fariña, 2016: 15). Esto ha provocado que la poesía escrita por mujeres se haya quedado en un segundo plano.

En este sentido, si la tradición canónica literaria se establecía bajo la óptica del patriarcado, «el debate sobre el canon exige evaluar los procedimientos que lo perpetúan (...) [y] es fundamental incorporar a las escritoras en la serie histórica, en los programas académicos, en la investigación y en la recepción literaria» (Fariña, 2016: 16-17). A partir

de la segunda mitad del siglo XX, «apareció una nueva escritura, una nueva comunicabilidad que desafiaba a los tipos de comunicabilidad que estaban constreñidos por el simbólico patriarcal» (Butler, 2006: 295). De este modo, «a pesar de esta larga e ininterrumpida historia de misoginia, y a pesar de que algunas (o tal vez bastantes) de estas actitudes aún permanezcan, la práctica y la crítica feminista han producido movimientos de calado tanto en la historia literaria como en el modo de situarse ante los textos» (Fariña, 2016: 15).

En España, después de la Transición comienzan a surgir las voces femeninas, y a partir de los ochenta podemos considerar un «auténtico vendaval renovador de poesía sin prejuicios, distinta y limpiamente agresiva» (Jiménez Faro, 2002: 7). Sin embargo, es en las últimas décadas cuando la lírica firmada por mujeres alcanza sus cotas más altas, tanto en producción como en recepción e impacto. Algunos autores señalan que «el fenómeno más importante de estas dos primeras décadas del siglo XXI bien podría ser la poesía escrita por mujeres, llena de energía, tendencias y estilos» (Rodríguez-Gaona, 2019b: 7). Por una parte, las autoras comienzan a escribir con conciencia de género y algunas de ellas se sirven de su poesía para realizar un auténtico activismo en este sentido. Por otra parte, las poetisas empiezan a ser visibles, a ser incluidas en el canon actual. Desde mediados de los ochenta, «el público femenino se erigía como un sector decisivo para el consumo» (Rodríguez-Gaona, 2019a: 103) en el mercado editorial. Además, «la interactividad, la autorrepresentación, la autogestión y la extimidad permiten la irrupción de nuevas propuestas, pero también las llevan a ser valoradas fundamentalmente por su popularidad o idoneidad comercial» (Rodríguez-Gaona, 2019b: 10).

Parece ser que «las poetisas nativas digitales, al controlar los nuevos medios de producción, logran modificar la estructura del circuito literario, lo cual favorece una reconfiguración simbólica: un proceso que es, ante todo, performativo» (Rodríguez-Gaona, 2019b: 12). Así, se han convertido en uno de los fenómenos de la poesía española actual las poetisas que, a partir de la vía digital, han logrado el éxito de masas en redes sociales y posterior publicación de sus obras en papel, con gran tirón comercial además. Nos referimos a Elvira Sastre, Irene X, Sara Búho, Dafne Benjumea, Andrea Valbuena o Loreto Sesma, entre otras. Estas autoras suelen ejercer activamente la reivindicación feminista en su discurso pues, como ya se vio en el apartado anterior, otro rasgo característico del giro epistemológico es una significación feminista en la creación simbólica de muchas artistas.

La anteriormente citada poeta Luna Miguel, además de profesar un beligerante activismo feminista, ha publicado una antología, *Sangrantes: poesía «desde la menstruación»* con la que da a conocer a jóvenes mujeres poetas junto con otras ya consagradas. Corral cita el caso del viralizado vídeo de YouTube con una actuación de *slam poetry* de Alejandra Martínez de Miguel, «Yo soy la chica de las poesías», en el que se propone un collage en clave de género a partir de estribillos de canciones de la música popular contemporánea (Corral, 2018: 134).

Muchas de las escritoras feministas han explorado todas las opciones de un giro lingüístico para romper con los esquemas que reducían los modos de expresión femeninos a meros estereotipos y encorsetaban sus inquietudes a un escaso abanico temático, es decir, un cambio hacia estilos más imaginativos, «que expresen las formas alternativas de subjetividad femenina que hoy se están desarrollando. Lo cual va mucho más allá de la lectura y la escritura resistente o de desarrollar en las ficciones solo aquellos aspectos que afectan a la condición femenina tal como está definida por el patriarcado» (Mateo, 2012: 300).



Publicación de @mellamanx, cuenta de Instagram de Irene X
Publicado el 21 de noviembre de 2019

Además, «gracias a la revolución tecnológica, las mujeres toman el control de los nuevos medios de producción que sustentan el circuito literario fenómeno que les permite una presencia y una representación totalmente inéditas» (Rodríguez-Gaona, 2019b: 16-17). De este modo, en la actualidad, «el feminismo se consolida como un discurso

extendido en la formación académica y en la producción simbólica de las autoras más jóvenes» (Rodríguez-Gaona, 2019b: 12-13). Las poetas se relatan y toman conciencia de su propia representación con una estética rupturista, de modo que «lo que hay que sacudir son las tecnologías de la escritura del sexo y del género, así como sus instituciones. No se trata de sustituir un término por otros, no se trata tampoco deshacerse de las marcas de género o de las referencias a la heterosexualidad, sino de modificar las posiciones de enunciación» (Preciado, 2011: 19). La poesía feminista, por tanto, «implica un planteamiento, una perspectiva, una conciencia y una posición crítica sobre las cuestiones de género» (Fariña, 2016: 34).



Tuit de @MariaMercromina, cuenta de María Sánchez
Publicado el 17 de diciembre de 2019

El creciente éxito de la reivindicación feminista en la poesía, alimentado por la facilidad de difusión gracias a la Red y con una magnífica recepción, para Rodríguez-Gaona (2019b: 14), «contribuyen inevitablemente a la mercantilización de la propia imagen (que da paso al branding, el afán de constituirse como marca): un aspecto, a su vez mediático e institucional». Acevedo apoya esta opinión cuando dice que la gran conquista de la poesía y la filosofía modernas «se reduce a una *marca personal*» (2019: 120). Lo que cabe cuestionarse es en qué medida transformar el ego poético en un producto que compite con otros por el mercado es literaturizable, o tan solo un juego de la oferta y la demanda. La autoedición, los medios abiertos y la tendencia a la performatividad son elementos que impulsan la multiplicidad de propuestas (Martín y Mora, 2016: 2).

Visto el contexto anterior, a continuación se analizará la obra literaria y otras manifestaciones culturales de Elena Medel, imbricadas en el giro epistemológico actual, porque, por generación, pertenece a poesía posmoderna en general y, en particular, a la de los poetas digitales. Ciertamente, se comprobarán rasgos de estética posmoderna, como la presencia de la cultura pop, la profusión de intertextualidades o el empleo de conceptos propios de otras artes, como la música o el cine, pero pocos concretos del giro digital, pues en buena medida ella no se ha dedicado a la poesía en redes sociales. A pesar de ello, en libros como *El mago mundo*, aun no siendo poemarios, es posible discernir algunos lazos con la poesía digital posmoderna actual. Además, se aprovechará para estudiar la obra de Medel más allá de los rasgos posmodernos, de modo que pueda tenerse un retrato detallado de su obra y de su evolución libro a libro desde su primer poemario.

Elena Medel nació en Córdoba en 1985, es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de esa ciudad y reside en Madrid, tal y como la propia autora publica en su página web². Fue una creadora muy precoz: aún cursaba bachillerato cuando ganó el Premio Andalucía Joven por *Mi primer bikini* (DVD, 2002) —MPB en adelante—, editado en inglés en 2015, según se explica en la solapilla de su libro *Todo lo que hay que saber sobre poesía* (Medel, 2018a). Como ya se ha señalado, Lipovetsky (2016: 211) constató que los artistas podrían obtener el éxito muy jóvenes en el contexto de proliferación de las vocaciones artísticas distintivas de la posmodernidad. La propia Medel ha declarado en múltiples ocasiones que la lectura de poesía despertó una temprana inquietud creadora: «con *Poeta en Nueva York*, con 11 años. Me enteré de más bien poco, pero me impresionaron las imágenes» (cf. Rodríguez Marcos, 2007: s.p.). Y, añade: «fue

² Véase: <http://elenamedel.com> [06/02/2020]

descubrir a García Lorca y darme cuenta de que eso era lo que yo quería. El impacto fue tal que lo primero que escribía era bastante de imitación» (cf. Intxausti, 2007: s.p.).

Desde sus primeras publicaciones ha tenido una buena recepción de la crítica cultural. Así, la prensa ponía de manifiesto que «Elena Medel confirma su talento con “*Chatterton*”, ganador del Premio Loewe a la Creación Joven» (Morales Fernández, 2014: s.p.). Su obra poética está reunida en *Un día negro en una casa de mentira* (2015b) —que es la edición que citaremos y cuyo título toma de un verso de *Habitaciones* (1969) de Louis Aragon—, donde compila toda su lírica publicada, además de otros poemas inéditos y dispersos. Así, manifiesta Medel: «me gustan los libros que trascienden la mera colección de poemas y forman un todo: cuando intuyo qué quiero decir o cómo, investigo qué han escrito otros antes, busco modelos... Lleva su tiempo» (cf. Fontana, 2015: s.p.).

Además de los premios hasta ahora mencionados, otro signo de la buena recepción de su obra es que «sus poemas han sido traducidos a más diez idiomas, entre ellos el *swahili*» (Fontana, 2015: s.p.). Por otra parte, es muy significativo que la poeta cordobesa resultara elegida entre los mejores poetas de su generación —nacidos después de 1970— para la antología *El canon abierto. Última poesía en español* de Sánchez García (2015). La selección se realizó con los votos de 197 estudiosos de la lírica en español y Medel quedó elegida la cuarta entre los cuarenta poetas españoles e hispanoamericanos más votados (Sánchez García, 2015: 81).

Por su temprana y bien recibida trayectoria poética, así como por su intensa actividad al frente de múltiples proyectos culturales, en 2016 ganó el Premio Fundación Princesa de Girona, en la categoría de Artes y Letras. Como afirma Sánchez García, «estamos ante un momento de polifonía singular y enriquecedora que va a ser difícil que vuelva a repetirse con similar calidad en fondo y forma» (2015: 79). Por lo tanto, cabe destacar que Medel ha despuntado entre la abundante producción lírica simbólica de estos tiempos.

[Mi primer bikini \(2002\)](#)

En MPB, su primer poemario publicado, Elena Medel «revisa irónicamente los mitos de la adolescencia femenina: de Heidi a Sylvia Plath y de Cenicienta a Bart Simpson» (Pamies, 2002: s.p.). La propia autora aclaró que es un poemario «plagado de referencias del mundo en que vivo. Hay quien dice que eso confiere a un poemario fecha de

caducidad, pero yo lo veo más como un guiño a mi generación, y un compromiso con mi tiempo» (cf. Matute, 2003: s.p.). El título del primer poema de MPB ya es todo un referente de la música de masas, «I will survive» (*Love Tracks*, Gloria Gaynor, 1978). También titula poemas inspirándose a partir de canciones en otros poemas: «Candy», que toma el título de un tema de Ahs (*Free All Angels*, 2001), y «La chica del gorro azul», de La oreja de Van Gogh (*El viaje de Copperpot*, 2000)³.

I WIL SURVIVE

(...)
Quiero volar y volar como Campanilla
—blanco y radiante cuerpo celestial,
pequeño cometa, pequeño cometa—.

De *Mi primer bikini*, en *Un día negro en una casa de mentira*, Elena Medel (2015b: 18)

Como se ha señalado, es característico del giro epistemológico posmoderno sacralizar lo profano. En el caso de MPB, los iconos del imaginario popular crean un espacio simbólico donde cobijar su propio panteón de deidades infantiles. García Martín (2002: s.p.) añade que encontramos «una comprensible ingenuidad alterna en los mejores textos con una rara sabiduría y un decidido empeño de huir del mero desahogo sentimental tan propio de los adolescentes de cualquier edad».

No obstante, Medel revisa los tópicos *pop* con aires rebeldes. Así, supera los sistemas de representación tradicionales con una significación feminista, que estará patente en toda su obra como analizaremos. De este modo, prosigue «I will survive»:

(...)
creen que soy la Bella Durmiente,
entonces quiebran el relato y me besan,
(...)
contradigo el cuento y mi sueño es más profundo,

De *Mi primer bikini*, en *Un día negro en una casa de mentira*, Elena Medel (2015b: 18)

También como reivindicación feminista, valga «Bellum Jeans». En esta composición Medel bosqueja una autorrepresentación de la femineidad adolescente, pero

³ Véase: <http://criticadepoesia.blogspot.com/2010/06/mi-primer-bikini-elena-medel.html> [06/02/2020].

cansada de las imposiciones normativas de la belleza por «la batalla diaria de Zara» o «por liderar el ranking de los cuerpos más apetecibles». A este respecto, para Mora (2016: 257) lo femenino en MPB «no es un punto de mira ni de salida, sino parte del paisaje, un elemento más en la voz que mira, dispuesto en el mismo plano constructivo que la juventud o la recepción de elementos semánticos procedentes de los medios de comunicación, unidas a un irracionalismo frecuente en la poesía femenina».

BELLUM JEANS

(...)

Por ser la vencedora en la batalla diaria de Zara:
la guerra de los pantalones vaqueros más estrechos,
de colores, con dibujos, los de marca, los más caros,
porque cada vez es más sencillo que las yemas de mis dedos
viajen, intuitivas, por los túneles de mi torso.
Por liderar el ranking de los cuerpos más apetecibles,
más llamativos, por una cosa u otra, a la cabeza

De *Mi primer bikini*, en *Un día negro en una casa de mentira*, Elena Medel (2015b: 23)

Por otra parte, señala Mora (2016: 282) que hay una latente cultura *low brow* en MPB, a través de elementos «codificados por la estética pop, que incluyen el desarrollo de personajes ya creados por los medios de comunicación de masas, o por el cómic». Por su parte, Bagué Quílez (2016: 66) apunta que «las nociones de lo *camp* y lo *kitsch* definidas por Susan Sontag tienen especial rendimiento» en este primer poemario.

Recordemos que en los tiempos posmodernos aparece «la industria generadora de contenidos culturales (...) y surgen otras modificaciones que rompen con el esquema moderno establecido (...) [y] no solo afecta a la disolución de fronteras entre culturas, sino que también trata de quebrar las diferencias entre el arte y la vida cotidiana» (Lozano y Hermida, 2007: 316). De este modo, en MPB nos tropezamos con los Caballeros del Zodiaco (Medel, 2015b: 29), con una referencia a los zapatos de Dorothy —*El Mago de Oz* de Victor Fleming, 1939— (Medel, 2015b: 39), con Goku (Medel, 2015b: 40), con Elm Street (Medel, 2015b: 40) o con Heidi (Medel, 2015b: 47-50). Se traza una identidad urbana, con un discurso transparente, a pesar de ciertos momentos de irracionalidad, plagado de referencias que se funden con el propio yo poético. Así:

La identidad no está constituida únicamente por las circunstancias biográficas, sino también por las películas que el sujeto ha visto, la música que ha escuchado o los

cuadros que ha tenido ocasión de contemplar. La interiorización de la cultura como componente indisoluble de la subjetividad impugna la asociación simplista entre la poesía y el anecdotario íntimo. (Bagué Quílez, 2008: 65-66).

Según unas declaraciones recogidas en un artículo de *El País*, la poeta se topó con *Blues Castellano* de Antonio Gamoneda en un supermercado (cf. Rodríguez Marcos: 2007: s.p.). Esta anécdota constituye en sí misma un epígono de la posmodernidad, por lo que tiene que ver con la sociedad de consumo, explicada más arriba. Años más tarde, tras el éxito de sus primeros trabajos y después de conocer al escritor leonés durante una estancia en la Residencia Estudiantes, (cf. Rodríguez Marcos, 2017: s.p.), ella misma, como poeta ya reconocida, escribirá la lectura «La canción del solitario» (Medel: 2007) para una edición con motivo del 25 aniversario la publicación de *Blues Castellano*. En ese epílogo, Medel nos explica que, en *Blues Castellano*, «Antonio Gamoneda ha reflexionado acerca de la imposibilidad de escribir un poema sin la contaminación de su propia vida, defendiendo —incluso— que la poesía no debe ser clasificada como un género literario, sino considerada como una “emanación de la vida”, más allá de lo impreso y —sospecho— lo artístico» (Medel, 2007: 61). Precisamente esa «contaminación de su propia vida» es lo que podemos rastrear en la obra lírica de Medel.

Otro de sus autores predilectos es Benjamín Prado, a quien dedica uno de los poemas de MPB más celebrados por la crítica (Orozco, 2009; Bagué Quílez, 2016), «Irène Némirovsky». En palabras de la propia Medel, «es el poema más antiguo del libro» (cf. Matute, 2003: s.p.). El homenaje a la escritora ucraniana, a pesar de que formalmente es muy sencillo, está plagado de referentes ajenos al mundo infantil y, en palabras de Bagué Quílez (2016: 66), «se aprecia una inflexión hacia mayor hondura. En el caso de la identificación de la joven autora andaluza y la escritora ucraniana asesinada en Auschwitz trasciende de las fronteras cronológicas y unifica las vivencias de las dos mujeres al margen de sus circunstancias particulares»:

IRÈNE NÉMIROVSKY

Para Benjamín Prado

Yo soy Elisabeth Gille llorando tu marcha:
estas son mis cartas de cumpleaños quemadas.
Yo soy tu hija pequeña sin regalos de Navidad.
Persiguiendo a los nazis, saltando la valla.
Yo soy David Golder arruinado tras tu muerte.

De *Mi primer bikini*, en *Un día negro en una casa de mentira*, Elena Medel (2015b: 43)

El poema se articula en torno a la anáfora; las figuras de repetición son habituales en MPB. Sirva como ejemplo de esto «La chica del gorro azul», que también compone a partir de esta figura y mantiene un tono melancólico y onírico:

LA CHICA DEL GORRO AZUL

Si comemos en el jardín,
nuestra boca parará la lluvia:
detendremos las nubes con el párpado.
(...)

De *Mi primer bikini*, en *Un día negro en una casa de mentira*, Elena Medel (2015b: 25)

Desde este punto de vista, parece que la intención constructiva en MPB es muy sencilla: el poema se traba a partir de tópicos de la primera juventud —«mamá te espera», «resfriada, me castigarán», «bicicleta»—, que resultan códigos discursivos recurrentes en todo el poemario, pero esta vez envueltos de un cierto halo de irracionalismo —«una llave oxidada caerá / horizontal sobre el bizcocho», «seré una bicicleta que zozobra, caucho húmedo y flexible entre tus manos»—. Así, responde a una de las características de la lírica posmoderna: que «el poema se concibe como un cúmulo de indeterminaciones que el lector debe actualizar y debe estructurar para alcanzar, de ese modo, el significado del mismo; el poema, pues, se nos presenta como una estructura que puede manifestarse de diferentes formas» (Álvarez Ramos, 2011: 28).

Por el contrario, hay otros versos de corte realista y más anecdóticos, entre los que destaca «Traveling». Hay quien ha comparado este poema con *Viaje a la semilla*, de Alejo Carpentier, puesto que, en él, «una vida joven se cuenta hacia atrás» (García Martín, 2002: s.p.) a retazos bruscos y termina con un panorama desolador:

TRAVELLING
(...)
Aquellas mañanas en el bar. El fracaso.
El vacío y tú un Superman improvisado.
De mortal a dios Hades. El vuelo.

El mundo subterráneo y el estrépito.

De *Mi primer bikini*, en *Un día negro en una casa de mentira*, Elena Medel (2015b: 40)

Se ha señalado más arriba que la lírica se presta a lo fragmentario tras el giro digital. En MPB las composiciones son más o menos largas, de modo que hay pocos poemas breves, si bien hay algunos ejemplos, como este:

CINCO DE ENERO

Creo en ti
como los niños creen en las ventanas,
cuando son pequeños
y es noche de Reyes.

De *Mi primer bikini*, en *Un día negro en una casa de mentira*, Elena Medel (2015b: 43)

Vacaciones (2004) y *Un soplo en el corazón* (2007)

A partir de los cuadernos *Vacaciones* (2004) y, sobre todo, de *Un soplo en el corazón* (2007) —VAC y USC, respectivamente, en adelante— sus poemas tienden a ser cortos. Medel compuso ambos tras MPB y con un tono mucho más lúdico que *Tara* (2006). De hecho, el primer poema de VAC, «Punto de partida», empieza con toda una declaración de intenciones: es «un poema condenado al ocio» (Medel, 2015b: 55). Estas plaquetas pueden resultar, por tanto, la transición de una apuesta más irracional y onírica a una «opción realista-meditativa que se aprecia tanto entre los más jóvenes» (Díaz de Castro, 2003: s.p.), sin deslindarse por completo de sus experiencias juveniles y de los iconos que la representan.

VAC (2004) mantiene la aspiración lírica de MPB: Medel aprovecha «otro medio de ensanchar la tendencia figurativa [que] consiste en combinar la experiencia personal con la experiencia cultural» (Bagué Quílez, 2008: 65), de manera que proyecta referentes culturales en vivencias personales. Así, Espronceda se codea con Los Planetas, Hansel con Vladimir *Spider* Sabich o Louis Aragon:

PUNTO DE PARTIDA

(...) Tu móvil, apenas unos céntimos, sonrisa:

ganarte así, renengando de Espronceda.

Tus besos son la excusa del verano.

De *Vacaciones*, en *Un día negro en una casa de mentira*, Elena Medel (2015b: 55)

Sirva como ejemplo de la buena recepción de la obra de Elena Medel en el ámbito cultural el hecho de que la banda Deneuve versionó «L'énfant terrible» en *Llueve revolución* (2003), un álbum en el que musican poemas de autores cordobeses como Vicente Luis Mora o Pablo García Casado y los acompañan de láminas ilustrativas de artistas de la pintura, hibridando lírica, música y artes plásticas.



Portada de *Llueve revolución*, Deneuve (2003)

En palabras del vocalista de Deneuve, Adolfo Carrillo, «solo hemos intentado hacer belleza musical, poética y pictórica» (cf. Lara, 2003: s.p.). Para el tema «L'énfant terrible», la artista Nieves Galiot preparó una impresión digital. El propio poema de Medel crea un contexto juvenil a partir de música de Los Planetas:

L'ENFANT TERRIBLE

Mi chico azul surgió de un tren celeste.
Azul su discman y el CD de Los Planetas,
era tan frágil que sólo hablaba con monos ebrios
—colgados de farolas en medio del océano—
y acariciaba su codo con acento de verano en Irlanda.

De *Vacaciones*, en *Un día negro en una casa de mentira*, Elena Medel (2015b: 56)

Otro ejercicio de VAC que se inspira en la música de masas es «Love will tear us apart». Para su título, Medel toma prestado el nombre de un álbum homónimo de Joy Division (1980). Pero esta no es la única referencia al anecdotario popular del poema: sus diez versos, que son muy gráficos, narran el malogrado final de la relación entre el esquiador Vladimir Sabich y la cantante y actriz Claudine Longet. Logra, así, una metáfora muy cruda, que se carga de contenido emocional con una sinestesia descarnada, «duele a escombros, sabe a corazón»:

LOVE WILL TEAR US APART

La llaga en su vientre de nieve
duele a escombros, sabe a corazón:
el rencor tiene nombre de formas vegetales.

De *Vacaciones*, en *Un día negro en una casa de mentira*, Elena Medel (2015b: 61)

Otro icono que tiene gran presencia en VAC es el poeta Louis Aragon, de quien toma prestado un verso, «con su látigo de tinta azul» en el poema «Ciclo», y quien inspira «Terceras personas», que narra la relación amorosa entre Aragon y su mujer Elsa. De manera hiperbólica y, de nuevo, *sinestesiada* —«el dolor de la mirada»—, Medel hace propia la historia y carga de intensidad los lances del amor:

TERCERAS PERSONAS

Elsa y Louis amaron hasta arrancarse las pestañas:
así, el dolor de la mirada convertía en más intenso
el sabor de sus caderas, el olor de sus codos, el tacto de su
[pelo.
se perseguían con manos de arena, puños contra nucas,
como deshaciéndose en la orilla de la noche.

Pienso en el tiempo, en la persona. Sé que son muy míos.

De *Vacaciones*, en *Un día negro en una casa de mentira*, Elena Medel (2015b: 63)

En el último poema del cuaderno, aparece por primera vez como tema la tecnología, y le sirve a Medel para evidenciar la frustración ante la incomunicación existencial, a pesar del avance de la técnica y de que hay «señales» de otros:

SALÓN DE PASOS PERDIDOS

La tecnología carece de autoestima:
hierva con las preguntas,
le inquietan las señales
un par de ventanas más al norte.

De *Vacaciones*, en *Un día negro en una casa de mentira*, Elena Medel (2015b: 66)

Dado que Medel es escéptica en lo concerniente al uso de la tecnología, no sorprende que el final del poema sea demoledor: «con las muñecas rotas / te estoy diciendo adiós».

A diferencia de los trabajos anteriores, en USC (2007) la reivindicación de la experiencia cultural como parte inseparable a la propia identidad de Medel no se ensaya con ninguna referencia a mitos o a personajes de la literatura, el cómic o el cine. Su conexión con el mundo *pop* parte de la música de masas, que resulta la musa principal de este cuaderno. El propio título de esta plaqueta —así como los títulos de los catorce poemas que lo componen— se toma prestado del álbum homónimo de Family (1993). Sin embargo, no termina aquí la cascada de intertextualidades que hibridan distintas disciplinas artísticas como es característico de la posmodernidad, pues el nombre del álbum se debe a la película dirigida por Louis Malle en 1971⁴.

A pesar de que no haya referencias explícitas al cine, en USC encontramos escenas que podrían considerarse de naturaleza cinematográfica porque, en ellas, Medel acota detalles que parecen las instrucciones necesarias para facilitar la realización de una toma: «De puntillas / tomo fuerte tu mano» (Medel, 2015b: 72); «cuelgan del ático / tu pereza, / tus zapatos» (Medel, 2015b: 77); «se apaga el mundo» (Medel, 2015b: 78). Aunque, quizá, el ejemplo más claro es el poema «Yo te perdía una tarde de abril», porque realiza un primerísimo primer plano hasta la cicatriz y, tanto nos acerca, que la rozamos y la sangre vuelve a brotar:

YO TE PERDÍ UNA TARDE DE ABRIL

⁴ Véase la página web del álbum «Un soplo en el corazón» (2003), Elephant Records. Disponible en línea: <https://elefantrecordsclassics.bandcamp.com/album/un-soplo-en-el-corazo-n> [25/01/2020].

Junto al tobillo duerme,
una antigua cicatriz:
al rozarla tu piel
sangra de nuevo

De *Un soplo en el corazón*, en *Un día negro
en una casa de mentira*, Elena Medel (2015b: 79)

En USC hay tres *haikus*, esquema métrico importado de la lírica japonesa ya con larga tradición en España —Benet (2019), Rubio Jiménez (1987) y Sancho (2019)—: «Nadadora», «En el rascacielos» —con una licencia métrica en el primer verso, son cuatro sílabas en lugar de cinco— y «El bello verano». Como se ha explicado, Han (2018: 44-45) sostiene que, en este mundo hiperconectado, la «cultura sigue un modelo *rizomático*» gracias a «la profusión de relaciones y de posibilidades» que permiten las tecnologías de la información y la comunicación, esto es, más que una apropiación recíproca entre culturas, hay una permanente dispersión y mezcla. Aunque el *haiku* se introduce en la lírica española durante el modernismo, se consolida en la posmodernidad (Benet, 2019: 16-17). Así, Medel plantea el siguiente *haiku* que no solo sigue los cánones métricos de este tipo de composiciones —«el molde tradicional de las 17 sílabas (articuladas en la triple secuencia de 5-7-5)» (Morante, 2019: 26)—, sino que también se adhiere a la técnica de expresar las inquietudes íntimas a través de escenas de la naturaleza, casi obviando el yo lírico. O bien fundiéndolo con el objeto lírico (Salvador, 2019: 30). De este modo, se consuma la reapropiación cultural que señalaba Han con la total naturalidad de una forma métrica ya perfectamente integrada en la lírica posmoderna:

NADADORA

Como las nubes,
también mi color cambia.
¿De quién es la culpa?

De *Un soplo en el corazón*, en *Un día negro
en una casa de mentira*, Elena Medel (2015b: 70)

USC es un permanente ejercicio de concisión y de concentración: el poema más largo tiene solo siete versos, «Martín se ha ido para siempre»; hay otro de seis versos, «Dame estrellas o limones»; y nos encontramos con dos de cinco versos, «Viajes a los

sueños polares» y «Al otro lado». Las demás composiciones tienen tres o cuatro versos y destaca «El buen vigía», con dos versos nada más contruidos mediante oposiciones:

EL BUEN VIGÍA

Mi reloj es tu bolsillo
¿Secreto o guardaría?

De *Un soplo en el corazón*, en *Un día negro en una casa de mentira*, Elena Medel (2015b: 75)

La mayoría de los poemas de este cuaderno están dedicados a un tú sin nombre. O bien interpelan a una segunda persona: «La noche inventada», «Como un aviador» o «Viaje a los sueños polares». En algún caso, esta entidad invocada es descrita:

PORTUGAL

Tu izquierda es causa:
tu derecha duele, esquimal.

Tu ombligo
me dice que te quiero

De *Un soplo en el corazón*, en *Un día negro en una casa de mentira*, Elena Medel (2015b: 74)

Tara (2006)

Como afirma Bagué Quílez (2016: 66), «la reivindicación de lo pop (...) irá evolucionando poco a poco hacia una asimilación más compleja de la cultura, que culmina en la búsqueda de raíces familiares de Tara». Se ha considerado que Tara (2006) —en adelante, TAR— constituye un «autorretrato de su protagonista poética enfrentada a una reflexión sobre la muerte» (Díaz de Castro, 2006: s.p.). El poemario está dedicado a «la memoria de mi abuela, Josefa Santiago Sanz» (Medel, 2015b: 85). La propia Medel declara: «me costaba tanto asimilar su muerte, que tenía que explicarlo de alguna manera. Y la mejor vía era la poesía» (cf. Orozco, 2009: s.p.). Así, comienza la elegía con un

poema homónimo, frontispicio dividido en cuatro tiempos, y con una apuesta estética más compleja, de estrofas más largas, cercanas a la prosa:

TARA

I.
La noche de tu muerte
Dios acribillaba gargajos el cristal de mi ventana. La lluvia
dolía igual que duele el frío en un cuento navideño con
barrios de cartón. El viento
golpeaba las paredes, se colaba por las rendijas de la casa
helaba los armarios, componía con sus silbidos una nana
que velase
por todas nosotras.

De *Tara*, en *Un día negro en una casa de
mentira*, Elena Medel (2015b: 91)

Como ensayó en USC, los fenómenos meteorológicos encarnan el sentir existencial —en este caso, el duelo por la pérdida de su abuela—, aunque en TAR adquieren el estatus de metáfora ontológica, pues se funden absolutamente con el yo lírico. Las figuras de este fragmento son tremendamente efectistas y, de nuevo, cabe destacar las sinestesias: «la lluvia dolía», «helaba los armarios».

Ahora es el viento quien entona la «nana», como antaño le escucharía a la abuela desaparecida. Este arrullo evoca el calor familiar, el hogar, la propia genealogía, su raza, sus muertos, que como veremos, es el *leit motiv* que hilvana TAR.

También mantiene los recursos de naturaleza cinematográfica que vimos en MPB. No hay nada más filmico que un «fundido en negro» para introducir un cambio de secuencia y, a continuación, las instrucciones de realización, como si de una acotación se tratara: «tumbada, temblorosa, sobre el colchón».

(...)
(Fundido en negro)

Tumbada, temblorosa, sobre el colchón, colgué el teléfono.

De *Tara*, en *Un día negro en una casa de
mentira*, Elena Medel (2015b: 92)

Así, va cambiando de escena: en algunas nos narra su duelo, en otras recuerda a su abuela. Esos versos más descriptivos se intercalan con elementos irracionales, pues, su dolor, la desdibuja y la funden con la lluvia atronadora:

(...)
mi pecho topaba con la tela; en mi frente y mi nuca, el sudor
se confundía con el agua.

De *Tara*, en *Un día negro en una casa de
mentira*, Elena Medel (2015b: 92)

Como ya experimentó en MPB y en VAR, vuelven los referentes explícitos en los versos, que, en TAR, remiten a las tradiciones bíblica y clásica: «Sófocles», «Salomón», «Rut», el «Edén», el «Libro del Apocalipsis» y «Dios». Cabe destacar esa Rut que «habla por la radio»: «su mensaje es el más convincente de los / mensajes publicitarios, entre canción y canción». De nuevo, se entremezclan lo sagrado y lo bíblico, con lo más profano y lo popular. Como se señaló antes, la lírica posmoderna prefiere alejarse del cultismo exacerbado; no obstante, no se descartan referentes de la cultura clásica y bíblica, por lo tanto, los poetas de la posmodernidad no abandonan los ecos cultos y los mezclan con desenvoltura con las vivencias cotidianas

TAR presenta un hilo argumental a través de «siete vidas», los siete apartados en que se divide el poemario, con un halo onírico que intercala anécdotas cotidianas con lo irracional. Cada una de estas vidas nos perfila a la abuela difunta, a la familia de Medel o a la propia poeta. En este sentido, podemos clasificar los poemas de TAR en tres tipos: los relacionados con el fallecimiento, como ya hemos visto con «Tara» o «Funeral»; los que explican la vida de su abuela o de su historia familiares, como «Cumpleaños» o «Árbol genealógico»; y los que conciernen a las vivencias de la propia Medel, como «Aquellos en lo que te fijas cuando salimos por las noches».

Valga como ejemplo de poema sobre su genealogía el ejercicio «Cumpleaños», en el que cuenta la historia de la familia y la de su abuela cuando era una niña de diez años. Todos los hombres de la estirpe de su abuela mueren jóvenes. De nuevo, muerte, familia, genealogía, destino fatal, explican su pasado familiar:

CUMPLEAÑOS

(...)
Podrías velar la agonía de Joaquín Santiago, junto a sus cuatro

hijos pequeños. Rezar durante el fusilamiento de Pedro Santiago, mientras sus huesos se funden con la tierra, 1938, Badajoz, cuerpo y origen. Acariciar la frente de Joaquín Santiago, pudriéndose en una cama con la espalda seca, dormido, sin cumplir veinte años.

Ella creció con un vestido negro atado a los tobillos, disfrazada de sombra para que nadie la viera. De nacer hombre, habría sido inútil decir, por ejemplo, este es mi hogar, aquí descansaré.

De *Tara*, en *Un día negro en una casa de mentira*, Elena Medel (2015b: 101)

Por su parte, quizá «Un corazón perverso ocasiona pesares, pero el hombre de experiencia le da su merecido» sea el testimonio más crudo de los poemas dedicados a las vivencias de la propia Medel, pues cuenta un intento de suicidio. Es el poema que cierra TAR:

UN CORAZÓN PERVERSO OCASIONA
PESARES, PERO EL HOMBRE DE EXPERIENCIA
LE DA SU MERECIDO

(...)

Un domingo por la tarde, en la cocina, decidí contar los años que llevaba viviendo: yo trazando muy fuerte cada fecha en mi muñeca, una, dos, tres, hasta catorce.

Como si los centímetros supiesen matemáticas, como si cortar la distancia entre el suelo y mis venas multiplicase la capacidad de mi orgullo.

Un gesto declarante: catorce vías de escape, iguales a catorce decilitros más de confianza desbordándose en mis brazos de cristal.

Sobre mi muñeca apliqué técnicas asimiladas en las clases de tecnología: escuadra y cartabón, corte a corte en perpendicular a cada trazo azul.

Con un cuchillo
hasta catorce años
me conté.

(...)

De *Tara*, en *Un día negro en una casa de mentira*, Elena Medel (2015b: 138)

Vuelve a confundirse lo anecdótico, «un domingo por la tarde, en la cocina», con lo onírico, «como si cortar / la distancia entre el suelo y mis venas multiplicase la / capacidad de mi orgullo». Estos momentos se sitúan «a veces en el límite de la comunicabilidad y que, en todo caso, consigue, para bien, interesarnos» (Díaz de Castro, 2006: s.p.). Llama la atención que utilice referencias matemáticas, ciencia exacta, para contar un acto tan irracional, una pulsión suicida, antítesis pura. También, podemos destacar como intercala versos largos con estofas cortas que sirven a modo de estribillo «con un cuchillo / hasta catorce años / me conté» y «una, dos, tres: / hasta catorce gotas / sobre el suelo / alegran el corazón / triste y oscuro».

La muerte de una persona tan decisiva no supone un mero duelo, sino que resulta un hito que pone fin a una edad que ya no volverá, el fin de la infancia. De ahí todas referencias a los niños a lo largo de TAR: tanto su abuela de niña, como niña propiamente ella o «Los niños que se mueren». Nos aventuramos a pensar que ese es el sentido de «tara». Además de evocar el hogar de la protagonista de una de las películas más conocidas del imaginario popular —*Lo que el viento se llevó* (Víctor Fleming, 1939)—, la tara es el peso del continente que se rebaja en la pesada total con el contenido. Es, por lo tanto, lo que el yo lírico ha perdido en tras este evento.

Asimismo, esta obra está preñada de referentes literarios, tanto cultos como populares, mezcla tan característica de la lírica posmoderna. Por una parte, tenemos a la «Ofelia» de Shakespeare en «Tara». Después hay un homenaje a «La madre» de *Hijos de la ira* (1944) de Dámaso Alonso en el título del poema «Tú siempre joven, eres una niña, tienes diez años». En este caso, Medel torna los once años de la madre de Alonso por los diez años que ha empleado en otros poemas de TAR. Por su parte, hay un homenaje a uno de los cómics más celebrados del *mangaka* Jiro Taniguchi, *Barrio lejano*, del que toma el título para el poema homónimo. Ya señalamos cómo se ha dignificado la cultura popular como portadora de significado en la posmodernidad. Junto con este, tenemos a San Ignacio de Loyola y su célebre sentencia de los *Ejercicios Espirituales* (1548), «en tiempo de desolación, no haré mudanza», que da título a un poema. Por último, TAR termina con un fragmento de *El Quijote*, a modo de epílogo.

Por otra parte, como en casi toda su obra lírica, hay ecos de la música de masas. Medel titula otro poema «¿Te das cuenta de que todas las personas que conoces morirán algún día?», que toma del tema «Do you realize» del álbum *Yoshimi Battles The Pink Robots* (2002) de la banda The Flaming Lips.

Como puede desprenderse del análisis hecho hasta aquí, hasta TAR Medel plantea una poesía de tipo juvenil. Puede considerarse que la madurez la alcanza en *Chatterton* (2014) —CHA, en adelante—. No en vano, cuando se le ha preguntado por su obra predilecta, la autora responde «me quedo con *Chatterton*» (Martín Rodrigo, 2015: s.p.).

Para algunos autores, este proyecto estético de Medel es «una poética del desencanto en busca de la precisión del lenguaje» (Sánchez García: 2015: 56). Sin embargo, la propia poeta declara: «en *Chatterton* también quise utilizar esa figura para introducir un punto irónico y rebajar el tono dramático del libro y creo que hay bastante humor, parodia y... vale: incluso crueldad". (cf. Núñez, 2014: s.p.). En cuanto a su proceso creativo y sus fuentes de inspiración, Medel ha dicho: «escribo con parsimonia: surge una idea o una música o una imagen, las anoto, y tiempo después otras, y reflexiono, y las conecto, o no. El poema crece con el tiempo; muchos de los textos de *Chatterton* se forjaron durante años, cambiando de rumbo y sensaciones» (cf. Fontana, 2015: s.p.).

En CHA nos encontramos con la madurez plena de su autora, con su vida adulta e independiente. De hecho, su primer poema comienza con un golpe de realidad: madurar implica tomar conciencia de que quedó atrás esa edad en la que todo parece posible:

ESTAMOS REALIZANDO OBRAS EN EL
EXTERIOR. NO UTILIZAR ESTA PUERTA
EXCEPTO EN CASO DE EMERGENCIA.

Madurar
era esto:
no caer al suelo, chocar contra el suelo, contemplar el
[pudrirse
de la piel
igual que un fruto antiguo.

De *Chatterton*, en *Un día negro en una casa de mentira*, Elena Medel (2015b: 169)

Así, el poemario se divide en tres actos, «Luna llena en la primera casa de la identidad», clara referencia a un recién estrenado hogar fuera de su núcleo familiar de origen; «Nueva vida cotidiana», en la misma línea del anterior; y, por último, «Cuando me preguntan si escribo, respondo que ya no». En cuanto a los títulos de los poemas, hay dos destinados a la «maceta de hortensias en nuestra terraza», otro que habla de «Los

mortales se nutren de trabajo y salario», «Canción de adultos con responsabilidades», o bien «Una plegaria por las mujeres solteras» o aquel que le dedica «A Virginia, madre de dos hijos, compañera de primaria de la autora». Claramente, son temáticas e inquietudes de personas ya cercanas a la treintena.

Titula esta obra y uno de los poemas con el apellido del poeta inglés que se suicidó a los 17 años dejando atrás una obra atribuida a un escritor medieval de su invención. Así, Medel se sirve de esta anécdota para contrastar su propia identidad tras las simulaciones y falsedades que se viven día a día, y se pregunta «¿quién soy ahora», «¿quién soy realmente ahora?»:

CHATTERTON.

Mentí durante diecisiete años. Mentí después
en todos mis poemas. He mentido durante los diez
años siguientes. Acércate, soy
como tú (...).

*De Chatterton, en Un día negro en una
casa de mentira, Elena Medel (2015b: 193)*

Además del citado poeta inglés, Medel mezcla a Ulises con el «olor a lavavajillas» en «Estamos realizando obras en el exterior. No utilizar esta puerta excepto en caso de emergencia»; invoca a Yeats, Szymborska y Celan en «Poema de despedida para mi hermana»; dedica a Hölderlin «Los mortales se nutren de trabajo y sueldo»; y se inspira en «Mi cuervo» de Carver (1985) en «Un cuervo en la ventana de Raymond Carver». Sirva como ejemplo este último para explicar el desencanto por la inspiración perdida, sin esperanza de verla de vuelta:

UN CUERVO EN LA VENTANA DE RAYMOND CARVER

Nadie se posa en el alféizar —son veintiocho años
de espacio adolescente—,
pero qué ocurriría si el pájaro sobre el que he leído
en todos los poemas
se colara por el patio de luces y asomara
por el alféizar de mis veintiocho años,

un pájaro
mi habitación adolescente. (...).

De *Chatterton*, en *Un día negro en una casa de mentira*, Elena Medel (2015b: 198).

CHA es un trabajo mucho más mundano, no por esto menos elaborado, conciso o elevado que TAR. La preocupación es el hoy, el ahora: «la maceta con pulgones», «un piso de alquiler con dos habitaciones», «una boca de metro de la parada de Ciudad Lineal», «es noviembre. Hace frío». Quizá el poema más anecdótico es el último, «A Virginia, madre de dos hijos, compañera de primaria de la autora», mientras que el más irracional resulta «Poema de despedida para mi hermana».

Algunos autores han señalado el gusto por cierto neorrealismo en la lírica posmoderna, debido a «la crítica deconstructiva, el replanteamiento de las tesis marcusianas y la revisión de las concepciones antihermenéuticas de la *papisa* (sic) Susan Sontag» (Lanz, 2009: 214). Valga como ejemplo la contemplación del yo lírico de la vida en la capital.

En CHA, Madrid aparece como escenario principal. Así, destacamos «Calle Misterios», poema en el que atraviesa la capital en metro, el vagón se detiene en «Ciudad Lineal» y, también, en «La Latina» y sirve de excusa para hablar de la trampa de la rutina gris y alienante. La poeta ha dejado atrás la edad en la que se cree que todo es posible, en su lugar, se topa con la cruda realidad:

CALLE MISTERIOS

(...) Todos los días la resurrección y el prodigio;
todos los días varios cuerpos muertos
en pie arrastrando sus tarteras
en pie hojeando el diario gratuito. Yo resucito
en la oficina (...).

De *Chatterton*, en *Un día negro en una casa de mentira*, Elena Medel (2015b: 193).

Asimismo, nos sitúa en Madrid, pero ahora en clave de extrarradio y de trabajadores migrantes, en el poema «Los mortales se nutren de trabajo y salario». La sociedad globalizada, los medios de transporte y los diferentes niveles de desarrollo entre regiones, han aumentado los movimientos migratorios. En este poema, el trayecto va de «Parla» a «Madrid, Puerta de Atocha», entre trenes y «autobuses baratos», y las protagonistas son las mujeres migrantes. Quizá los poemas de CHA sean los que más carga social tengan de su producción; la crítica señala que es una obra «generacional»

(Morales, 2014: s.p.). A lo que la propia autora replica: «nos habían dicho que íbamos a ser una generación con toda la vida resuelta, exitosos, los mejor preparados de la historia... Y sin embargo nos estamos encontrando con precariedad laboral, social, emocional. No sé si es un libro generacional. Es un libro sobre el fracaso» (cf. Morales, 2014: s.p.).

En este sentido, también ha manifestado que, «en los últimos años, me han interesado la revisión y relectura de la poesía social desde códigos diferentes a los canónicos, y el auge en la narrativa de las distintas formas biográficas y autobiográficas en resumen, el nuevo vínculo que la literatura ha establecido con la realidad» (cf. Anónimo, 2016b: s.p.). De este modo, en CHA encontramos ciertos ejercicios preñados de desencanto; a pesar de ello, el yo lírico recrea un ambiente de desaliento y frustración sin más pretensiones que el propio testimonio.

Por último, CHA también plantea el desencanto desde una óptica de género. La identidad a través del lenguaje alcanza sus momentos más lúcidos cuando se trata de poner de manifiesto cierta denuncia feminista.

A VIRGINIA, MADRE DE DOS HIJOS,
COMPAÑERA DE PRIMARIA DE LA AUTORA

(...) Allá donde entonces combatíamos piojos

ahora

bang

ahora

escondemos el tiempo.

Aquí tú lees una revista, Virginia, aquí tú no me
reconoces: ¿te sirven los consejos del cuché,
oh tú, tan rubia e inocente?

Virginia, siempre con mi edad y ahora con dos
hijos, sin anillo en el dedo, con un bolso
colmado de galletas: (...).

De Chatterton, en *Un día negro en una
casa de mentira*, Elena Medel (2015b: 200).

En este poema, la autora cuenta el encuentro en un «autobús destartado» con una amiga que no la reconoce y que ahora es madre de dos niños pequeños. Eran

compañeras en la escuela primaria y, de repente, «*bang*», han pasado veinte años y aquellas niñas son ahora mujeres con «canas», ya «lejos de los bancos en los que los adolescentes beben». La poeta observa las manos ajadas de esa mujer —«tus uñas comidas al fregar platos»—, sospecha la crudeza de la crianza en soledad —«sin anillo en el dedo»— y arremete contra las dificultades de la maternidad —«te estoy hablando del fracaso»—. Más adelante analizaremos el activismo de Elena Medel en cuanto al feminismo, pero a colación de este poema interesa traer esta declaración que la poeta realizó a la prensa:

Observo un retroceso con respecto a los avances de años anteriores, como si regresáramos a la casilla de salida. El estereotipo del ángel del hogar, consagrada al cuidado de los suyos, no se ha superado; por desgracia, cada vez lo reconozco más en mujeres de mi generación. En mis poemas intento plasmar esa reivindicación de la independencia. (cf. Rosal, 2016: 203)

Parece, por lo tanto, que tiene un mantiene un compromiso feminista con la realidad que la rodea.

El mundo mago. Cómo vivir con Antonio Machado (2015)

Elena Medel no solo ha publicado poesía, también es autora de los ensayos *El mundo mago. Cómo vivir con Antonio Machado* (2015a) y *Todo lo que hay que saber sobre poesía* (2018), y del cuento *La pequeña princesa* (2019), ilustrado por la artista María Hesse —respectivamente EMM, TSP y LPP en adelante—.

En su ensayo sobre el poeta sevillano, Medel no traza una biografía al uso, sino que nos enseña a convivir con Machado «de manera casi novelada, la relación de Machado con los temas relevantes en su vida y, por extensión, en su poesía» (cf. Anónimo, 2015: s.p.). La propia autora explica en la introducción —titulada «mis rejas y mis rosales»— su declaración de intenciones:

Para hablar de Antonio Machado tengo que hablar de mí. Tengo que hablar sobre la estantería de libros del dormitorio de mis padres, que de tan humilde ni siquiera biblioteca, y tengo que hablar sobre mis doce o trece años: recordar a la niña que lee a todas horas, escondida con una linterna bajo la manta para distinguir las letras, robando horas al sueño y cabeceando al día siguiente en clase de matemáticas, y la niña que obtiene una reprimenda y también una antología de la Generación del 27. (Medel, 2015a:11).

De este modo, la memoria sentimental de Medel y su propia subjetividad vehiculan EMM. Por ello, elige ese verso de Machado —bimembre articulado con posesivos— como título del ensayo. De nuevo, los deseos de expresión y de expansión del yo, que señalaba Lipovetsky para la posmodernidad, se cuelan en el texto (1986: 8).

Recordemos que uno de los principales rasgos del giro epistemológico posmoderno es la indagación que realiza el autor a través del lenguaje, de su apuesta estética —de su narración, en este caso—. Ya pusimos de manifiesto que, en la posmodernidad, «la capacidad creativa del investigador juega un papel primordial» (Vidal, 2011: 39). Así, en EMM asistimos a la reconstrucción de la propia identidad de Medel a partir del relato sobre Machado —el sujeto y su capacidad de comprensión intersubjetiva dentro del lenguaje (Zabala, 2005: 624)—, esto es, su identidad, a través del lenguaje. De hecho, el ensayo EMM empieza con una cita de Milan Kundera que dice así: «cuando un artista habla de otro, siempre habla (mediante carambolas y rodeos) de sí mismo» (*Un encuentro*, 2009). En este sentido, Medel confiesa los objetivos que la mueven ante un proyecto así, que consisten en «intervenir en mi entorno: compartir unas ideas y generar un debate y —ojalá— una conciencia. Cada vez me interesan más los libros ya no como punto de partida para el diálogo, no como invitación, sino como parte ya activa del diálogo mismo; intervención, al fin y al cabo» (cf. Martín Rodrigo, 2015: s.p.).

Por otra parte, en una entrevista, Elena Medel resumió su vida en «un tuit de cuento: crezco con la tranquilidad del azahar desperezándose. La lluvia, mientras, disparando contra los naranjos» (cf. Martín Rodrigo, 2015: s.p.). Ante esto, es inevitable evocar los primeros versos de «Retrato», *Campos de Castilla* (1912): «mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla, / y un huerto claro donde madura el limonero» (Machado, 1994: 99). Así lo siente Medel, que, en otras declaraciones, dijo que Machado huele «al limonero del huerto claro, y a ese poema sobre sueños y caminos en el que aparecen el trigo, las uvas y los jazmines» (cf. Espinosa de los Monteros, 2015: s.p.)

La autora toma el título de EMM de un verso de *Soledades, Galerías y otros poemas* (1907): «¿y ha de morir contigo el mundo mago». En ese poema, Machado se resiste a creer que toda su vida interior se perderá tras su muerte. Precisamente, la inmortalidad que es lo que trata de procurarle el ensayo de Medel, re-vivir al poeta y legar su biografía a futuros lectores:

LXXVIII

¿Y ha de morir contigo el mundo mago
donde guarda el recuerdo
los hábitos más puros de la vida,
la blanca sombra del amor primero,

la voz que fue a tu corazón, la mano
que tú querías retener en sueños,
y todos los amores
que llegaron al alma, al hondo cielo?

¿Y ha de morir contigo el mundo tuyo,
la vieja vida en orden tuyo y nuevo?

¿Los yunques y crisoles de tu alma
trabajan para el polvo y para el viento?

De *Galerías*, en *Poesías completas*,
Antonio Machado (1996: 140).

Se señaló antes la idea de Lipovetsky (2016: 217) sobre el consumo de la producción artística que replica la lógica de la distribución de las marcas de consumo masivo. Esto, sumado a la extensión de las tecnologías de la información, ha devenido en otro rasgo del giro epistemológico digital: es el acceso masivo a la cultura. En el caso que nos ocupa, el resultado es un Machado para todos:

No existe biblioteca sin una antología de Antonio Machado, ni memoria lectora que no guarde como muleta alguno de sus versos. Es la suya una poesía sobre la vida, más allá del arte: es la literatura como parte de la vida. Y, en su sencillez y proximidad, sus versos permanecen a nuestro lado. Pero Machado es mucho más; sobre pocos escritores españoles hay tanta unanimidad a la hora de valorar también su trayectoria personal, hasta configurar como una categoría definida — machadiana— el mismo adjetivo «bueno» en los términos en los que él lo escribió: «soy, en el buen sentido de la palabra, bueno». (Medel, 2015a: contraportada).

Cualquier hogar que atesore una pequeña biblioteca —una modesta librería «que de tan humilde[s] ni siquiera biblioteca»— contará seguramente con alguna obra de Machado. El poeta sevillano es uno de los clásicos de los planes de estudios, por lo tanto, no es necesario que una estantería esté plagada de libros para toparse con alguna antología que lo incluya.

En la prosa y en la estructura de EMM también podemos encontrar otros rasgos posmodernos. De hecho, no es ensayo de corte academicista; por el contrario, resulta muy cercano al público. Como ya se ha expuesto, la cultura es más accesible en las últimas

décadas. Ya citamos a Mora (2019a: 216), quien sostiene que en gran parte de las propuestas poéticas se ha bajado el nivel literario de modo que cualquiera pueda entender todo lo que se publica. Lo que implica que haya un lector infantilizado y acostumbrado a productos más fáciles. Del mismo modo, el ensayo de corte academicista está en desuso a favor de «un tipo de ensayo más ligero, de una densidad intelectual menor, que ha llegado a coquetear de forma descarada con la autoayuda y el crecimiento personal» (Geli, 2009: 113).

El ensayo propuesto sobre Machado tiene mucho de novela. Hemos sostenido que el pastiche es el estilo oficial del arte posmoderno. Así, EMM es un ejercicio que hibrida el ensayo con el texto didáctico y la narrativa novelada. Recordemos también que Mora (2012) consideraba que cada propuesta artística nueva requería una redefinición de literatura, por lo proteico de las innovaciones.

La prosa de EMM es muy sencilla, amena y preñada de anécdotas, con tiempos verbales simples, frases cortas —las más largas se deben a las acotaciones aclaratorias—, léxico accesible y numerosas interpelaciones al lector mediante constantes interrogaciones retóricas, que ayudan a mantener el interés y a proseguir con la lectura:

¿Qué significa aquí ese color? (Medel, 2015a: 90).

¿Sonrió la vida a Antonio Machado? Huérfano de padre a los diecisiete, viudo a los treinta y cuatro, alejado por trabajo de su familia y de su ciudad. (Medel, 2015a: 77).

¿Actúa así porque debe actuar así porque lo cree? ¿Cuánto hay de fe en sus decisiones, y cuánto de inercia? En una carta a Pilar Valderrama, fechada dos días antes de la proclamación de la Segunda República —un triunfo que sentía “demasiado cerca”— revela los miedos que le suscita el cambio. (Medel, 2015a: 184).

Como ya hemos defendido, los temas que a Medel preocupan son los que destaca en la biografía de Machado, de modo que imprime su propia identidad a la historia del poeta. Y la identidad de cualquiera de nosotros, ya que Medel apuesta por la actualidad y la vigencia de Machado, de ahí que tenga un capítulo dedicado al feminismo:

Cuesta escribir sobre el feminismo de Antonio Machado. Cuesta escribirlo pese a las obras de teatro que firmó junto con su hermano Manuel, y en las que el tratamiento de los personajes femeninos se mantendrá fiel al imaginario popular. (Medel, 2015a: 123).

Ante ese panorama, resulta complicado sostener que Machado fuera feminista. No obstante, el enfoque de género resulta capital, como hemos visto, en la producción artística tras el giro digital y es un tema transversal en la obra de la poeta cordobesa. Por lo tanto, aquí no puede quedarse atrás y Medel motiva el feminismo de Machado a partir de una nota autobiográfica a *Campos de Castilla* que el poeta sevillano le envía a Azorín y en la que dice (se cita por la transcripción de Medel en su libro):

Creo que la mujer española alcanza una virtud insuperable y que la decadencia de España depende del predominio de la mujer y de su enorme superioridad sobre el varón. (cf. Medel, 2015a: 125).

Aunque no sea del todo preciso hablar de feminismo en Machado, estas declaraciones de Machado, en un momento en el que en España las mujeres no han accedido ni siquiera al derecho al voto, resultaban, cuando menos, audaces, y Medel no se resiste a rescatarlas para validar de esta forma su propio discurso feminista.

Otro distintivo del giro epistemológico actual es la importancia de la retórica de la comunicación digital. Esta cuestión parece absolutamente ajena al mundo de Antonio Machado. Sin embargo, Elena Medel lo resuelve de la siguiente manera: la autora concluye su ensayo sobre Antonio Machado con aforismos del poeta y trae esas reflexiones al giro digital, de manera que los encaja en el contexto de las redes sociales. Así, titula ese capítulo «Machado en tuits», como si Machado viviera y publicara sus aforismos o breves poemas en la red social Twitter. Con este ejercicio, refuerza la idea de la actualidad y de intemporalidad de la obra del poeta sevillano. Sirvan como ejemplo los siguientes de entre los elegidos por Medel:

No duermo por no soñar (Medel, 2015a: 241).

Para escuchar tu queja de sus labios / yo te busqué en tu sueño (Medel, 2015a: 239).

Nuestras horas son minutos / cuando esperamos saber, / y siglos cuando sabemos / lo que se puede aprender (Medel, 2015a: 239).

Los ojos por que suspiras, / sábelo bien, / los ojos en que te miras / son ojos porque te ven (Medel, 2015a: 240).

En su libro, Medel no sigue un orden temporal —aunque EMM cuenta con un apéndice cronológico—, sino que aborda la materia en tres grandes categorías: «Un viajero no más: Antonio Machado y las cuestiones de uno mismo», donde trata temas

como la poesía, la muerte o la soledad; «El mundo transparente: Antonio Machado y los complementarios», que trata, entre otros, de la familia, el amor, etc.; y «Contra el miedo de naufragar: Antonio Machado y los alrededores», para hablar de la educación, la ciudadanía o el compromiso. Esto también le permite realizar una narración más amena y creativa, así como destacar los aspectos que le interesan genuinamente.

Todo lo que hay que saber sobre poesía (2018)

Otra de las últimas obras publicadas por Elena Medel es el ensayo TSP. Recordemos que Lipovetsky mantenía que «la edad posmoderna está obsesionada con la información y la expresión» (1986: 14). Así, TSP es un ensayo divulgativo que marida información con una maquetación a medias entre el cómic y relato. De nuevo, Medel publica con un lenguaje muy ameno —más cercano aún—, una estética atractiva y una voluntad divulgadora clara.

Esta obra parte de la idea de que la poesía es el origen de todas las artes: «la poesía como paradigma de arte sublime» (Medel, 2018a: 10). La autora define así el concepto:

La poesía es una expresión literaria con una clara vocación artística, y entre cuyos objetivos se incluyen la búsqueda de la belleza, la comunicación, la emoción —propia o ajena— o la indagación. Unas metas que se alcanzan recurriendo a las imágenes —trazadas a su vez gracias a tropos como la metáfora, entre otros recursos— o la música —que se apoya, además de en diversas figuras para lograr un ritmo determinado, en la métrica y en la rima—, y expresándose en el poema. (Medel, 2018a: 10).

Medel ha declarado que en este proyecto buscaba una obra de consulta sobre la lírica que pudiera servir a cualquiera: «Cuando tenía 15 años pensaba en un libro al que me pudiera asomar cuando tenía alguna duda, pero este no va dirigido a esa edad; es un libro destinado para gente de todas las edades. No hay límite de edad» (cf. Sigüenza, 2018: s.p.). En EMM destacaba el humanismo de Machado y la fe del poeta sevillano en la educación. Con TSP, hace suyo ese proyecto y elabora esta obra con una didáctica muy personal. Medel empezó a crear desde la poesía, para ella resulta «una forma de comunicarse con los demás y con ella misma» (cf. Intxausti, 2007: s.p.). Para Elena Medel, «la poesía es casi como actitud, una mirada. Es un filtro con el que ver el mundo. De manera muy evidente, la poesía está en un poema, pero los recursos de la poesía están también en la publicidad, en la música... Es una disciplina casi transversal, que está

presente en muchas otras disciplinas» (cf. Martín Rodrigo, 2018: s.p.). En otras declaraciones, Medel manifiesta: «es la forma de conectar con los demás y de conocerme mejor» (cf. Intxausti, 2007: s.p.). De nuevo, están patentes las premisas del giro epistemológico lingüístico: modelar la narración a medida de la subjetividad. De este modo:

«Quería hacer un libro muy personal tanto en la selección de los temas como en la manera de contarlos», explica la poeta. El resultado es un volumen de 200 páginas (el borrador inicial era cinco veces más extenso) en el que los textos principales van acompañados de recuadros con información complementaria y anécdotas de la historia de la poesía, citas de poetas y líneas temporales. En él podemos encontrar la definición de sinalefa o sinéresis, el origen del soneto y las diferencias entre poesía dramática, épica y lírica, pero también curiosidades sobre las vidas de Baudelaire, Pessoa, Rimbaud, Mallarmé... (Díaz de Quijano, 2018: s.p.).

Para la crítica el resultado es «un completo manual con definiciones de conceptos, recursos y movimientos en el que las autoras, reconocidas y olvidadas, ocupan un lugar destacado» (Díaz de Quijano, 2018: s.p.).

El título de TSP es ambicioso, incluso podría resultar pretencioso si no fuera porque estamos habituados a esa fórmula «todo lo que hay que saber» que puebla las librerías de hipermercado con las más variopintas temáticas. Ese modo de titular tan extendido suele emplearse en publicaciones breves, de iniciación a alguna materia y, en ocasiones, cercana a los manuales de autoayuda.



Portadas de *Todo lo que hay que saber del negocio musical*, de Josep María Romero (2005) y de *La cultura. Todo lo que hay que saber*, de Dietrich Schwanitz (2002).

Medel, poeta y filóloga, en aras de la exhaustividad, preparó un texto mucho más voluminoso sobre la lírica. En concreto, «el borrador inicial era cinco veces más extenso» (Díaz de Quijano, 2018: s.p). No obstante, tuvo que condensarlo para poderlo publicar. Resulta de nuevo pertinente aquí el debate sobre si la cultura *de baja intensidad* característica de la posmodernidad es más democrática que hacer accesible la cultura a todos.

TSP está estructurado en capítulos muy cortos, de unas cuatro páginas cada uno: lo justo para dar unas pinceladas de teoría, contar alguna anécdota o repasar la cronología. Por lo tanto, es un ensayo ligero en el sentido que nos señalaba Lipovetsky (1986: 81) y se presta a una fácil recepción. Estos capítulos se agrupan bajo las siguientes temáticas: «¿de qué hablamos cuando hablamos de poesía?», donde introduce el tema y define conceptos sobre la lírica; «cuando el poema se escribe», para explicar nociones técnicas sobre la métrica y figuras; después, repasa los «movimientos y momentos» literarios; y, por último, explora hibridaciones de la lírica y tendencias en «más allá de los libros».

Nos interesa destacar los dos aspectos novedosos de la lírica en el giro digital: enfoque de género y poesía digital. En cuanto al feminismo, ideología de la que Medel se declara activista, está muy presente en TSP. Así, Elena Medel afirma: «soy feminista.

Quisiera pensar que esto me marca, e influye en muchas actitudes de mi vida. Me gusta escribir mientras escriben Erika Martínez, Cristina Morales, Aloma Rodríguez o Teresa Soto. Inclúyase aquí todo el catálogo de La Bella Varsovia [editorial que dirige], por favor» (cf. Martín Rodrigo, 2015: s.p.)

Para la poeta es necesario «el feminismo, desde luego, concebido como una gran lucha por la igualdad y contra la discriminación, que incluye el género, pero también la raza, la clase social...» (Medel, 2018b: s.p.). Llegado a este punto, resulta interesante analizar la reflexión de Medel sobre el término *poetisa*. A la autora no le gusta que empleen ese vocablo para referirse a las mujeres poetas:

Ya existe el término poeta, que comprende a hombres y mujeres. Poetisa excluye y, por sus connotaciones peyorativas, desprecia. El lenguaje nunca es inocente (...) el machismo en la literatura se refuta igual que en cualquier otro ámbito, creo: con la conciencia de la igualdad. (cf. Espinosa de los Monteros, 2015: s.p.)

En otra entrevista, le preguntan: «cómo tengo que llamarla, ¿poeta o poetisa?», a lo que Medel responde «llámeme poeta, por favor» (cf. Fontana, 2015: s.p.). Llegados a este punto, resulta interesante traer a colación la declaración del editor Chus Visor en las que decía que «en el panorama actual “por cada Medel hay cinco hombres equivalentes”. Se refería a la poeta Elena Medel y la diferencia entre poesía creada por hombres y por mujeres» (cf. Morla, 2018: s.p.). Como veremos más adelante, Medel contradice esta afirmación de Visor en su proyecto *Cien de cien* y con su labor editorial.

Por otra parte, Elena Medel dedica dos capítulos de TSP a lo que llama «la poesía del futuro». En sus propias palabras, «la tecnología no ha modificado el contenido del poema —ese “qué” activador—, aunque sí matiza sus alrededores. Igual que el paso de lo oral a lo escrito transformó la difusión de los textos, y que la imprenta afianzó el papel del autor» (Medel, 2018a: 200). Ella define la poesía digital como la que emana del lenguaje digital, hipertextos imágenes, textos y códigos conectados entre sí (Medel, 2018a: 202). Por otra parte, entiende que la *ciberpoesía* no es cualquier expresión poética digital, sino aquella en la que el poeta «debe programar, dominando tanto el lenguaje creativo y el informático; de lo contrario se transforma en una obra colectiva entre quien escribe y quien codifica» (Medel, 2018a: 205).

La poeta cordobesa plantea unas reflexiones muy interesantes en el contexto del giro epistemológico digital. Medel dice que:

queda por descubrir aún las verdaderas posibilidades creativas que las redes sociales brindarían a la escritura, más allá de *likes*, comentarios y otras interacciones. De momento, estas comunicaciones se han orientado a la difusión de contenidos, en especial Instagram —con el posteo de imágenes en las que se recoge un poema, o una fotografía inspiradora— y Twitter. La red de microblogging ya ha albergado experimentos narrativos —los famosos «hilos», a los que también se recurre a con un afán didáctico— y parece ideal para textos breves como el haiku o el aforismo. (Medel, 2018a: 201)

En su ensayo TSP, también destaca la poesía en *app*, esto es, los programas o conjuntos de estos que se instalan en los dispositivos electrónicos de los usuarios y que «sirven para difundir poemas escritos a la manera tradicional, como repositorios de textos, de vídeos en los que se recitan o (...) de vídeopoemas» (Medel, 2018a: 203). La autora destaca *IP Poetry*, que «experimenta generando poesía con contenidos que busca —y encuentra— en la red de manera aleatoria»; *Poesía bot*, «que permite generar y compartir poesía a través del servicio de mensajería de la red social Telegram», y *Poetika* que «sugiere la lectura de determinados textos en función de las circunstancias» (Medel, 2018, 203). No obstante, en declaraciones a la prensa sobre este tipo de nueva poesía, confiesa «que la conozco muy poco. A mí, como lectora, me interesa más otro tipo de discurso» (cf. Martín Rodrigo, 2018: s.p.).

La pequeña princesa (2019)

Como hemos puesto de manifiesto, Elena Medel ha reconocido en muchas ocasiones su precocidad lectora. Con su última obra rinde homenaje a esa niña lectora que fue: la fábula LPP es un cuento dirigido al público infantil y juvenil, pero que también tiene una lectura adulta. De nuevo, recordamos cómo las dinámicas del consumo artístico en la posmodernidad se dirigen a un público, hasta cierto punto, infantilizado. LPP está bellísimamente editado, con magníficas ilustraciones de la artista María Hesse, que adornan desde el texto a las guardas. Ya se ha citado que el consumo en la posmodernidad responde a los códigos de la moda, incluso en el caso de producción simbólica, y está fuertemente estetizado (Lipovetsky y Serroy, 2015). Por otra parte, la propia Medel explica lo importante que ha sido para su formación su educación audiovisual, lo que queda patente en la intención estética de LPP⁵.

⁵ Véase grabación de Efecto Doppler en *Radio3* el 5 de marzo de 2019 (en torno a 00:11:49). Podcast disponible en línea: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/efecto-doppler/efecto-doppler-pequena-princesa-elena-medel-05-03-19/5036151/> [27/01/19]



Portada de *La pequeña princesa*, de Elena Medel (2019a), con ilustración de María Hesse.

Su edición está próxima al álbum ilustrado. No obstante, no nos atrevemos a calificar así este trabajo, puesto que el relato supera ampliamente a la imagen en cuanto a presencia: hay diez ilustraciones —una por capítulo— en las 143 páginas del cuento. La belleza de los dibujos facilita la recepción *hiperestetizada* y que este cuento se destine al consumo de masas, de modo que un producto tan hermoso es el epígono del «capitalismo artístico [que] no cesa de construir universos que son a la vez comerciales e imaginarios» (Lipovetsky y Serroy, 2015: 39).

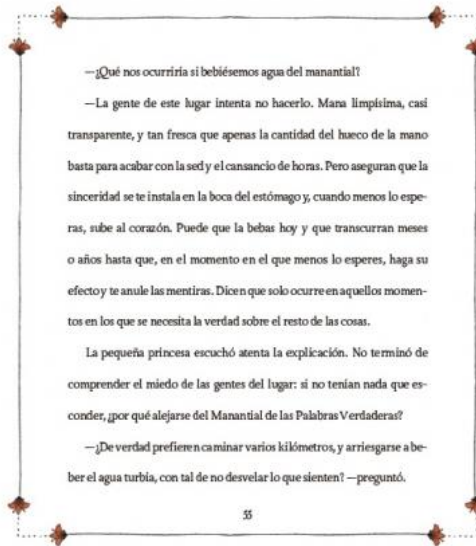


Ilustración número 4, *La pequeña princesa*, Elena Medel (2019a)

La propia editorial califica así este relato: «una novela de crecimiento hacia el mundo adulto con una mirada inteligente, dulce y empoderada. Todas las princesas tienen su cuento: pero son ellas mismas las que tienen que escribirlo»⁶. Según esto, la fábula de Medel es un ejercicio de *bildungsroman*. De hecho, la sinopsis de la editorial nos cuenta que «la pequeña princesa debe abandonar su palacio para encontrar un príncipe y un reino para ella. Ese es el cuento que siempre le han contado. Pero en los cuentos muchas veces se mezclan mentiras y realidad»⁷.

Parte de la recepción ve ecos de *El principito* de Antoine de Saint Exupéry (1943). Así, sostienen Hermida y Lozano que «en nuestra sociedad y con los nuevos lenguajes y herramientas de que disponemos para expresarnos, nada puede evitar ser víctima de la parodia y el revisionismo» (2007: 325). Sin duda, desde el propio título —*Le Petit Prince*— hasta la historia —una niña que realiza un viaje por distintos reinos encontrándose con personajes carismáticos— no dejan de ser intertextualidades. La misma Medel lo ha reconocido en entrevistas: «un hermoso cuento con aroma clásico que le da una vuelta de tuerca feminista al clásico de Antoine de Saint-Exupéry»⁸ ‘El

⁶ Véase: <https://www.megustaleer.com/libros/la-pequena-princesa/MES-087115> [29/01/19]

⁷ Idem.

⁸ Véase grabación de Efecto Doppler en *Radio3* el 5 de marzo de 2019 (en torno a 00:10:50). Podcast disponible en línea: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/efecto-doppler/efecto-doppler-pequena-princesa-elena-medel-05-03-19/5036151/> [27/01/19]

Principito’». También María Hesse afirma que si «el Principito hubiera sido una niña esa sería su historia» (cf. Pastor, 2019: s.p.).

Medel también explica que ha tenido influencias de los cuentos de escritoras como Ana María Matute o Gloria Fuertes⁹, así como que ha disfrutado de la escritura de esta fábula. Una poeta que escribe un cuento dirigido al consumo de masas no deja de ser una anécdota característica de la posmodernidad. Por otra parte, la subjetividad de la autora modela el proceso creativo, como es propio del giro lingüístico. Así, sus lecturas de juventud y su compromiso feminista quedan patentes en LPP.

Cuando la princesa cumple quince años, debe abandonar el reino y buscar un príncipe para casarse. La princesa no tiene nombre propio, adoptará el nombre del reino que la acoja. En realidad, ninguno de los personajes de su entorno tiene nombre: se trata del rey, la maestra o las criadas. La protagonista pronto se da cuenta de que «estudiamos el nombre de su marido, de su hijo, de su nieto, de su bisnieto, pero no [estudia] el suyo» (Medel, 2019a: 30-31). Por el contrario, conocemos los nombres de los reyes de los reinos que va encontrando: el Rey de Aquí y de Allá, Castigo de los Rebeldes, Pesadilla de los Débiles, Destructor de los Enemigos, etc. Y los lugares que va visitando a lo largo de esta fábula de crecimiento también tienen nombres tan sugerentes como el Palacio de Mil Habitaciones, el Salón de las Malas Noticias, el Bosque Bondadoso, el Reino sin Nombres, el Manantial de las Palabras Verdaderas, el Castillo Alto, el Palacio de las Mujeres Libres, entre otros. Al otorgar nombres tan solo a los personajes masculinos y a los lugares, consigue marcar una desigualdad de género, por una parte, y contextualizar el tono de ficción infantil, por otra.

A pesar de que son protagonistas anónimas, en toda la fábula hay mucha presencia de mujeres. Incluso la historia que le cuentan a la princesa y la que tiene que estudiar no es la de las mujeres: «las tres princesas mantenían la boca cerrada, como si no oyeran nada de su visitante» (Medel, 2019a: 36). A lo largo de la primera parte del cuento, hay una denuncia de estas desigualdades de género, extrapolables a la realidad social.

No obstante, y, a pesar de ese feminismo latente en LPP, la propia Medel ha reconocido que no busca dar lecciones con el libro, sino que se pudiera disfrutar y que se

⁹ Véase grabación de Efecto Doppler en *Radio3* el 5 de marzo de 2019 (en torno a 00:13:07). Podcast disponible en línea: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/efecto-doppler/efecto-doppler-pequena-princesa-elena-medel-05-03-19/5036151/> [27/01/19]

podiera reflexionar¹⁰ a partir de su lectura. De este modo, es una historia con mucha sororidad: la princesa aprende por sí misma de la mano de otra mujer, la maestra. Al final, cuando consigue madurar y encontrar su camino, «calzando aquellas zapatillas, la pequeña princesa se sintió diferente: más segura, más confiada en lo que creía» (Medel, 2019a: 122). Incluso ante la aparición del lobo, que tradicionalmente ha representado el peor de los peligros desde las fábulas de Esopo, la princesa logra crecerse y atemperar sus miedos:

Los lobos callaron por un momento y se inclinaron ante la pequeña princesa, cabizbajos, casi en una reverencia. La pequeña princesa sentía cómo el miedo le crecía en la cabeza, igual que el dolor en los días nublados, pero una fuerza inesperada la mantenía anclada a la tierra, desafiante frente a la manada de lobos. Cuando los animales se retiraron mansamente, ella no pudo creer lo que acababa de sucederle. (Medel, 2019a: 121).

Otras manifestaciones culturales y su relación con la poesía digital

Además de su labor creadora, es una de las coordinadoras de la editorial independiente La Bella Varsovia y dirige la revista literaria *Eñe* desde 2015, así como ejerce la crítica literaria en medios impresos y digitales, como *Mercurio*, *Silencios*, *Paraíso* o *La tormenta en un vaso*. En concreto, como directora de *Eñe*, ha adquirido activamente el compromiso personal de dar a conocer poesía escrita por mujeres: «Es una revista de creación literaria en su versión impresa, y de divulgación literaria (noticias, creación, etcétera) en la digital. Su ámbito es Latinoamérica y, como directora, procuro que la presencia de mujeres sea amplia» (cf. Rosal, 2016: 196).

También es articulista en cabeceras como *El Día de Córdoba* y *El Correo de Andalucía*. Ha colaborado con suplementos del diario *El País*, *Literaturas.com* y *Los Noveles*; y, en la radio, en espacios locales y nacionales de la Cadena Ser o en el programa de Radio Nacional de España *Jardines en el bolsillo*.

En la actualidad, Elena Medel mantiene una página web y perfiles en las redes sociales Facebook, Twitter e Instagram. Estas suele utilizarlas para dar a conocer la obra de otros poetas, sobre todo, de mujeres, y las publicaciones de la editorial que coordina. Su actividad en redes sociales se circunscribe, por lo tanto, a «Facebook, Twitter e

¹⁰ Véase grabación de Efecto Doppler en *Radio3* el 5 de marzo de 2019 (en torno a 00:14:50). Podcast disponible en línea: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/efecto-doppler/efecto-doppler-pequena-princesa-elena-medel-05-03-19/5036151/> [27/01/19]

Instagram: los dos primeros con un carácter más profesional, y el último con un tono personal» (cf. Martín Rodrigo, 2015: s.p.).

Coordina el proyecto *Cien de cien*, que trata de visibilizar la obra de las poetisas españolas del siglo XX y que culminará con una publicación, en la editorial La Bella Varsovia, a partir de la selección de la propia Medel. El proyecto cuenta con una página web que se encuentra en construcción —<http://www.ciendecien.com>— y con perfil en la red social Facebook, @ciendecien, donde sí se han publicado noticias e información sobre poetisas españolas; también tiene perfil en Instagram, pero sin publicaciones. La idea nació como un repositorio en Internet, pero en 2016 fue el origen de una producción homónima en la que los versos de tres jóvenes poetisas, Sara Torres, Carmen Juan y Laura Casielles, dialogaban con poetisas del XX, mientras una actriz interpretaba en escena las voces de las referentes de su imaginario compartido: Carmen Conde, Ángela Figuera Aymerich, Gloria Fuertes y Carmen Martín Gaité. Así, declara a la prensa:

A mí siempre me ha interesado mucho la poesía escrita por mujeres. En ese sentido, mis lecturas fueron muy caóticas. Me llamó la atención la ausencia absoluta de mujeres y, por mi cuenta, poco a poco, empecé a investigar de una manera muy precaria. Empecé a pensar en la idea de hacer una antología y cuando se publicó esta entrevista me pareció que lo mejor era contestar con poemas de autoras de esa franja. A ver, es que hay que entender el contexto de estas mujeres. Evidentemente, si el punto de partida no es el mismo... (cf. Martín Rodrigo, 2018: s.p.)

Como ya se ha explicado, «los espacios de poder —editoriales, antologías, festivales, ciclos, etcétera— continúan siendo dirigidos por hombres o por mujeres con un pensamiento, en ese sentido, patriarcal» (Rosal, 2016: 192), de modo que la poeta cordobesa mantiene un compromiso explícito con restituir a las mujeres en el canon: «no se trata de anular obras que consideramos clásicas, sino de añadir nuevos títulos a esas referencias fundamentales» (Medel, 2019b: s.p.). Por ejemplo, «merece la pena ensanchar el canon fijado a propósito de la generación del 27, e incorporar escrituras periféricas y sumar a las mujeres (Medel, 2017: s.p.). En este sentido, la autora cordobesa ha declarado:

Me interesan la poesía como mirada y actitud, más que cómo género, y la forma en la que nos construimos: identidad, rol, espacio... Y el discurso femenino, en tanto que universal. Vivimos un momento interesantísimo, sin certezas. Nuevas editoriales, propuestas y lectores frente a los sellos y escrituras consolidadas y el público fiel. Tengo la sensación de que recorren caminos paralelos y distantes, pero... ¿se cruzarán? (cf. Anónimo, 2016a: s.p.)

A la luz de estos datos, cabe preguntarse sobre la relación de Medel con el giro digital. Como se ha visto, su obra presenta claros rasgos de la literatura posmoderna; sin embargo, se encuentra *in media res* en cuanto al giro epistemológico. Es decir, se relaciona con naturalidad con las redes sociales y mantiene un activismo feminista, pero su producción no nace ni encuentra su principal foco de difusión en el entorno digital, como sí sucede con otros jóvenes creadores como Loreto Sesma, Elvira Sastre, Irene X, Sergio Carrión o Sara Bueno, por ejemplo. Estos poetas se han dado a conocer en los medios digitales antes de dar el salto a la publicación tradicional y, además de las redes sociales que maneja Elena Medel, tienen canal de YouTube con miles de seguidores.

A pesar de que algunos tratadistas hayan señalado a Medel, junto con Luna Miguel, líderes de las poetas nativas digitales (Rodríguez Gaona, 20019: 10), la autora cordobesa, a diferencia de Miguel u otras como Sara Bueno, pertenece a la última generación que se crio sin tecnologías de la comunicación en su infancia. De estas autoras, Sara Búho es la poeta que más publica en el entorno digital. De hecho, es un instrumento de creación, en muchos de sus ejercicios el medio de comunicación inseparable del hecho artístico. Sirva como ejemplo de esto el siguiente tuit en el que comparte un videopoema desde la red social YouTube:



Publicación de @SaraBuho, cuenta de Twitter de Sara Búho (2019)

Por su parte, Luna Miguel comparte su proceso creativo y es una usuaria muy activa, pero Internet o las redes sociales no son sus herramientas de creación. En la siguiente publicación de Instagram, Luna Miguel cuenta que ha tenido que tomarse unos días de vacaciones para poder escribir. Tiene varias colecciones de historias en esta red social en las que documenta con fotos cómo va gestando su obra:



Publicación de @lunamonelle, cuenta de Instagram de Luna Miguel (2018)

En el caso de Elena Medel, las tecnologías de la comunicación se generalizan durante su adolescencia, así que empezó a emplearlas con menos naturalidad que los nativos. Por edad, Medel pertenece a ese grupo de poetas que siguen comprometidas con la tradición, pero que están más abiertas a explorar nuevos lenguajes líricos, a profanar andamiajes. Por todo ello, parece perfecta para analizar el pulso al viraje de paradigma. Así, declara: «en cuanto a los modos de mi escritura, no tengo la sensación de que haya cambiado en exceso. Fuera de ella, existe una diversidad mayor en cuanto a qué y dónde se publica por ejemplo, en poesía, el panorama editorial ha cambiado de forma radical» (cf. Anónimo, 2016b: s.p.).

Como hemos visto, el acceso generalizado a las tecnologías de la información y la experimentación poética han sido los motores del giro digital en la lírica. En el uso de

la comunicación mediada por dispositivos tecnológicos hay diferentes gradaciones de apuestas estéticas, que se sirven en mayor o menor medida de las redes sociales e Internet, bien como *leit motiv* de la propia creación, bien para dar visibilidad a la obra poética. Ya se ha explicado el compromiso de la escritora cordobesa con la difusión de la obra lírica de otras mujeres. Sirva como ejemplo esta publicación en la red social Facebook, donde Medel se hace eco con alegría de un premio concedido a la poeta Julia Uceda:



Publicación de @medelelena, cuenta de Facebook de Elena Medel (2019)

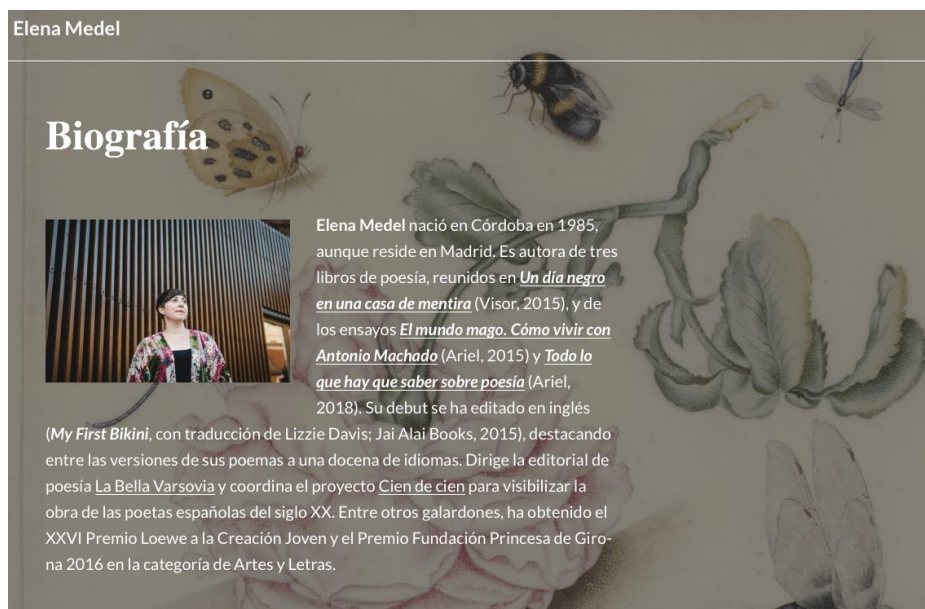
Aunque, en la actualidad, el medio digital parece inherente al acto creativo en gran parte de la producción simbólica, no es el caso de Elena Medel. La poeta cordobesa usa sus redes sociales para publicitar el trabajo de su editorial y para visibilizar la lírica femenina, como venimos señalando. Medel no se ha mostrado interesada por indagar en las posibilidades que estas plataformas le ofrecen.

En dos ocasiones ha planteado a sus seguidores de Instagram juegos de creación literaria. En ambos casos, día a día iba proponiendo ejercicios desde sus historias de Instagram: en 2018, de creación poética, y en 2019, de narrativa. Los participantes empleaban la etiqueta #unmesdeescritura (2019) o #unmesdepoemas (2018) para que el resto de los usuarios los pudieran rastrear. La siguiente publicación es el planteamiento del ejercicio en 2019:



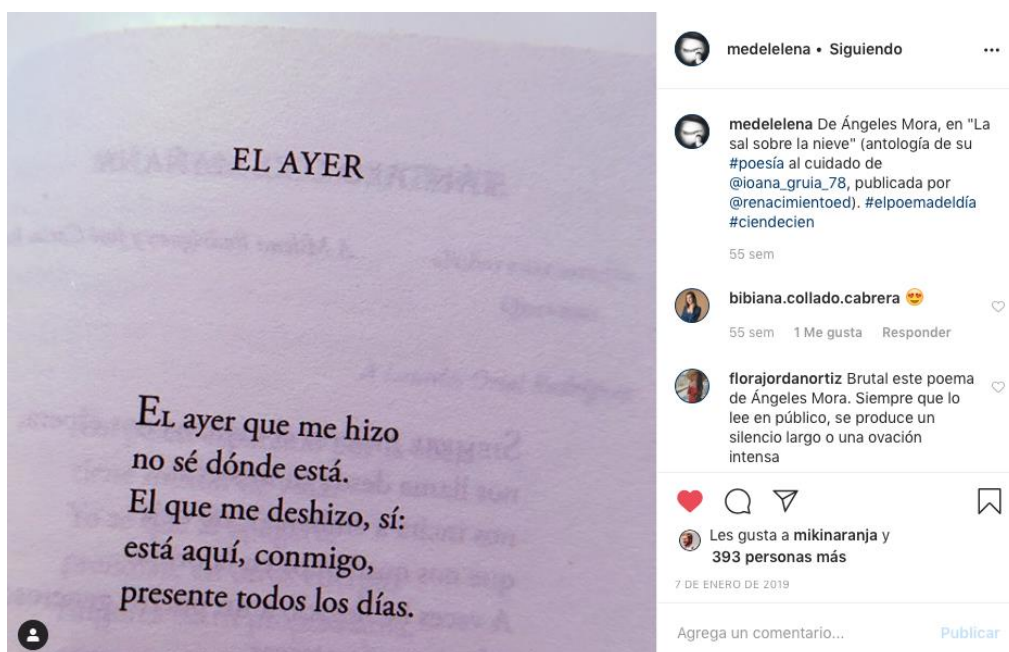
Publicación de @medelelena, cuenta de Instagram de Elena Medel (2019)

Por otra parte, las publicaciones que realiza para dar visibilidad a otras poetas las etiqueta con #ciendecien y #elpoemadeldía, también empleado para mostrar los autores que publican en su sello editorial. Con la proyección de una imagen cuidada en el entorno digital, «el propio individuo se transforma en generador y portador de cultura masivo, más aún cuando comienza a tener a su alcance las nuevas tecnologías que definen a la sociedad contemporánea: Internet se alza entonces como el punto de encuentro absoluto y la mejor herramienta de expansión cultural» (Lozano y Hermida, 2007: 316). En el caso de Elena Medel, su blog es muy sencillo y con la información más sucinta, no lo actualiza con frecuencia. Sin embargo, tiene una estética cuidada, de cierto aire naif, a la vez que profesional:



«Biografía» de su página web personal, <http://www.elenamedel.com> [19/01/2020].

En la siguiente publicación, Elena Medel comparte un poema de la antología *La sal sobre la nieve* (2017) de Ángeles Mora con la etiqueta #ciendecien, como parte de su compromiso personal con la difusión de la poesía escrita por mujeres, su revalorización y su inclusión en el canon:



Publicación de @medelelena, cuenta de Instagram de Elena Medel (2019)

A MODO DE CONCLUSIÓN

Desde que se extendieron las teorías del giro lingüístico, se considera que la comprensión de la verdad resulta variable, subjetiva y cambiante, ya que el lenguaje moldea la percepción y media nuestra relación con el mundo. Esta nueva concepción implicó una auténtica revolución epistémica: la subjetividad está imbuida en cualquier forma de conocimiento, habiendo una permanente dialéctica entre la realidad objetiva y su aprehensión.

El cambio de paradigma conlleva un giro fundamental en la experiencia estética, puesto que el foco de estudio vira del sentido a la acción: ya no se busca un sentido real y objetivo en el hecho artístico, sino estudiar la forma, haciendo de esa forma el mensaje en sí, en la medida en que hace referencia a la capacidad de algunos enunciados de convertirse en acciones y convertir la realidad en su contexto cultural. La epistemología del giro lingüístico implicó nuevos enfoques en la filosofía universal: ahora es el lenguaje es el que crea el mundo y no el mundo el que crea el lenguaje.

Todo ello sucede en el contexto de la posmodernidad. El concepto de posmodernidad es una idea poliédrica y de difícil definición desde que en 1979 Lyotard acuñara el término. Por otra parte, las últimas décadas del siglo XX auspiciaron una auténtica revolución tecnológica en todos los campos científicos. En concreto, la difusión de las tecnologías de la información resultó un salto técnico y cultural sin precedentes, que llegó a todos los rincones del planeta. En este contexto de posmodernidad, avance tecnológico y humanismo se alcanzan nuevas fronteras ontológicas y estéticas.

A partir de este giro de paradigma epistémico y social en el que los agentes operan como espectadores en un mundo visual, asistimos a un tiempo de «sospecha ontológica (...) que es constitutiva para el acto de contemplación en cuanto tal: no podemos mirar sin sospechar» (Molinuevo, 2004: 65). Si, como pusimos de manifiesto, la realidad

objetiva es inaprensible, sino que debemos contentarnos con una mediación *subjetivizada* de la existencia, se explica que se hayan agotado los grandes discursos e ideales.

No obstante, siguiendo a Molinuevo, el humanismo tecnológico puede restituir el vacío existencial que ocasiona la pérdida de los grandes ideales, gracias a la capacidad de autorrepresentación en tiempo real que nos prestan las tecnologías de la comunicación. Además, el espacio virtual nos otorga un desdoblamiento que nos permite multiplicar el sistema de representaciones. En este sentido, no solo se supera la *episteme* ilustrada tradicional, sino que también se alcanzan nuevas fronteras ontológicas. Las utopías de la comunicación habilitarán nuevas posibilidades del ser y nuevas dialécticas para el humanismo.

Así ha sucedido con Internet y las redes sociales, que han sido el principal motor de este giro epistemológico digital en las últimas décadas. Recordemos que una red social, en su acepción más amplia, es una estructura social formada por personas o entidades que mantienen, intercambian o fomentan intereses comunes, actividades o vínculos de diversa índole a través de Internet (Galán y Garlito, 2019: 5). Al igual que sucedió con las anteriores tecnologías digitales y audiovisuales, el uso de las redes sociales nos reconfigura como individuos y como comunidad. De hecho, hay autores que consideran el paradigma epistemológico de la cibercultura como una nueva Ilustración.

La cultura es uno de los aspectos de la sociedad donde la posmodernidad se ha hecho más patente. Además de la multiplicidad de creadores auspiciados por la lógica de la posmodernidad, el vacío existencial tras la pérdida de los valores tradicionales devino en una nueva cultura —mercantilizada y estetizada— de masas. También hay un catalizador: gracias a las tecnologías de la comunicación, la globalización acrecienta la hipercultura —por su «efecto acumulativo» al amalgamar diversas culturas— y se produce por yuxtaposición —puesto que acerca «no solo diferentes lugares, sino también diferentes épocas»—, de modo que «las culturas implosionan» (Han, 2018: 22).

Por su parte, el arte surge en la era de la posmodernidad como algo liviano y espectacular, así como identitario y de tendencia. No hay una corriente dominante o una tendencia a seguir y al multiplicarse la voluntad creadora «entramos verdaderamente en el orden personalizado de la cultura» (Lipovetsky, 1986: 125). Debido a la pérdida de los altos ideales y al relativismo de la subjetivización absoluta, la experiencia artística ya no aspira a trascender, sino que, en algunos casos, es mera realización personal, hedonismo o moda.

En cuanto a la recepción, el arte adopta las lógicas del mercado, se convierte en un producto más de consumo y en un factor importante de la afirmación identitaria de los individuos Lipovetsky y Serroy (2015: 23). Por otra parte, al estar conectados, las obras virtuales son parte de nuestra identidad óptica y de nuestra representación, puesto que el medio digital es otra realidad más. Según esto, los artistas se ayudan de las tecnologías digitales para darse a conocer, para difundir su obra y para manifestar su identidad —o la una multiplicación de ellas—.

En concreto, para la literatura, el giro lingüístico ha revolucionado la producción simbólica y la recepción. Siguiendo las lógicas posmodernas de la búsqueda de hedonismo y la lógica del consumo de masas, parece que es «la muerte de la obra de arte, el fin de su inmortalidad» (Bauman, 2014: 20) como ya hemos señalado. Por ello, también se desdibujan las fronteras entre cultura elevada y diversión ligera o entre refinamiento y pop.

El hecho literario ya no es inmanente en sí, sino que está basado en la autorreflexión y en la autoconstitución del artista. El giro digital, por tanto, deviene en un giro subjetivo en la producción literaria. A su vez, debido a la lógica de consumo de masas que ordena ámbito cultural, muchos autores se establecen como *brand names* (Fernández Porta, 2007: 11), esto es, la mercantilización estetizada, pero en el ámbito literario.

Una de las principales características de la literatura posmoderna es la mezcla de géneros y disciplinas artísticas. Ya no hay normas, ni límites, ni fronteras. En este contexto y, a partir de las tecnologías de la comunicación, surge la experimentación de la ciberliteratura. La publicación literaturizada de cualquier aspecto de la vida permite que la propia existencia se ficcionalice. También se desdibujan los contornos ópticos, por lo tanto. Surgen los cuestionamientos acerca del hecho literario, de qué es la literatura y de qué es literaturizable.

Del fenómeno de la literatura mediada por la tecnología, nos interesa la poesía digital. Un poema digital es cualquier representación textual texto u objeto que haya sido concebido con intenciones poéticas (Cañas, 2010a: 27) y en que para su desarrollo haya mediado «un programa o procesos computacionales (software) han sido usados en su composición, generación o presentación (o combinación de textos)» (Cañas y González Tardón, 2010b: 168). Gracias a la extensión de las tecnologías de la comunicación, cualquiera puede producir literatura y distribuirla. Por una parte, esto supone todo un reto para la crítica, puesto que complica la retórica y la recepción, no resultando efectivos los esquemas anteriores para el nuevo humanismo. Por otra parte, posibilita dar voz a

creadores que no accedían al canon. Quizá este sea el aspecto más interesante del giro digital en la literatura.

Nos referimos, en concreto, a las mujeres. La epistemología ha virado hacia el feminismo tras el giro epistemológico digital. En el contexto de la sociedad posmoderna, la teoría feminista cobra protagonismo en la lógica de mutación social como uno de sus principales motores. El feminismo bebe de la misma fuente de la posmodernidad, puesto que no deja de estar influido por el giro lingüístico, primero, y radicalizado con el giro digital, después. Precisamente, la defensa y el fomento del lenguaje inclusivo frente al masculino genérico se basa en la idea de que el lenguaje crea la realidad, no a la inversa.

Además de cuestionarse la epistemología tradicionalmente patriarcal, a partir de las teorías *queer*, se considera que los roles de género son performativos y el objeto del feminismo consiste en reconsiderarlos. Ya que el lenguaje es la herramienta de significación y a partir del cual aprehedemos la realidad, no se debe desdeñar «la posibilidad de utilizar el lenguaje como instrumento vehículo para pensar y proponer mundos, como instrumento para producirlos efectivamente» (Sainza, 2016: 277).

Durante las últimas décadas, muchas artistas han cuestionado la imposición de roles y se han significado activamente como feministas. La crítica de la sociedad patriarcal ha inspirado gran parte de la producción simbólica de estas mujeres, de modo que, además de procurar subvertir los roles de género, este activismo busca visibilizar a las artistas hasta ahora ajenas al canon, así como reinterpretar los cuerpos femeninos.

Si nos detenemos en la lírica actual española, asistimos a muchos de estos aspectos. Debicki (1989: 15) considera que los rasgos definitorios de la lírica posmoderna son «indeterminación del texto, multiplicidad de significados, intertextualidad, autorreferencialidad, etc.». Por otra parte, los poetas también se prestan a los ejercicios lúdicos, sorprendidos e imaginativos que la posmodernidad ha impreso en todos los ámbitos del conocimiento. Así, el arte se presta a la ligereza (Lipovetsky, 2016: 192). Esta característica está clara en la poesía *millennial* que busca claridad, inmediatez, etc., sin pretender mayor hondura o trascendencia existencial. Debido a esto, reina lo lúdico, que formalmente implica la ruptura de la sintaxis, la hibridación de géneros, el pastiche, etc.

Aunque no se renuncia del todo los referentes de la cultura elevada, se huye de culturalismos complejos y de la hermenéutica. Se busca claridad en la comunicación, así como lugares comunes de la cultura popular: música de masas, cine, publicidad, cualquier objeto cotidiano... A pesar de que podemos encontrar ejemplos de cierto onirismo más hermético —deudor de una nostalgia debida a la pérdida de referentes absolutos— la

sencillez y la brevedad priman. Esta apuesta estética facilita la difusión de la lírica a través de internet y de las redes sociales, de modo que su recepción es mucho mayor. El uso de estas tecnologías ha sido tan exitoso que parece inseparable hoy en día del hecho creativo.

La sencillez formal extrema puede confundirse con una estética excesivamente infantilizada y naif, por lo que parte de la crítica se plantea si esta producción simbólica alcanza el estatus de lírica o bien es mero espectáculo o bien, producto de consumo. Muchos de sus defensores mantienen la capacidad democratizadora que estas herramientas permiten: así cualquiera puede producir y consumir arte. No obstante, para otros autores de esta manera solo conseguimos bajar el nivel en detrimento de propuestas más audaces y arriesgadas. Así, lo genuinamente democrático es mejorar el nivel educativo de manera que cualquier persona sea capaz de acercarse a las apuestas simbólicas más complicadas.

Por otra parte, la facilidad para producir y dar a conocer la lírica en el medio digital ha beneficiado, sobre todo, a las mujeres, tradicionalmente excluidas del canon y de los medios de publicación y de difusión poéticas. Ya no se ven marginadas, sino que toman el control, con muy buenos resultados de recepción. Es un proceso fundamentalmente performativo, por lo que de autorrepresentación tienen los entornos digitales. Por otra parte, desde el activismo feminista, las poetisas se apoyan y se prestan difusión recíproca. Gracias al giro lingüístico se rompen los esquemas que constreñían los modos de expresión a la lógica patriarcal. Sin precisar de los canales clásicos de difusión, las poetisas tienen una presencia y una recepción inusitadas.

En este contexto, es interesante analizar la obra y otras manifestaciones culturales de una poeta que, por generación, pertenece a poesía posmoderna en el contexto de lo digital. Hemos preferido estudiar la producción de una mujer por la importancia que adquiere el feminismo en el giro epistemológico y porque la lírica escrita por mujeres nunca ha tenido tal difusión.

Elena Medel es una de las poetisas mejores consideradas del panorama actual. Su buena recepción, los premios que su obra ha obtenido y la inclusión de sus poemas en las antologías más importantes, así lo confirman. En toda su obra pueden rastrearse rasgos de la estética posmoderna, pero pocos del giro digital, pues no se ha dedicado a la poesía en redes sociales, sino que ha optado por publicar y difundir su obra por los cauces tradicionales. Ahora bien, a partir de su primer ensayo, empieza a vislumbrarse alguna característica del giro digital.

Empezó a publicar de manera muy precoz. Su primer poemario data de 2002. En aquel momento, la publicación en el entorno digital aún no estaba extendida y las sociales empezaban a generalizarse. Elena Medel pertenece a la última generación que se crió sin Internet, pero que sí tenía acceso a la informática. Por este motivo, pudieron alfabetizarse fácilmente en el medio digital sin haber sido nativos.

Como hemos visto, Medel ha logrado plantear un universo de referentes pop a los que da una vuelta en clave de género desde sus primeros poemarios —MPV, VAC, USC—. A pesar de la sencillez formal aparente, gusta de ciertas retóricas, tiene momentos de irracionalidad, se apoya en acertadas metáforas y juega con la sinestesia. Logra resignificar los iconos pop de manera que se funden con el yo lírico a la vez que los dota de mayor hondura: una de las características principales del giro lingüístico. Es interesante asistir a la disolución de las fronteras entre la cultura de masas, lo cotidiano y la alta literatura en la apuesta estética de Medel, como es propio de la posmodernidad. Así, encontramos referentes *low brow* de la música de masas, del cine, de los tebeos o de la literatura universal, con los que Medel logra erigir un panteón muy personal. En estos trabajos, sin deslindarse de las experiencias juveniles, persiste la intención de expresión de la identidad a partir del hecho cultural, quizá ahondando con el paso de los años hacia cotas cada vez más irracionales y oníricas.

Cabe destacar la experimentación con haikus. Esta forma métrica japonesa se introdujo en España durante la modernidad, pero es en la posmodernidad cuando se ha consolidado. Medel, además de conocer el metro canónico, logra fundir el yo lírico con el objeto que describe, tal y como marca la técnica tradicional del haiku. Por lo tanto, podemos invocar en este resultado el concepto de Han, puesto que constituye una apropiación cultural recíproca.

Otro ejemplo muy interesante de hecho cultural posmoderno es la versión del poema de Elena Medel «L'énfant terrible», que la banda Deneuve incluye en su álbum *Llueve revolución* (2003). En este trabajo, musican poemas de autores cordobeses, como Vicente Luis Mora o Pablo García Casado, y los acompañan de láminas ilustrativas de artistas de la pintura, hibridando lírica, música y artes plásticas. Para «L'énfant terrible», la artista Nieves Galiot preparó una impresión digital. Por su parte, el propio poema de Medel crea un contexto juvenil a partir de música de Los Planetas.

TAR es un poemario en tono elegíaco en que la poeta llora por la pérdida de su abuela. En él investiga a través del lenguaje tanto el duelo, como su genealogía o su pasado. La apuesta estética es mucho más ambiciosa, las composiciones más largas y

trabadas. El yo lírico se funde con ese onirismo doliente a la perfección, pues el duelo desdibuja a Medel. Ya hemos visto que en la lírica posmoderna prefiere alejarse del cultismo exacerbado, no obstante, no se descartan referentes de la cultura clásica y bíblica. Y así maridan en TAR.

La poeta alcanza su plena madurez en CHA, obra en la que rebaja el tono dramático y busca una mayor ironía, pero, no por ello, pierde hondura. CHA es el poemario del desencanto. Recordemos que, fruto de la pérdida de los grandes relatos que señaló Lyotard (1979), sin certezas absolutas ni criterios universales, el desaliento es inherente al individuo de la posmodernidad. Medel ha abandonado la juventud utópica, aquella en la que todo parece posible para darse de bruces con la realidad. Es su obra más social, en el sentido de dar testimonio a las realidades de su generación, en especial, a las mujeres. El enfoque de género está presente desde MPB, no se olvida en TAR, pero en CHA es donde alcanza mayor efectismo. A lo largo de su lírica deja entrever su postura feminista, no obstante, en su actividad en las redes sociales donde más patente queda esta significación.

Elena Medel también ha practicado la prosa. Hemos analizado sus dos ensayos y su cuento. En estas obras queda aún más clara su imbricación posmoderna y empiezan a distinguirse algunos rasgos del giro digital. El EMM, es una obra a medio camino entre el ensayo y la novela. En la estética de la posmodernidad, la demarcación entre géneros literarios es cada vez más difusa. Su ensayo dedicado al poeta Antonio Machado nace de una memoria sentimental. Es característico del giro epistemológico lingüístico la indagación que realiza el autor a través del lenguaje, de su apuesta estética —de su narración, en este caso—. La subjetividad, por tanto, es consustancial al hecho literario.

Así, en EMM, el relato de la biografía de Machado pasa por el tamiz de las experiencias vitales de Medel. Al ser un ensayo posmoderno, no es de corte academicista, sino plenamente divulgativo, presenta un estilo muy sencillo y cercano. Resulta muy ameno y mantiene la intención del lector con constantes interpelaciones. Consigue traer al poeta a la actualidad epistemológica, puesto que incluso sostiene un Machado feminista y prepara unos tuits con aforismos y sentencias del poeta sevillano, de modo que enfoque de género y actitud digital están presentes como ya habíamos anunciado.

El siguiente ensayo, TSO, es aún más divulgativo. Concebido como una obra de consulta accesible a todos los públicos, con una estética muy cercana al comic y preñado de anécdotas. Sus capítulos son breves y concisos. Medel ofrece una panorámica general sobre la lírica sin ahondar en tecnicismos ni en bibliografía. Busca un buen resultado

comercial, por lo tanto. En este ensayo ya se percibe el compromiso de Medel con restituir a las poetisas dentro del canon, pues dedica varios capítulos a la poesía femenina. Por otra parte, hay dos capítulos sobre la «lirica de futuro» en los que trata las cuestiones más actuales de la poesía digital. De nuevo, lo digital y la significación feminista cobran mayor importancia. El giro epistemológico se hace más patente.

Por último, ha publicado LPP, un cuento aparentemente destinado al público infantil y juvenil, bellamente editado con ilustraciones de María Hesse. Cercano al álbum ilustrado, como buen producto posmoderno, es difícilmente clasificable. Se ha señalado que la recepción posmoderna ha sido tildada de infantilizada. Lejos de calificar como pueril esta obra sí podemos señalar que la propia Medel ha puesto de manifiesto que en LPP homenajea las lecturas que hizo de niña. Por otra parte, con este producto fuertemente estetizado versiona en clave de género una fábula de aprendizaje al estilo de *El Principito*. Para Medel, su educación audiovisual tiene mucha presencia en la concepción de LPP. La belleza de esta obra se destina al gusto *hiperestetizado* arquetípico del capitalismo artístico que señalan Lipovetsky y Serroy. El relato no tiene mensaje pero es una invitación a la reflexión en clave de género. En la historia, las mujeres son protagonistas anónimas. En un ejercicio de sororidad, pues la acompaña una maestra que la guía durante este aprendizaje, la princesa consigue madurar y romper con el destino que le habían impuesto.

Además del feminismo patente en sus obras, Medel realiza un activismo militante en pro de difundir y dar a conocer la poesía escrita por mujeres, así como de restituir a las poetisas en el canon. Bajo esa consigna dirige la editorial La Bella Varsovia y fomenta proyectos como *Cien de cien*.

Medel a pesar de que es una poeta joven, no publica su producción simbólica mediante herramientas digitales. Para ella, el hecho literario está separado de estos soportes y, a diferencia de otras poetisas de su generación, publica de modo tradicional. Elena Medel tiene una página web personal y perfiles en Twitter, Facebook e Instagram, que emplea para dar a conocer sus proyectos editoriales y como un instrumento de visibilidad de la obra poética de otras mujeres. Además de esto, a veces plantea a sus seguidores juegos de creación literaria. Por lo tanto, parece que sí ejerce un humanismo tecnológico en su labor de restituir a las poetisas en el canon o de difundir la lírica.

Por todo ello, podemos concluir que Elena Medel se encuentra *in media res* en cuanto al giro epistemológico, puesto que su obra simbólica presenta rasgos claramente posmodernos y mantiene una postura en redes que puede considerarse humanismo

tecnológico; sin embargo, no ha mostrado interés por experimentar las posibilidades creativas que el entorno digital le ofrece.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACEVEDO, Pablo (2019). *Estética del caos*. Barcelona: Ediciones Carena.
- AURELL, Jaume (2004). «Los efectos del giro lingüístico en la historiografía reciente». *Rilce* 20.1: 1-16. Disponible en línea: <http://hdl.handle.net/10171/5405> [14/01/2020].
- ÁLVAREZ RAMOS, Eva (2013). «El clasicismo posmoderno de la última poesía española». *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 11 (diciembre): 73-90. Disponible en línea: <https://revistas.uva.es/index.php/sigloxxi/article/view/1488/1238> [14/01/2020].
- ____ (2011). «La posmodernidad en la poesía contemporánea española: la búsqueda de los orígenes». *Ogigia*, 10: 25-38. Disponible en línea: <https://revistas.uva.es/index.php/ogigia/article/view/3794/3017> [06/02/2020].
- ÁLVAREZ MIGUEL, D. (2017). «Tras el boom de los nuevos poetas, llega la poesía». *Oculturalit*, 12 de enero de 2017. Disponible en línea: <http://www.oculturalit.com/opinion/poesia-nuevos-poetas/> [14/01/2020].
- ANÓNIMO (2016a). «Esto es lo último: [Entrevista con] Elena Medel». *El Cultural [El Mundo]*, 22 de abril. Disponible en línea: <https://elcultural.com/Elena-Medel> [20/01/2020].
- ____ (2016b). [Entrevista con] «Elena Medel: “Hay un auge de las formas autobiográficas”». *Babelia, [El País]*, 3 de noviembre. Disponible en línea: https://elpais.com/cultura/2016/10/26/babelia/1477507279_730516.html [20/01/2020].
- ____ (2015). «‘El mundo mago’, un ensayo sobre la vida y obra de Antonio Machado». *Europa Press*, 9 de mayo. Disponible en línea: <https://www.europapress.es/cultura/libros-00132/noticia-mundo-mago-ensayo-vida-obra-antonio-machado-20150509145939.html> [20/01/2020].

- ____ (2011). «No quería expositores de acero y carne rodeada de perejil». *Condé Nast Traveler*, 19 de diciembre. Disponible en línea: <https://www.traveler.es/gastronomia/articulos/ruta-gourmet-por-el-mundo-de-carnicerias-de-luxe/1202> [14/01/2020].
- BAENA BAENA, Fernando José (2013). *Arte de acción en España. Análisis y tipologías (1991-2011)*. Granada: Universidad de Granada. Tesis doctoral dirigida por Isidro López-Aparicio Pérez. Disponible en línea: <https://hera.ugr.es/tesisugr/22494224.pdf> [14/01/2020].
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2018). «Atrapados en la red: los mundos virtuales en la poesía española reciente». *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 11: 331-349. Disponible en línea: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/11424/11852> [14/01/2020]
- ____ (2007). «Pero... ¿hubo alguna vez una lírica posmoderna? Notas sobre cultura y poesía españolas (1975-2005)». *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*. 5: 177-196. Disponible en línea: <https://revistas.uva.es/index.php/sigloxxi/article/view/1424/1176> [14/01/2020].
- BAUMAN, Zygmunt (2014). «Arte, muerte y posmodernidad», en Zygmunt Bauman *et al.*, *Arte, ¿líquido?*, trad. Francisco Ochoa de Michelena. Madrid: Ediciones Sequitur, pp:11-28.
- BENET, Susana (2019). «El *Haiku* en España: Florecimiento». *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 870: 15-17.
- BERLANGA, Inmaculada (2013). «Retórica clásica y redes *on line*: dos realidades convergentes y análogas. Perspectivas y prospectivas de 9 expertos en comunicación». *Icono 14. Revista de Comunicación y Nuevas Tecnologías*. 11.1: 45-70. Disponible en línea: <https://icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/548/403> [14/01/2020]
- BERNABÉ, Daniel (2018). *La trampa de la diversidad. Cómo el neoliberalismo fragmentó la identidad de la clase trabajadora*. Madrid: Akal.
- BOMNIN HERNÁNDEZ, Amalia (2018). «El arte acción: a medio camino entre una asistematicidad construida y la incorrección política». *Index. Revista de Arte Contemporáneo*, 6: 52-58. Disponible en línea: <http://revistaindex.net/index.php/cav/article/view/94/95> [14/01/2020].
- BÒRRAS, Laura (2008). «Género y ciberespacio. Ciberfeminismo y cibercultura», en Isabel Clúa (ed.), *Género y cultura popular. Estudios culturales I*. Barcelona:

- Edicions UAB, pp. 229-262. Disponible en línea: <https://cositextualitat.uab.cat/?p=460&lang=es> [14/01/2020].
- BÜRQUER, Peter (2009). *Teoría de la vanguardia*, trad. Tomás Bartoletti. Buenos Aires: Las cuarenta.
- BUTLER, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, trad. María Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós.
- ____ (2006). *Deshacer el género*, trad. Patricia Soley-Beltran. Barcelona: Paidós.
- CALDERÓN, Alí (2018). «Códigos de género y pacto de lectura en la nueva poesía española», en Remedios Sánchez (coord.), *Nuevas poéticas y redes sociales. Joven poesía en la era digital*. Madrid: Siglo XXI, pp. 163-174.
- CAÑAS, Dionisio (2010a). «Vivir en los pronombres. ¿Qué es un poema de amor?», en Cañas Dionisio, Carlos González Tardón y Pablo Gervás, *¿Puede un computador escribir un poema de amor? Tecnorromanticismo y poesía electrónica*. Madrid: Devenir Ensayo, pp. 25-40.
- ____ (2010b). «El robot es un fingidor. Poesía sonora, la voz humana y la voz d la máquina», en Dionisio Cañas, Carlos González Tardón y Pablo Gervás, *¿Puede un computador escribir un poema de amor? Tecnorromanticismo y poesía electrónica*. Madrid: Devenir Ensayo, pp. 83-132.
- CAÑAS, Dionisio y GONZÁLEZ TARDÓN, Carlos (2010a). «Introducción», en Dionisio Cañas, Carlos González Tardón y Pablo Gervás, *¿Puede un computador escribir un poema de amor? Tecnorromanticismo y poesía electrónica*. Madrid: Devenir Ensayo, pp. 7-24.
- ____ (2010b). «Poesía electrónica», en Dionisio Cañas, Carlos González Tardón y Pablo Gervás, *¿Puede un computador escribir un poema de amor? Tecnorromanticismo y poesía electrónica*. Madrid: Devenir Ensayo, pp. 165-188.
- CLÚA, Isabel (2008). «¿Tiene género la cultura? Los estudios culturales y la teoría feminista», en Isabel Clúa (ed.), *Género y cultura popular. Estudios culturales I*. Barcelona: Edicions UAB, pp. 11-32. Disponible en línea: <https://cositextualitat.uab.cat/?p=460&lang=es> [14/01/2020].
- CONDERANA, José Alberto (2016). «Introducción», en José Alberto Conderana (coord.), *Giros epistemológicos de las artes. La creación de significado. I Simposio «Giros epistemológicos de las artes»*. Madrid: Ediciones Asimétricas, pp. 11-48.

- CONTRERAS, Fernando R. (2018). *El arte en la cibercultura. Introducción a una estética comunicacional*. Madrid: Ediciones Biblioteca Nueva.
- CORRAL CAÑAS, Celia (2018). «Poesía española emergente en el entorno virtual», en Remedios Sánchez (coord.), *Nuevas poéticas y redes sociales. Joven poesía en la era digital*. Madrid: Siglo XXI, pp.129-140.
- CORROTO, Paula (2018). «Siempre ha habido poetas, pero han estado muy ocultas, ninguneadas e invisibilizadas. Entrevista a Elvira Satre». *eldiario.es*, 20 de marzo. Disponible en línea: https://www.eldiario.es/cultura/Elvira-Sastre-entrevista_0_752075608.html [19/01/2020].
- CRUZ, Juan (2015). «Luces y sombras de este tiempo. De frente: Emilio Lledó y Elena Medel». *El País*, 27 de diciembre. Disponible en línea https://elpais.com/cultura/2015/12/23/actualidad/1450896987_964569.html [15/01/2020].
- CULLEL, Diana (2018). «¿De lo bélico a lo poético? El *poetry slam* y su lucha feroz en defensa de la poesía». *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 11: 239-257. Disponible en línea: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/11442> [15/01/2020].
- DEBICKI, Andrew (1989). «La poesía posmoderna de los novísimos: una nueva postura ante la realidad y el arte». *Ínsula*, 505: 15-16.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco (2006). [Reseña de] «Tara». *El Cultural [El Mundo]*, 5 de octubre. Disponible en línea: <https://elcultural.com/Tara> [21/01/2020].
- ____ (2003). [Reseña de] «La lógica de Orfeo». *El Cultural [El Mundo]*, 6 de marzo. Disponible en línea: <https://elcultural.com/La-logica-de-Orfeo> [21/01/2020].
- DÍAZ DE QUIJANO, Fernando (2018). «La enciclopedia poética de Elena Medel». *El Cultural [El Mundo]*, 8 de marzo. Disponible en línea: <https://elcultural.com/La-enciclopedia-poetica-de-Elena-Medel> [20/01/2020].
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS, María Jesús (2015). «Elena Medel: “Los poemas nacen de la incomodidad”». *Babelia [El País]*, 31 de agosto. Disponible en línea: https://elpais.com/cultura/2015/08/26/babelia/1440588669_353144.html [20/01/2020].
- ESPINOSA RAMÍREZ, Luis Orlando (2010). «La posmodernidad, lo sublime y un ojo cortado. Nota a propósito de la estética de Jean-François Lyotard». *Poliantea*, 11. 6: 11-21.

- FARIÑA BUSTO, María Jesús (2016). «Feminismo y literatura. Acerca del canon y otras reflexiones». *Revista de Escritoras ibéricas*, 4: 9-41. Disponible en línea: <http://revistas.uned.es/index.php/REI/article/view/17479/15135> [15/01/2020].
- FARIÑA BUSTO, María Jesús, y SUÁREZ BRIONES, Beatriz (1992). «La crítica literaria feminista, una apuesta por la modernidad», en José Ángel Fernández Roca, Carlos J. Gómez Blanco y José María Paz Gago (coords.), *Semiótica y Modernidad: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 1. La Coruña: Universidad de La Coruña, pp. 321-331. Disponible en línea: <https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/8641/CC081art26ocr.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [15/01/2020].
- FERRER ÁLVAREZ, Mireia (2018). «Cuerpos propios. Antagonismos en el arte de performance femenina en la época del giro performativo». *Asparkia*, 33: 117-132. Disponible en línea: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/3275> [15/01/2020].
- FONTANA, Antonio (2015). «Elena Medel: “¿Poeta o poetisa? Llámeme poeta, por favor”». *ABC Cultural*, 18 de mayo. Disponible en línea: <https://www.abc.es/cultura/cultural/20150518/abci-entrevista-elena-medel-201505181412.html> [20/01/2020].
- GALÁN RODRÍGUEZ, Carmen, y GARLITO BATALLA, Lara (2019). «La REDvolución social», en Robles Ávila, Sara y Antonio Moreno-Ortiz (eds.), *Comunicación mediada por ordenador: la lengua, el discurso y la imagen*. Madrid: Cátedra, pp. 15-37.
- GARCÍA, Irenne (1994). «Teoría literaria feminista: el problema de la representación». *Debate Feminista*, 9: 113-115. Disponible en línea: http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/009_11.pdf
- GARCÍA-LORENTE, José Antonio (2008). «Giro lingüístico y postmodernidad». *Pensamiento*, 64.241: 473-486.
- GARCÍA LORENZO, María M.; GUZMAN, Helena; MARTOS PÉREZ, M.^a D., y ZAMORANO, Ana (coords.) (2018). *Mujeres en (con)ciencia*. Madrid: UNED.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (2002). «Mi primer bikini». *El Cultural [El Mundo]*, 5 de octubre. Disponible en línea: <https://elcultural.com/Mi-primer-bikini> [21/01/2020]

- GARCÍA MONTERIO, Luis (2018). «Meditaciones previas sobre poetas jóvenes», en Remedios Sánchez (coord.), *Nuevas poéticas y redes sociales. Joven poesía en la era digital*. Madrid: Siglo XXI, pp. 13-30.
- GELI, Carles (2009). «Lectura en el hipermercado», en Jordi García García y Domingo Ródenas de Moya (eds.), *Más es más: sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, pp. 111-120.
- GÓMEZ ALONSO, Modesto M. (2012). «El giro epistemológico en la analítica». *Thémata. Revista de Filosofía*. 45: 151-168. Disponible en línea: http://institucional.us.es/revistas/themata/45/art_11.pdf [15/01/2020].
- HAN, Byung-Chul (2019). *En el enjambre*, trad. Raúl Gabás. Barcelona: Herder Editorial.
- ____ (2018). *Hiperculturalidad*, trad. Florencia Gaillour. Barcelona: Herder Editorial.
- HARVEY, David (2008). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, trad. Martha Eguía. Madrid: Amorrurtu.
- HARAWAY, Donna J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, trad. Manuel Talens. Madrid: Cátedra
- HERNÁNDEZ, Virginia (2016). «Elena Medel, poeta y editora: "Me sentí una cuota. Sustituía a la que había antes y vendría otra después"». *El Mundo*, 29 de mayo. Disponible en línea: <https://www.elmundo.es/sociedad/2016/05/28/574710d1e5fdeaf82d8b457d.html> [20/01/2020].
- IGLESIAS, Amalia (antóloga) (2017). *Sombras diversas. Diecisiete poetas españolas actuales (1970-1991)*. Madrid: Vaso Roto.
- INTXAUSTI, Aurora (2007). «La potente voz de las poetas». *Babelia [El País]*, 16 de junio. Disponible en línea: https://elpais.com/diario/2007/06/16/babelia/1181950754_850215.html [20/01/2020].
- JIMÉNEZ FARO, Luz María (2002). *Poetisas españolas*. Torremozas: Madrid.
- KOZAK, Claudia (2017a). «Literatura expandida en el dominio digital». *Revista El Taco en la Brea*, 6: 220-245. Disponible en línea: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/6973/10168> [15/01/2020].
- ____ (2017b). «Esos raros poemas nuevos. Teoría y crítica de la poesía digital latinoamericana». *El Jardín de los Poetas. Revista de Teoría y Crítica de Poesía*

- Latinoamericana*, III.4: 1-20. Disponible en línea: [http://www.cajaderesonancia.com/archivos/1%20Kozak%20El%20jard%C3%AÄDn4.pdf](http://www.cajaderesonancia.com/archivos/1%20Kozak%20El%20jard%C3%A4Dn4.pdf) [15/01/2020].
- LANZ, Juan José (2009). «Veinte años de poesía española», en Jordi García García y Domingo Ródenas de Moya (eds.), *Más es más: sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, pp. 213-228.
- LARA, Paula (2003). «Llueve revolución, el nuevo disco del grupo Deneuve». *El Diario de Córdoba*, 17 de diciembre. Disponible en línea: https://www.diariocordoba.com/noticias/cultura/llueve-revolucion-nuevo-disco-grupo-deneuve_95995.html [20/01/2020].
- LIPOVETSKY, Gilles (2016). *De la ligereza*, trad. Antonio-Pometeo Moya. Barcelona: Anagrama.
- ____ (1986). *La era del vacío*, trad. Joan Vinyoli y Michèle Pendanx. Barcelona: Anagrama.
- LIPOVETSKY, Gilles, y SERROY, Jean (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, trad. Antonio-Pometeo Moya. Barcelona: Anagrama.
- LOZANO DEL MAR, Javier, y HERMIDA CONGOSTO, Alberto (2007). «Macbeth: culturas populares y “fandom”». *Comunicación*, 5: 315-332.
- LYOTARD, Jean-François (2006). *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*, trad. Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra.
- MACHADO, Antonio (1996). *Poesías completas*, ed. Manuel Alvar. Madrid: Austral.
- ____ (1994). *Campos de Castilla*, ed. Geoffrey Ribbans Madrid: Cátedra.
- MARTÍN, Isabel, y MORA, Antonia María (2016). «Desde, hacia y para las personas del poema: tiempos (pos)modernos para la lírica». *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios Teoría, Historia y Crítica Literarias y Literatura Comparada*, 12: 1-12. Disponible en línea: <https://drive.google.com/file/d/0B6u7HRUiWBluOGpyOFBVWUpneHc/view> [15/01/2020].
- MARTÍN RODRIGO, Inés (2018). «Elena Medel: “En las editoriales de poesía con prestigio las mujeres no existen”». *ABC Cultural*, 4 de marzo. Disponible en línea: https://www.abc.es/cultura/libros/abci-elena-medel-editoriales-poesia-prestigio-mujeres-no-existen-201803040128_noticia.html [20/01/2020].

- ____ (2015). «Elena Medel: “Me pertenece igual una conversación con una amiga que un poema de Idea Vilariño”». *ABC Cultural*, 14 de septiembre. Disponible en línea: <https://www.abc.es/cultura/cultural/20150331/abci-elena-medel-daran-hablar-201503311206.html> [18/01/2020].
- MARTÍNEZ, Carolina (2016). «El impacto del giro lingüístico en la historia cultural y sus implicancias en el estudio de la literatura de viaje como fuente». *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, 20.1: 11-29.
- MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa (2018). «Poetuiteros, Instagramers, Influencers. Algunas notas sobre las últimas tendencias de la poesía digital hispánica», en Remedios Sánchez (coord.), *Nuevas poéticas y redes sociales. Joven poesía en la era digital*. Madrid: Siglo XXI, pp. 141-154
- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (2002). «Prólogo» a Jorge Riechmann, *Uno que pasa*. Fundación Jorge Guillén: Valladolid, pp. 7-13.
- MATEO, Pilar Laura (2012). «Escribir en femenino en los últimos 50 años. Lo literario desde una perspectiva de género». *STVDIVM. Revista de Humanidades*, 18: 273-303. Disponible en línea: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/364990> [15/01/2020].
- MATUTE, Inés (2003). «Entrevista: Elena Medel». *Luke*, enero. Disponible en línea: <http://www.espacioluke.com/2003/Enero2003/inesentrev.html> [23/01/20]
- MCLUHAN, Marshall (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, trad. Patrick Ducher. Barcelona: Paidós.
- MEDEL, Elena (2019a). *La pequeña princesa*. Barcelona: Montena.
- ____ (2019b). «Otra vuelta de canon». *Babelia [El País]*, 15 de marzo. Disponible en línea: https://elpais.com/cultura/2019/03/15/babelia/1552666572_715309.html [20/01/20]
- ____ (2018a). *Todo lo que hay que saber sobre poesía*. Barcelona: Ariel.
- ____ (2018b). «Los niños perdidos». *Babelia [El País]*, 12 de noviembre. Disponible en línea: https://elpais.com/elpais/2018/11/09/opinion/1541775635_674070.html [21/01/20]
- ____ (2017). «Voy a ser olvidada». *Babelia [El País]*, 8 de septiembre. Disponible en línea: https://elpais.com/cultura/2017/09/08/babelia/1504881714_237120.html [20/01/20]
- ____ (2015a). *El mundo mago. Cómo vivir con Antonio Machado*. Barcelona: Ariel
- ____ (2015b). *Un día negro en una casa de mentira*. Madrid: Visor Libros.

- ____ (2007). «La canción del solitario», en Antonio Gamoneda, *Blues Castellano*. Madrid: Bartleby Editores, pp. 60-79.
- MIGUEL, Luna (2011) (ed.). *Tenían veinte años y estaban todos locos*. Madrid: La Bella Varsovia.
- MOLINA HUETE, Belén; MORA, Vicente Luis, y PEÑALTA CATALÁN, Rocío (2019). «Ciberretórica y creación poética en español», en Sara Robles Ávila y Antonio Moreno-Ortiz (eds.), *Comunicación mediada por ordenador: la lengua, el discurso y la imagen*. Madrid: Cátedra, pp. 294-334.
- MOLINUEVO, José Luis (2006a). *La vida en tiempo real. La crisis en las utopías digitales*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ____ (2006b). «La crisis de los nómadas digitales». *Taula. Quaderns de Pensament*, 40: 107-122. Disponible en línea: <https://www.raco.cat/index.php/Taula/article/view/211342/281487> [15/01/2020].
- ____ (2004). *Humanismo y nuevas tecnologías*. Madrid: Alianza Editorial.
- MORA, Vicente Luis (2019a). *La huida de la imaginación*. Valencia: Pre-Textos.
- ____ (2019b). «El conflicto producido por la llegada de la poesía pop tardoadolescente. La discusión sobre la “poesía pop tardoadolescente” como resultado de la falta de debate sobre la calidad de la poesía española contemporánea». *Diario de lecturas [blog personal del autor]*, 15 de septiembre. Disponible en línea: <http://vicenteluis Mora.blogspot.com/2019/09/el-conflicto-producido-por-la-llegada.html> [18/01/2020].
- ____ (2018). *La cuarta persona del plural. Antología de poesía española (1978-2015)*. Madrid: Vaso Roto.
- ____ (2016). *El sujeto boscoso. Tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notoriedad (1978-2015)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- ____ (2012). *El lectorrespectador. Deslizamientos entre literatura e imagen*. Barcelona: Seix Barral. Edición electrónica.
- MORALES FERNÁNDEZ, Clara (2014). «Del fracaso y sus versos de luz». *El País*, 16 de abril. Disponible en línea: https://elpais.com/cultura/2014/03/18/actualidad/1395165469_719958.html [20/01/20]
- MORALES LOMAS, Francisco (2018). «Subjetividad y humanidad en jóvenes poetas actuales. Hacia un nuevo paradigma», en Remedios Sánchez

- (coord.), *Nuevas poéticas y redes sociales. Joven poesía en la era digital*. Madrid: Siglo XXI, pp. 31-50.
- MORANTE, José Luis (2019). «Poéticas actuales del *Haiku*». *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 870: 26-29.
- MORENO, Hortensia (1994). «Crítica literaria feminista». *Debate feminista*, 5.9: 107-112.
- MORENO-ORTIZ, Antonio (2019). «Mi opinión cuenta: la expresión del sentimiento en la Red», en Sara Robles Ávila y Antonio Moreno-Ortiz (eds.), *Comunicación mediada por ordenador: la lengua, el discurso y la imagen*. Madrid: Cátedra, pp. 38-74.
- MORLA, Jorge (2018). «Poetisas, bardas, juglaras... poetas. De Louise Glück a Mercedes Cebrián, un vistazo a las novedades de la poesía escrita por mujeres». *El País*, 24 de febrero. Disponible en línea: https://elpais.com/elpais/2017/02/09/tendenciosas/1486663586_436109.html [20/01/20]
- MUÑOZ LÓPEZ, Pilar (2013). «Arte feminista. Empoderamiento de las mujeres en el arte. El ejemplo de Paula Rego». *Cuadernos Kóre. Revista de Historia y Pensamiento de Género*, 8: 237-265. Disponible en línea: <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/CK/article/view/2042/987> [15/01/2020].
- NUBIOLA, Jaime (1997). «Renovación en la filosofía del lenguaje: hacia una mejor comprensión de nuestras prácticas comunicativas». *Revista de Logopedia, Foniatría y Audiología*, XVII.1: 3-10. Disponible en línea: <http://www.unav.es/users/RenovFiaLenguaje.html> [15/01/2020].
- NUÑEZ JAIME, Víctor (2014): «Elena Medel: “Reflejo en mi poesía las expectativas truncadas”». *El País*, 23 de noviembre. Disponible en línea: https://elpais.com/cultura/2014/11/22/actualidad/1416679097_893752.html [20/01/20]
- OROZCO, Román (2009): «¿Una chica normal?». *El País*, 18 de abril. Disponible en línea: https://elpais.com/diario/2009/04/18/andalucia/1240006930_850215.html [20/01/20].
- PAMIES, Sergie (2002). «Pop en escabeche». *Babelia [El País]*, 18 de abril. Disponible en línea: https://elpais.com/diario/2002/04/20/babelia/1019260226_850215.html. [20/01/20].

- PASTOR, Custodio (2019). «Iconos inequívocos. Coco Dávez expone en un hotel mientras María Hesse y Gonzalo Muiño muestran sus ilustraciones en un café». *El País*, 18 de enero. Disponible en línea: https://elpais.com/ccaa/2019/01/18/madrid/1547808395_635233.html [20/01/20].
- POZUELO YVANCOS, José María (1996). «Canon: ¿estética o pedagogía?». *Ínsula*, 600, s.p. Edición digital. Disponible en línea: https://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA%20600.htm [15/01/2020].
- PRECIADO, Paul B. (2011). *Manifiesto contrasexual*, trad. Julio Díaz y Carolina Meloni. Barcelona: Anagrama.
- REVERTER BAÑÓN, Sonia (2003). «La perspectiva de género en la filosofía». *Feminismo/s*, 1: 33-50.
- ROBLES ÁVILA, Sara, y MORENO-ORTIZ, Antonio (eds.) (2019). *Comunicación mediada por ordenador: la lengua, el discurso y la imagen*. Madrid: Cátedra.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2016). «Poesía moderna para siempre. Los poetas de hoy mantienen el pulso renovador que inició Rubén Darío hace 100 años». *Babelia [El País]*, 6 de febrero. Disponible en línea: https://elpais.com/cultura/2016/02/03/babelia/1454522121_985033.html [20/01/2020].
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2007). «Clásicos en el hipermercado. Elena Medel, de 22 años, descubrió la obra del último Cervantes en un centro comercial». *El País*, 20 de agosto. Disponible en línea: https://elpais.com/diario/2007/08/20/ultima/1187560801_850215.html [20/01/2020].
- RODRÍGUEZ-GAONA, Martín (2019a). *La lira de las masas. Internet y la crisis de la ciudad letrada. Una aproximación a la poesía de los nativos digitales*. Madrid: Páginas de Espuma.
- ____ (2019b). *Decir mi nombre. Muestra de poetas contemporáneas desde el entorno digital*. Lleida: Editorial Milenio.
- ____ (2010). *Mejorando lo presente. Poesía española última: Posmodernidad, Humanismo y Redes*. Madrid: Caballo de Troya.
- ROSAL NADALES, María (2016). «La poesía en los tiempos del blog: jóvenes poetas españolas». *Sociocriticism*, XXXI.1: 181-207. Disponible en línea:

<https://revistaseug.ugr.es/index.php/sociocriticism/article/view/5612/5229>

[24/01/2020].

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1987). «La difusión del *Haiku*: Díez-Canedo y la revista *España*». *Cuadernos de Investigación Filológica*, XXII-XXIII: 83-100.

Disponible en línea:

<https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/cif/article/view/2127/1996>

[09/02/2020]

SABSAY, Leticia (2010). «¿En los umbrales del género? Beauvoir, Butler y el feminismo ilustrado». *Feminismo/s*, 15: 119-135.

SAINZA, Bárbara (2016). «Heteroglosia como eje epistemológico. Perspectivas feministas», en José Alberto Conderama (coord.), *Giros epistemológicos de las artes. La creación de significado. I Simposio "Giros epistemológicos de las artes"*. Madrid: Ediciones Asimétricas, pp. 261-283.

SALVADOR, María (2019). «Espiritualidad y *haiku*». *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 870: 29-31.

SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios (2018). «Poesía joven, mercado literario y redes sociales (o como tenderle una trampa a los géneros literarios)», en Remedios Sánchez (coord.), *Nuevas poéticas y redes sociales. Joven poesía en la era digital*. Madrid: Siglo XXI, pp. 65-80.

____ (2015). *El canon abierto. Última poesía en español*. Madrid: Visor.

SANCHO, Javier (2019). «Cien años de *Haiku* en castellano». *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 870: 32-34.

SIBILIA, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

SIGÜENZA, Carmen (2018). «Elena Medel desvela en un libro "Todo lo que hay que saber sobre poesía"». *El diario.es*, 2 de marzo. Disponible en línea:

https://www.eldiario.es/cultura/Elena-Medel-desvela-libro-poesia_0_745776267.html [20/01/2020].

VALVERDE, Fernando (2018). «Poesía juvenil: el futuro o la muerte de la función poética (o todo lo contrario)», en Remedios Sánchez (coord.), *Nuevas poéticas y redes sociales. Joven poesía en la era digital*. Madrid: Siglo XXI, pp. 51-64.

VÁZQUEZ GESTAL, Pablo (2006). «¿Qué le pasó al giro lingüístico? De la narratividad a la interpretación en historiografía». *RILCE*, 22.2: 237-257. Disponible en línea:

<https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/6742/1/0.5.%20Vazquez.pdf>

[15/01/2020].

VELASCO, Unai (2017). «50 kilos de adolescencia, 200 gramos de Internet (I)». *CTXT, Contexto y Acción*, 14 de enero. Disponible en línea:

<https://ctxt.es/es/20170111/Culturas/10522/nueva-poesia-jovenes-poetas->

[Internet-redes-sociales-fenomeno-comercial.htm](https://ctxt.es/es/20170111/Culturas/10522/nueva-poesia-jovenes-poetas-Internet-redes-sociales-fenomeno-comercial.htm) [19/01/2020].

VIDAL, Rafael (2011). «El giro epistemológico hermenéutico en la última tradición científica moderna». *Cinta Moebio*, 40: 22-46. Disponible en línea:

<https://scielo.conicyt.cl/pdf/cmoebio/n40/art02.pdf> [15/01/2020].

ZABALA, Santiago (2005). «¿Qué significa pensar tras el giro lingüístico? La filosofía de Ernst Tugendhat». *ÉNDOXA: Series Filosóficas*, 20: 619-637. Disponible en línea:

http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:20571/que_significa_pensar.pdf

[15/01/2020].

ANEXO BIBLIOGRÁFICO DE ELENA MEDEL



Fotografía de Elena Medel de su página web personal, <http://www.elenamedel.com> [19/01/2020].

Obra lírica

- MEDEL, Elena (2002). *Mi primer bikini*. Barcelona: DVD
- ____ (2004). *Vacaciones*. Almería: El gaviero. [Cuaderno].
- ____ (2006). *Tara*. Barcelona: DVD
- ____ (2007). *Un soplo en el corazón*. La Rioja: Ediciones del 4 de agosto. [Cuaderno].
- ____ (2014). *Chatterton*. Madrid: Visor
- ____ (2015). *Un día negro en una casa de mentira*. Madrid: Visor Libros [Compila los anteriores y recoge algunos poemas inéditos y dispersos].

Inclusión en antologías

- ELGUERO, Ignacio (ed.) (2002). *Inéditos: once poetas*. Madrid: Huerga y Fierro.

- BALCELLS, José María (ed.) (2003). *Ilimitada voz: antología de poetas 1940-2002*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- DE VILLENNA, Luis Antonio (ed.) (2003). *La lógica de Orfeo*. Madrid: Visor.
- GARCÍA Ariadna G.; LÓPEZ GALLEGO, Guillermo y TATO, Álvaro (eds.) (2003). *Veinticinco poetas españoles jóvenes*. Madrid: Hiperión.
- JIMÉNEZ FARO, Luzmaría (ed.) (2003). *Poetisas españolas*. Madrid: Torremozas.
- LOSTALÉ, Javier (ed.) (2003). *Edad presente: poesía cordobesa para el siglo XXI*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- RUIZ VILLAGORDO, Guillermo (ed.) (2004). *Andalucía poesía joven*. Córdoba: Plurabelle.
- VV.AA (2004). *Radio Varsovia. Muestra de poesía joven cordobesa*. Córdoba: La Bella Varsovia / Editorial Plurabelle.
- VV.AA (2005). *Que la fuerza te acompañe*. Almería: El Gaviero.
- VV.AA (2006a). *Tres tiempos, seis voces*. Madrid: Torremozas.
- VV. AA (2006b). *Hilanderas* (volumen I y II) Madrid: Amargord.
- MORENO, Lara (ed.) (2008). *Aquí y ahora*. Sevilla: Igriega Movimiento Cultural,
- CÉSAR JIMÉNEZ, Julio (ed.) (2009). *Antología del beso, poesía última española*. Málaga: Mitad doble ediciones.
- DÍAZ ROSALES, Raúl, y JIMÉNEZ, Julio César (eds.) (2010). *y para qué + POETAS. Herederos y precursores. Poesía andaluza ≤ n. 1970*. Málaga: Eppur ediciones.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios, y GEITS, Anthony L. (eds.) (2015). *El canon abierto. Última poesía en español (1970-1985)*. Madrid. Visor.
- SÁNCHEZ SERNA, Amalia (ed.) (2017). *Sombras di-versas. Diecisiete poetas españolas actuales*. Madrid: Vaso Roto Poesía.
- GARCÍA-TERESA, Alberto (ed.) (2019). *Insumisas: poesía crítica contemporánea de mujeres*. Tenerife: Baile del Sol.

Ensayo

- MEDEL, Elena (2015). *El mundo mago. Cómo vivir con Antonio Machado*. Barcelona: Ariel.
- ____ (2018). *Todo lo que hay que saber sobre poesía*. Barcelona: Ariel.

VV.AA. (2009). *Matar en Barcelona (antología de relatos)*. Barcelona: Alpha Decay.

VV.AA. (2012). *Bleak House Inn. Diez huéspedes en casa de Dickens*. Madrid: Fábulas de Albión.

MEDEL, Elena (2019). *La pequeña princesa*. Barcelona: Montena.

Otra información de interés

Página web personal: <http://www.elenamedel.com> [19/01/2020].

Perfil de Instagram: @medelelena

Perfil de Twitter: @elenamedel

Perfil de Facebook: @medelelena