

Reseña crítica sobre *Kitsch*, de Federico Irizarry Natal

María Teresa Miranda

Departamento de Español – UPR-Ponce

“Yo no puedo negar la realidad de la vida,
pero puedo transformar, extraer de lo feo,
algo que rescate la vida.”

Ferreira Gullar

Pensar en poesía *kitsch* nos hace sospechar del gesto del autor, retomando el título de Giorgio Agamben. Para acercarnos a la voz poética de *Kitsch*, de Federico Irizarry Natal, debemos cuestionar la autenticidad de la pose y levantar la guardia ante su propuesta estética, afiliada a la parodia y al simulacro de otras obras y experiencias dentro de la cultura. El texto incorpora en casi todos los poemas, mediante la re-escritura y la apropiación irreverente, la producción literaria y cultural de muchas otras voces. Esta actitud de canibalismo artístico es el resultado de una cultura productora y devoradora de mercancías, donde el fetichismo funde la originalidad de los objetos destinados al consumo. Para Irizarry, entonces, el *kitsch* es una estética de saqueo en la tradición, indisoluble de su producción y de la de los integrantes de múltiples promociones literarias en las últimas décadas.

Gillo Dorfles señala que *kitsch* es una voz alemana, cuyo significado es “recoger inmundicias de la calle”; más adelante, el concepto se extendió a “basura artística”. (Riviere, 1998, 113). De ambas formas, lo *kitsch* es el reciclaje de fragmentos de las cosas y los conceptos que las representan. Hermann Broch, desde 1933, preguntaba sobre el *kitsch*:

¿Cuál es el tipo de obra de arte, o mejor de artificio, con el que el *Kitsch* intenta transformar la vida humana? La respuesta es sencilla: la obra de arte impone a la realidad una convención completamente irreal, aprisionándola en un esquema falso. (En Riviere, 1998, 115)

De modo que se produce el opuesto binario: *Kitsch/Realidad*. Irizarry transforma la realidad en imágenes, desde el gesto ecléctico posmoderno: saquea y roba imágenes y palabras, asumiendo la parodia y la impostura; pero en un proceso interpretativo y no sólo de subordinación mimética.

Todo texto ilustra una configuración de la realidad y precisa una evocación de la experiencia. Sin embargo, al revisar la estética *kitsch*, que ha evolucionado en distintos momentos históricos (como documentan Jorge D. Capiello Ortiz y Francisco Font Acevedo, en sendos textos sobre esta estética) nos damos cuenta de su carácter de artificio, de la ironía con la que observa las imágenes de la cultura, de la deformación y la re-semantización de los íconos de la sociedad de consumo. En

Kitsch, hay una re-construcción irreverente y agria de la realidad que se cuela por el ojo degradante de la voz poética, quien sabe que: “El *Kitsch* es una huida a través de la ilusión” (Riviere, 1998, 120). El poeta que asume esta pose se autoexilia en un espacio paralelo, en el que habita otros “mundos posibles”, en palabras de Lubomir Dolezel.

De este modo, escribir bajo el influjo de lo *kitsch* es un riesgo que Irizarry asume exitosamente, al embarcar sus versos en un viaje vertiginoso que le permite llevar la palabra hasta sus últimas consecuencias, entre el deseo y la concreción del mismo, entre la libertad y las estructuras de poder, entre la realidad y la palabra que la nombra, entre el silencio y su ruptura. No debe entenderse que la intención de los hablantes en los poemas de *Kitsch* es sólo crear poesía parodiando la ajena; más bien se sirven de ésta y de los productos de la cultura ya existentes, para abrir un universo hermenéutico más rico y sugestivo. Por esto el epígrafe de Ferreira Gullar, con el que Irizarry abre el poemario, resulta muy revelador, pues cuestiona si el uso del lenguaje, bajo el formato conceptista del *Kitsch*, es realmente arte:

Una parte de mí es sólo vértigo;
otra parte lenguaje. Traducir una parte
en
la otra parte –que es cuestión
de
vida o muerte- ¿será arte?
(Irizarry, 2006, 21)

El poeta que asume el gesto *kitsch* es una suerte de impostor, que se hace pasar por lo que no es, que simula

un contacto con la realidad mediante su obra; pero trivial, paródico, vacío de contenido en muchas ocasiones. No obstante, la intención de vaciar de contenido los conceptos y los referentes reales es potenciar sentidos nuevos, así como también nuevas experiencias estéticas que no serán miméticas de la realidad, sino copias opacas y diversas de ésta. En palabras de Tomas Kulka: “*Kitsch imitation involve distortions*” (Kulka, 2002, 81). Esta distorsión es un acto de rebeldía contra el canon, a la vez que un ejercicio liberador típico del intelectual crítico (de acuerdo a las categorías de Bertrand Russel y Noam Chomsky). El gesto *kitsch* resulta rebelde sin intentar ser político, en vista de que el poeta no es un productor de bienes en el sistema económico, sino un creador de arte. Aún así, partiendo de la premisa de que la identidad está bastante ligada a la economía, el poeta tiene la libertad de enmarcar su producción del lado de los modelos hegemónicos, o del lado de los oprimidos.

La consecuencia lógica del capitalismo ha sido que los artistas vivan no al margen de la ley, pero sí con conductas de excepción. El *kitsch* establece una relación dinámica entre el sujeto y el estado, pues el primero decide cómo asume su contacto con las estructuras de poder. Así, el artista se debate entre lo personal y lo público, entre su voz y la tradición. Para ocupar un espacio social, el poeta precisa encontrar u ocultar nuevas palabras, cuerpos y estructuras secretas que moldeen una nueva memoria y constituyan otra política vital. Es por esto que Irizarry procura, en *Kitsch*, marcar la singularidad, el movimiento y la fuga, así como la borradura de la

identidad, en un ejercicio lúdico en el que la voz se apropia de la poesía ajena; diluye su identidad y la de otros, y consume la tradición, la experiencia, la vida misma, a través del artificio de la poesía.

En *Kitsch*, el simulacro y la parodia no sólo surgen por el gesto *kitsch*, sino además por la estética *camp*. Este término, asociado a lo *kitsch*, es otro tipo de sensibilidad estética. Susan Sontag lo describe de la siguiente forma: “(...): lo *camp* es una cierta manera de esteticismo. Esta manera, la manera *camp*, no se establece en términos de belleza, sino de grado de artificio, de estilización.” (Sontag, 1984, 304) Los poemas en *Kitsch* son conceptistas y tal conceptismo tiene mucho que ver con el doble sentido y la exageración *camp*. Sontag añade sobre las características del *camp*: “Es más, la esencia de lo *camp* es el amor a lo no natural: al artificio y la exageración. Y lo *camp* es esotérico: tiene algo de código privado, de símbolo de identidad incluso, entre pequeños círculos urbanos.” (Sontag, 1984, 302)

Postulamos entonces como hipótesis de lectura que *Kitsch*, de Federico Irizarry Natal, es un texto conceptista, que se acoge a la parodia, al juego, al doble sentido, con la intención subyacente de saquear la tradición literaria y cultural, en un acto caníbal, en el que deglute la tradición literaria y mucho más; para dialogar con ésta y construirse una voz propia. Nuestra propuesta es que el simulacro representado en estos poemas por el hablante (nos referimos al concepto de simulacro de Jean Baudrillard) es el simulacro de la identidad.

Como buena parte de nuestros poetas del nuevo siglo, Irizarry opta por versos cortos y de gran referencia literaria o mediática. En *Kitsch*, las palabras responden a las imágenes, a los contenidos o a los referentes. En este sentido, practica el conceptismo neobarroco, tal y como lo hicieron en Cuba, por ejemplo, José Lezama Lima y Severo Sarduy. Carolina Churruca revisa los postulados del barroco y del neobarroco en un texto sobre estos dos escritores citados:

La característica principal del barroco es la seducción que produce el artificio. Con esto se podría considerar la razón barroca como la razón del otro tipo de racionalidad que atraviesa la razón del otro, es decir, se trataría de entender el artificio como un cuerpo retórico de una realidad más profunda. Estaríamos frente a una operación con el artificio que sería una operación contrapuesta de la ironía cínica posmoderna. El trabajo explícito consiste en que el artificio tiene como finalidad la trituración del sentido, o sea, el desmantelamiento de la realidad.

De acuerdo con esta definición de las nuevas formas barrocas en el arte, El *kitsch* y el neobarroco tienen tangencias, pues los dos transforman la realidad en artificio, al vaciar de contenido los objetos y los conceptos, para que, por medio de la retórica de la ironía, devengan en apreciaciones nuevas de esa misma realidad, procesada bajo sus respectivas ópticas. El propósito del *camp* es muy similar, ya que la parodia y la ironía también son sus principios rectores. Sontag destaca que:

“Lo único importante en lo *camp* es destronar lo serio. Lo *camp* es lúdico, antiserio.”(Sontag, 1984, 307)

Uno de los recursos neobarrocos que incorpora Irizarry (y que resulta muy *camp*, por cierto) es la creación de una voz lírica que pauta una imagen histriónica de sí misma, procurando llamar la atención. Esto se observa en la creación de hablantes irónicos, del tipo bufón. Sólo que el bufón juega, en su impostura, contra todo un sistema de valores asignados, tal como establecía Ralph Dahrendorf, para quien el poder del bufón está en su libertad en relación con la jerarquía del orden social, es decir, que habla tanto desde fuera como desde dentro de ese orden. Así, se convierte en el cuestionador de toda autoridad. De la mano de este recurso va el marco mismo del texto, que es un alfabeto *kitsch*, ingenioso y óptimo para el proyecto que representa el contenido: re-nombrar y re-crear el mundo, como en la cábala de Carpentier, cuestionando los fundamentos de la tradición literaria, saqueándola; mostrando su descontento con las formas domesticadas de la cultura y con el olvido del pasado histórico.

El artista tiene asignado el papel de construir la realidad. Éste puede desvelar la verdad, asignar nuevos valores y jugar con las viejas formas para re-configurarlas. En *Kitsch*, la voz poética se acerca al origen de las cosas, pero a través de una nueva nomenclatura poética. Sobre el ofrecimiento de *Kitsch*, opina Juanmanuel González en la “Invitación al libro”:

(...) como verá el lector, posee una despena de alimentos muy extensa y variada, a través de la

cual se intertextualiza y, en algunos casos, se canibaliza en función de una identidad textual oscilante, representada como ya hemos visto, mediante la imagen del espacio medio o neutro que se establece a partir de la propia conceptualización estética de lo kitsch, las nociones etimológicas de viaje y la pregunta eje que se establece en el epígrafe del texto: “¿Será arte?”.
(Irizarry, 2006, 16)

La propuesta de *Kitsch* es conceptista en tanto y en cuanto la selección del contenido es muy precisa con el lenguaje y el desciframiento de los intertextos resulta difícil para un lector novel o sin conocimiento de los referentes. Irizarry amplifica ecos variados de la cultura mediática, recurre a fragmentos de realidades y a lo que él mismo llama: “La estética del saqueo”, refiriéndose al juego intertextual y a la apropiación paródica de textos consagrados, todo con el objetivo de montar su *ethos*, su propio simulacro del arte poético. El *ethos* de *Kitsch* es neobarroco, conceptista, un complejo juego de imágenes de la cultura contemporánea, que nos atrapa en la crisis de la observación de la voz poética y evidencia la ruina e inestabilidad de la realidad en el espectáculo de la representación social.

El conceptismo parte de la premisa de que el arte tiene una dimensión infinita. Por eso, los poetas tienen la libertad de ensamblar citas, alusiones, referentes, en una combinación nueva, libre. El conceptismo, como el *camp*, no es oscuro, sino lúdico. En este sentido, el proyecto de Irizarry se adecúa a la

deconstrucción de obras y referentes, pero sin retorcimientos. La voz de *Kitsch* rompe con la tradición desde la estructura externa del texto, pues la alfabetización misma es conceptista, las imágenes sustituyen a las palabras. La nueva red de relaciones que establece el hablante poético de *Kitsch* entre las imágenes del entorno capitalista y su propia visión de la realidad y del arte, es un intento neurótico y melancólico (nos ceñimos al concepto de melancolía de Lacan) de asirse al lenguaje para, de alguna forma, vencer la muerte. Resulta extraño pensar en agendas ontológicas cuando nos topamos con la portada de *Kitsch*. La duplicación de la imagen de un juguete destroza la imagen primaria, que anuncia la intención de descarga (desagüe) del sujeto.

Esto nos obliga a observar la representación del espacio desde dos dimensiones diferentes: por un lado la parodia del entorno privado que se evoca y, por el otro, la relación *kitsch* del sujeto con los objetos, desde su niñez, tal como señala Walter Benjamin, que todos tenemos fetiches que el arte reproduce de manera mecánica en cada contexto social (Benjamin, 1989). Pero ya dentro del poemario, desde el epígrafe del poeta brasileño Ferreira Gullar, el simulacro tiene sesgos melancólicos. Veamos:

Una parte de mí es sólo
vértigo;
otra parte lenguaje. Traducir una parte
en
la otra parte –que es cuestión
de
vida o muerte- ¿será arte?

“Ars”, el primer poema, abre con tono festivo y un hablante resuelto a toda

irreverencia. El poema nos remite al mito iniciático de Prometeo. El hablante es un sujeto dinámico, en fuga, al que le urge iniciar el saqueo. El punto de partida de “Ars” es la excusa de la búsqueda de inspiración, mediante el mito. El poema lee así:

Entusiasmado

salí temprano en la mañana
a robarme el fuego de los dioses,

pero regresé tarde y lento
fumándome un cigarrillo.

En él, se asoma el conceptismo *kitsch*. Como señala Margarita Riviere: “Si la realidad es lo opuesto al *Kitsch*, el mito sería una de las manifestaciones más claras de *Kitsch*. (...) Los mitos *Kitsch* conformarían actitudes y comportamientos fantásticos, aparenenciales y ligados al sentimiento.” (Riviere, 1998, 114) El hablante parece preguntarse, como la misma Riviere: “¿qué es lo que nos ha hecho salirnos del espejismo de la sociedad sin clases, de las grandes ideologías prometeicas? (Riviere, 1998, 52) Este primer poema es el anuncio de la ruina. El poeta, como un alquimista, decide ir contra la cultura, degradar las ideologías y los lugares comunes de la poesía, para montarlos, en el mismo espacio, pero con otra simetría: artificial, conceptual, *kitsch*. Ante la imposibilidad de encontrar la inspiración, recurre al mito para, con la lumbre de un objeto de consumo (como señala Alberto Martínez Márquez), captar su propia decadencia. Así, la voz poética da inicio a “una nueva alfabetización” (Riviere, 1998, 82)

Ya en “Buffering”, el hablante parece aceptar el desencanto que se anuncia en “Ars”. La voz poética

construye una imagen propia paródica, *camp* por lo hiperbólica. El hablante se presenta como: “poeta advenedizo/que, ante la última excursión,/deja excedentes de limo/tras noches agitadas en cementerios.” (pág.24) El poeta cumple su promesa de saqueo: “Tentado por el verso ajeno” (pág.24) copia (entre comillas), unas líneas del Mio Cid: “Dios, qué buen payaso, si tuviera buen señor” /”Es tan falsa la gracia de estos textos”, de Nicanor Parra, y “Es la broma de una poesía hueca” (pág.25), donde cita las palabras que le dijera José I. De Diego Padró a Luis Palés Matos, refiriéndose al experimentalismo de su poesía. La voz poética, en esta búsqueda, hace las veces del alquimista que hurga en lo inerte. El gesto kitsch es el que señala en sus “Cantares” Ezra Pound: “Hay que abrirse paso en la mierda con claridad.”. Si el lector no tiene los referentes a los versos de estos poetas, tiene una puerta cerrada, aunque puede construir sentido a partir del nuevo engranaje conceptual que sugiere la voz poética.

El tercer poema: “Camp” es medular en *Kitch*, toda vez que captura la estética *Camp*, que define Susan Sontag en sus ya citadas notas. Riviere se pregunta sobre la propuesta de Sontag: “¿Es el camp una forma de la protesta de esos años frente a la estética imperante y el gusto del *establishment* o es bien la expresión de unos deseos ambiguos, ocultos, larvados de libertad sin límites?”, añade Sontag que el *Camp* recupera del pasado su simultaneidad con el presente. (pág. 110) Irizarry toma nuestra realidad social y los fragmentos de nuestra vacua realidad política y arremete contra éstos en un gesto intencional, *camp* y a la vez *kitsch*. Un

logro de este poema es la presentación de referentes de la realidad, a través de imágenes. Algunos versos de “Camp”, refiriéndose a la figura degradada de Pedro Albizu Campos, así lo ilustran:

[...]
En las mesas
hay jóvenes bellamente alborotados;
bajo luces de discoteca
todos discuten sobre ti.

Enérgica Generación Medalla,

yuppies y barbies nacionalistas
que te reclaman,
divo de la nación,

como indiscutido salvapatrias,
cual peluche patriótico,
como su mascota revolucionaria.

[...]

(Irizarry, 2006, 26-27)

El cuarto poema: “Chreia para Clarice” (pág.28), es un poema *camp*, muy ingenioso, que versa sobre el canibalismo. El autor hace referencia a “Silence of the lambs”, una impactante película sobre un caníbal sofisticado. Así, intuimos opacamente el doble código del poema. El mismo lee así:

Fin de fiesta, hermana:
el canibalismo es la última de las
utopías.

(Irizarry, 2006, 28)

El canibalismo no es sólo el expuesto, también se refiere a la apropiación violenta de la praxis social y de los productos de la cultura pop. Por tanto, el conceptismo en este poema es hiperbólico y está permeado por el humor negro, típico además del neobarroco caribeño.

“Divas” (pág. 29) es el quinto poema y en él los intertextos cohabitan con las imágenes superpuestas unas sobre otras y sobre los conceptos, a modo de pastiche, que en algunos momentos sustituye a las palabras. Detrás de la imagen de las Divas: “La imagen soy yo”, dijo la diva” (pág. 29), están las instantáneas degradadas de la ciudad y de la cultura popular. Los versos que aparecen entre comillas son frases parodiadas de Luis XIV, de Jaime Sabines y de Nietzsche. El sexto poema: “Eco de Metrocles” (pág.30) es la historia de Metrocles, contada por Diógenes Laercio. El saqueo en la tradición es dispar, pues husmea en referentes clásicos, lo mismo que en contemporáneos. El lector queda atrapado en el “zapping” de la voz poética, que disfruta cambiar de código y referentes sin avisar.

El séptimo poema: Fort/Da (Final del juego), es un poema en donde el único verso se repite trece veces: “La poesía es un arma cargada de futuro” (pág. 31). El resultado de esta repetición es la abolición de la idea vanguardista que le sirve de referencia al hablante. El arte de la provocación re-semantiza el entorno, además de que le permite a la voz crear una poética propia. Las referencias son pensamientos de Sigmund Freud, Julio Cortázar y Gabriel Celaya. Slavoj Zizek se refiere al *Fort-Da* como un significante de una presencia/ausencia, como un goce que está más allá del dominio simbólico. (Zizek, 2001, 311)

El octavo poema es “Gran Satori” (pág. 32). El mismo es una burla a los discursos oficiales, a las posiciones grandilocuentes de los “maestros” ante

los cuales los discípulos están supeditados. Es una pieza irreverente porque reduce la autoridad del canon, aunque desarticula el cuadro al insertar una figura como la de Arthur Rimbaud, desaguando en “La oración del atardecer” y lo cita en los versos de la segunda estrofa del poema: “Aprende todas las reglas de la Retórica./Después destrúyelas.” (Irizarry, 2006, 32)

El noveno poema es: “Hangar (para ruiseñores ebrios)” que es una relectura del “Altazor” de Vicente Huidobro. La obra de Huidobro es muy valorada en la literatura hispanoamericana. Mencionar a Huidobro obliga a recordar el vuelo del hablante en *Kitsch*, su fuga, su búsqueda incesante. Lo utiliza como si fuera un tipo de mecenas, que se va desplazando para ceder el espacio a esa nueva voz.

El décimo poema es “Imago Mundi” (pág.35). En él, el hablante revisa los conceptos como la masturbación, la soledad, la soberanía. Este poema explicita que, con el avance de la civilización, la pobreza humana pasa del terreno de la cultura al terreno de la subjetividad y el encierro, con una buena dosis de incomunicación y desesperanza. El poema devela, bajo la sensibilidad *camp* la individualización del sujeto. El siguiente poema es “Jeans” (pág. 36) y consta de un solo verso: “Juventud divino trasero”, que parafrasea a Rubén Darío. Este poema trabaja la sustitución de “tesoro” por “trasero”, en una hipérbole divertida sobre la femineidad. El poema juega con los rasgos sexuales y los amaneramientos personales, muy cerca del *camp*.

La alfabetización de *Kitsch* continúa incorporando autores y referentes culturales de esta forma: “Kitsch” es la reescritura de un poema de Gonzalo Rojas (pág.37), “La Casada Infiel: Balada y Contracanto”, que es un poema dedicado a Federico García Lorca; “Llave maestra (una sola vuelta sin arcángel) (pág.41), el cual hace referencia a Wittgenstein, lo mismo que a René Marqués; “Mientras agonizas (mirada de Cármides)” (pág.42), que es un diálogo con el poema de Cavafis: “El dios abandona a Antonio”, el cual resulta en un momento especial del texto, pues la ironía es desplazada por la melancolía del Tánatos y en la voz poética late una humanidad que se había disfrazado hasta ese momento. De alguna forma, también este poema carga la voz de William Faulkner. “Nafta” (pág.43) retoma de inmediato la queja ontológica (hiriente y mordaz) contra el devenir humano. Las imágenes, que son una parodia del tono que emplea Bukowski, sobre todo en el texto *Madrigales de la Pensión* son decididamente *camp* y vuelven a la alquimia, al intento de extraer algo de vida de la miseria, de los fragmentos, de la nada.

“Ñuñoa” (pág.44) es “la vuelta a hacer” de una parodia, pues el hablante reescribe el “Ars Poétique” en el que Rodrigo Lira parodia a su vez a Vicente Huidobro. Se asoma la mano suicida de Lira y la referencia santiaguina de su muerte (pues se suicidó en el mismo Ñuñoa, en 1981), barrio en donde también vivió Federico Irizarry. Este poema es un juego de espejos; en él la realidad irradia imágenes que el recuerdo y su deconstrucción híbrida empobrecen y degradan. El hablante ve la poesía como una obra imperfecta, producto de la dislexia perceptiva y

creativa. Los versos de la segunda estrofa lo traslucen:

la poesía es un acta de nacimiento
ante los ojos de un dios disléxico.
(Irizarry, 2006, 44)

Un poema importante de *Kitsch* es “Off” (pág.45). Es uno de los más que nos remiten a la estética *Kitsch*. Tiene, por un lado, la particularidad de que todos los versos se concatenan (unos aluden a otros). Las voces que laten detrás de “Off”, que es un poema conceptista en cuyas letras subyacen los textos que inspiran, son las de Ramón López Velarde (en la Prima Águeda), Rimbaud (por la Oración del atardecer), Gonzalo Rojas (en un poema sobre la almohada de Quevedo), Pedro Mir (con su Contracanto a Walt Whitman), Pablo de Rokha (en U), aparte de Pablo Neruda, César Vallejo y José Lezama Lima.

Sin embargo, “Off” esconde al lector que es un concepto que convive con lo *camp*. Susan Sontag, en “**Notas sobre lo camp**” nos dice que mientras lo *camp* es el amor a lo exagerado, “lo *Off* es el ser impropio de las cosas. Tenemos acceso a lo impropio a través del lenguaje, por tal razón, el hablante del poema representa el papel de quien indiscretamente ventila (dice) lo que debe destinarse a un espacio privado; en otras palabras, es impropio. Una muestra de esta transgresión de observa en los primeros versos del poema:

También yo conocí la *o* por lo
redondo.

Los heliotropos
por la dura meada de Rimbaud.
(Irizarry, 2006, 45)

“Palique de bar” (pág.47) es un poema metadiscursivo, que se vuelca sobre la apreciación de la palabra por la palabra misma. Sus primeros dos versos leen:

...y si después de tantas palabras
no sobrevive la palabra...

(Irizarry, 2006,

47)

Es un poema *Kitsch*, en el que la pregunta fundamental sobre la trascendencia de la literatura aparece en la palestra. La actitud ante la tradición es de desgaste; hay un recelo por la falta de control sobre las posibilidades de la palabra y la escritura. No obstante, hay una resistencia a la censura, el hablante reclama la palabra. No podemos leer el poema sólo en la superficie. Debemos revisar cada verso para percatarnos de que son versos exactos de César Vallejo y Blas de Otero.

Uno de los poemas que tiene un ritmo especial en *Kitsch* es “Quitanza” (pág.48). El hablante nos interpela en la segunda persona, razón por la que intimamos con el texto. Nos toca a los lectores indagar en los intertextos. El hablante toma prestados los versos a Brodsky, en su poema “Ulises a Telémaco”. Es un poema íntimo, cuyos primeros versos leen:

Retira tu mirada.

Esta vez no seré yo
quien detenga los toros por ti.

(Irizarry, 2006, 48)

La “Rapsodia Grunge” no es un poema liviano. Tiene el peso de múltiples referencias en cada una de sus estrofas. El título mismo es el que corresponde al rock alternativo,

conocido como “Grunge”. Resulta una pieza hermética, neobarroca por su hechura. La primera estrofa está dedicada al inicio la locura de Nietzsche; la segunda, al suicidio de Walter Benjamin; la tercera, al surgimiento del movimiento “Punk” en Londres; la cuarta, a contarnos la historia del suicidio de Kurt Cobain. El final apunta a los enigmas repetitivos del ser humano.

En “Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en poesía” (pág.51), nos percatamos, a través de la voz lírica, de que para acceder al goce creador, hay que bajar al desconuelo de la imposibilidad de la palabra, a la revisión de la imagen. La nueva identidad de la voz entiende que puede apropiarse del entorno a su gusto:

Sentirse entre rinocerontes;
reconocerse el asesino;
sacudir la gota de pis en el cenicero

Todo ello
muy bien
puede ser poesía.

(Irizarry, 2006, 51)

Es importante saber que entre los versos de este poema se encuentran títulos de Derrida, Bécquer y Lope de Vega.

La lista de “Top 10” (pág.53), es un escogido de títulos, exclusivamente: Díaz Valcárcel, Benedetti, Cioran, Kundera, Gironde, Anne Sexton, Brodski, Vallejo, Borges y Gonzalo Rojas.

Irizarry vuelve a lanzarnos al ámbito del *Kitsch* y del *Camp* con “Uppercut” (pág.54). Es un poema que

destila expectativa, como por un lente, detenido en las minucias típicas que quiere siempre resaltar el *Kitsch*. Su primera estrofa lee:

Pensar en clave de sangre salpicada
contra el espejo retrovisor;
(Irizarry, 2006, 54)

La violencia de Tarantino es el riel principal en el que corre el contenido de este poema.

“Volován”, sin embargo, es un pequeño poema, gestado como un homenaje a la vanguardia hispanoamericana. Sus tres versos son referencias a textos vanguardistas:

En la masmédula
de Trilce
habita Altazor.
(Irizarry, 2006, 55)

De este modo, el lector accede al conceptismo y a las líneas dialógicas que establecen los versos con las referencias.

“Warhol” es un poema en donde la voz establece un diálogo que bien podría tener receptor, lo mismo que no. Es un poema que confronta la subjetividad poética actual contra el “establishment”. El poema abre con la pregunta:

¿Por qué tanto colorín,
aburrido joker;

tanto perifollo?
(Irizarry, 2006, 56)

Hay en él un reclamo por la iconografía *Kitsch*, aunque esa es la única manera de acceder a la realidad.

“Xanadú”, por su parte, es también un poema metadiscursivo, que alude al canibalismo degradante de la voz poética: “Vamos, cuervo: ¡A comernos juntos la manzana entera!” (Irizarry, 2006, 58).

Este poema, tiene el esoterismo, los códigos privados del *camp*, con la extrañeza y las combinaciones sorprendentes del *Kitsch*. En este poema hay influencias de **La Biblia**, “Coleridge”, una película de Olivia Newton John y algo de la utopía de Ted Nelson.

En “Yuppies” (pág.59) se ilustra el *ethos* barroco de *Kitsch*. El poema es un homenaje a Francisco de Quevedo, el gran exponente del barroco español. El juego intertextual corona la apropiación paródica de textos consagrados. La voz siente la autoridad de utilizar el basamento de la obra quevediana para montar su realidad literaria y vital. La última estrofa lee:

Érase ese narcisismo infinito,
muchísimo cariz, cariz, raíz tan fiera,
que ajeno al sistema fuera delito.
(Irizarry, 2006, 59)

Y finalmente, “Zoom”, muestra el cierre del simulacro de identidad que constituye el desfile alfabético que es *Kitsch*. El hablante, en este último poema, asume el gesto de la escritura, aunque sea en un nivel “menor”. No lo hace por subestimarse, sino por tener la libertad que brinda el margen, de mayor movilidad, de mayor transgresión. La voz reconoce que trabaja con la impostura de la letra y que la escritura puede ser un conjuro contra el olvido, la muerte y la pérdida de nuestra historia y

nuestra cultura. Al incorporarse el mismo autor como referente, se vierte en el molde del poema, marcando una vez más el terreno poético como un mundo posible que se toca irremisiblemente con la realidad. En la página 60, la primera estrofa lee:

Poetísimos:

yo, federico,
poeta menor;
ignorante de mi genoma;
lavavajilla de dioses.

El poeta (espinoso sujeto de Zizek), asume el riesgo y nos regala este texto irónico, montado sobre el artificio, aunque incisivo en el campo ideológico y celebrando la creación artística y la vida. Los múltiples intextos y las capas de significación de *Kitsch* nos muestran un conceptismo que trasciende la retórica neo-barroca. En este primer poemario de Federico Irizarry Natal, el conceptismo es un juego de inteligencia apoyado en el ingenio y en la parodia al estereotipo de la paternidad del arte poético.

Sujetarse a la tradición y luego separarse, cuestiona el origen del sujeto poético y su creación. En *Kitsch* se halla el hueco del sujeto que quiere construirse en la realidad ya nombrada, pero que se destruye en una pulsión de muerte. Este poemario evidencia la brecha entre el sujeto y el mundo existente, entre la palabra y la realidad subyacente que evoca.

Slavoj Zizek dice sobre el particular: [...] es cierto, el sujeto, por así decirlo, es chantajeado y llevado a someterse pasivamente a alguna forma de apego apasionado primordial, puesto

que fuera de él sencillamente no existe. Sin embargo, esta inexistencia no es directamente una ausencia de existencia, sino una cierta brecha o vacío en el orden del ser que *es* el sujeto mismo. (Zizek, 2001, 310)

El simulacro de apego a la tradición de la voz poética de *Kitsch* termina en desapego, en “des-investidura” (en palabras de Zizek), en contrarréplica a esa misma tradición, en prueba de la grieta entre ésta y la nueva voz que se alza para cantar al desnudo su visión de mundo y su deseo.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*, 1ra. Reimpresión. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005
- Benjamin, Walter. “El arte en la época de la reproductibilidad cotidiana”, en *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989
- _____ “Orinokitsch, glosa sobre el surrealismo” (1925), capturado en: marrod/libros.com, 8 de enero de 2009
- Capiello Ortiz, Jorge David. “Las uvas verdes en el Sótano o la zorra strikes back: Kitsch, Neokitsch y Posvanguardia, en el Sótano 00931” en: **Revista de Estudios Hispánicos, Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, Año XXXIII, Núm.2, 2006**
- Dahrendorf, Ralph. *Homo sociologicus*. Madrid, Akal, 1975
- Dolezel, Lubomir. “Mimesis y mundos posibles” en: Antonio Garrido Domínguez (editor). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco/Libros, 1997
- Dorfles, Gillo. *El kitsch, antología del mal gusto*. Citado en: Margarita Riviere: *Lo cursi y el poder de la moda*. Madrid: Espasa Calpe, 1992

Font Acevedo, Francisco. “El gueto kitsch” en **Legión Miope**, (23 de junio de 2008). legiomiope.wordpress.com

Irizarry Natal, Federico. **Kitsch**. San Juan: Isla Negra, 2006

Jameson, Frederic. “Documentos de Cultura, documentos de barbarie”, en: **La narrativa como acto socialmente simbólico**. Madrid: Visor, 1989

Kulka, Tomas. **Kitsch and Art**. Pennsylvania: Penn State Press, 2da. Edición, 2002

Martínez Márquez, Alberto. “**Kitsch**”. Presentación leída en La Tertulia, San Juan, 27 de mayo 2006.

Riviere, Margarita. **Lo cursi y el poder de la moda**. Madrid: Espasa Calpe, 1992

Zizek, Slavoj. **El espinoso sujeto: el centro ausente de la ideología política**. (Trad. De Jorge Piatigorsky) Buenos Aires: Paidós, 2001

_____. **El sublime objeto de la ideología**. (Trad. de Isabel Vericat Núñez) Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2003

