

## LAS UVAS VERDES EN *EL SÓTANO* O LA ZORRA STRIKES BACK: *KITSCH*, *NEOKITSCH* Y POSVANGUARDIA EN *EL SÓTANO 00931*

Creo que se trataba de una zorra que buscaba uvas en un sótano, pero, como estaba muy oscuro, al no encontrarlas dijo: “Seguramente han de estar verdes”.

### LA ZORRA BUSCA UVAS

Muchas han sido las veces que he empezado este esbozo de ideas, catálogo de deseos o, más bien, mimos frente al “*rear view mirror*” (le robo a *Meatloaf*) del papel en blanco. ¿Cómo empezar? Buena pregunta, pues la tarea pretendida es hablar de las más recientes *voces literarias* —más específicamente sobre una de sus revistas— que surgen de este accidente geográfico e histórico (más por lo accidentado que por lo accidental) llamado Puerto Rico; pero a la vez tarea apremiante, pues a quién más toca hablar, sino a nosotros.

A tales efectos, el lector con frecuencia encontrará el empleo de dos conceptos: *generación literaria*, el primero; *promoción literaria*, el segundo. El primero, denso material que promete largas horas de discusión, si se toma en consideración la cantidad de páginas dedicadas al tema por escritores como Luis Raúl Albaladejo<sup>1</sup> (sobre la *Generación Soterrada* o del 80), Mayra Santos Febres<sup>2</sup> y Rafael Acevedo<sup>3</sup> (sobre la *Generación del 90*), por mencionar algunos. El segundo, concepto por el cual me inclino (por no ser de interés para este foro establecer los elementos de juicio sobre el primero), generalmente en Puerto Rico se asocia más a la producción realizada por colectivos como revistas literarias. De todas formas, las prácticas y la madurez de estas *nuevas voces* parecen y aseguran mejor discusión, que las maneras empleadas para organizarlas como colectivo. Mayra Santos y Rafael Acevedo, hace algunos años, resolvían la cuestión como sigue:

[...] ‘generación’ es término tan impreciso como ‘raza’, ‘cultura’, ‘nación’ o ‘posmodernismo’ pero seguimos usando estos imprecisos instrumentos del intelecto hasta

<sup>1</sup> Luis Raúl Albaladejo, “La Generación Soterrada”, en “Suplemento En Rojo”, *Claridad*, 10-16 de julio de 1987; p. 14.

<sup>2</sup> Mayra Santos-Febres, “El universalismo y yo”, *Claridad*, 10-16 de mayo de 1996; pp. 20-21.

<sup>3</sup> Rafael Acevedo, “Escritura puertorriqueña hoy; Un conejito rosado pasa tocando un tambor”, *Claridad*, 24-30 de mayo de 1996; p. 21.

que subamos en la escala evolutiva y el cerebro pueda inventarse otras formas de comunicación menos imprecisas que el lenguaje. (Santos)<sup>4</sup>

El tiempo, como accidente: fortuito y contingente, ¿qué cosas añade al análisis de un discurso (cualquiera)? Antes, después, ahora, qué son con respecto a una cantidad de bienes culturales que propone la historia de la Humanidad. Parece, entonces que no tiene sentido posicionarse en un lugar del tiempo para desde ahí vestirse con un proyecto (de escritura, digamos). (Acevedo)<sup>5</sup>

Aún así una pregunta queda sobre la mesa, ¿existen tales *nuevas voces*?

Quienes utilizan como estamentos los principios del método generacional sobre la literatura, con recurrencia, ubican los nuevos valores literarios con relación a dos factores: 1) el material publicado que pueda dar algún sentido de cohesión al grupo en asunto (como revistas y antologías), y 2) añaden los sucesos históricos que pudieran servir como puntos de partida desde donde entender tal producción. Es así como encontramos que para la *Generación del 80*, por dar un ejemplo, los referentes serán la huelga de la UPR en el 81, la aparición de las revistas *Filo de Juego*, *Triptico* y *Página Robada* (entre otras) y las colecciones (A) *Poesía joven en Puerto Rico* y (B) *Poesía universitaria* (en el 81 y 82, respectivamente)<sup>6</sup> publicadas por Mairena bajo la dirección de Manuel de la Puebla.

Por otra parte, tocante a la posibilidad de una nueva promoción literaria, para estos que gustan de la especialización generacional, pudiéramos llamar la atención sobre los siguientes eventos: la salida de los predios de la isla de Vieques por parte de la Marina de Guerra de los EU en 2003, el ataque terrorista a las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001 y la publicación de la antología *Open Mic / Micrófono abierto: Nuevas literaturas Puerto / Neorriqueñas*<sup>7</sup> por el LAWI<sup>8</sup> en el 2005. Sumado a esto —y entrando ya en materia—, la puesta en escena de uno de los colectivos más representativos de la nueva producción literaria en la Isla: *El Sótano 00931*.

Dicho lo anterior, parecería que la contestación a la pregunta de si existe o no una nueva promoción, fuera un sí; y de hecho lo es. Pero la afirmación de ese sí, más que en un dato histórico o en un montón de páginas publicadas, se encuentra en un punto que sobrepasa temas y estructuras. Se encuentra en

<sup>4</sup> Mayra Santos-Febres, "Mal(h)ab(l)ar: Muestra de nueva literatura puertorriqueña", *Diálogo* (separata), Universidad de Puerto Rico, septiembre, 1996.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, nota # 3.

<sup>6</sup> (A) Manuel De la Puebla, (ed.). *Poesía joven en Puerto Rico*. Río Piedras: Ediciones Mairena, 1981. (B) Manuel De la Puebla y Marcos Reyes Dávila (eds.). *Poesía universitaria*. Río Piedras: Ediciones Mairena, 1982.

<sup>7</sup> Juan Flores y Mayra Santos-Febres (eds.). *Open Mic/Micrófono Abierto: Nuevas Literaturas Puerto / Neorriqueñas / New Puerto / Nuyor Rican Literatures*, Nueva York: Hostos Review / CUNY, 2005.

<sup>8</sup> Siglas para Latin American Writers Institute.

la *praxis* que, incluso a niveles extraeditoriales, se hace parte del acervo literario; en el día a día, en la renovación y reordenamiento de mecánicas políticas enmarcadas por la ciudad o, como antes decía en cierta ocasión, en un Puerto Rico que cada vez asemeja más las dinámicas de un barrio de cuatro millones de habitantes.

Parecería ingenuo pretender que quienes se inclinan por el método generacional traten las nuevas venas literarias sólo como cuestión de fechas y papeles. La interrogante que esto trae a ruedo es qué pasa cuando los calendarios y el papel no dan noticia de lo complejas que pueden ser las prácticas que conforman esas '*nuevas voces*' como promoción literaria. ¿De qué serviría un hecho histórico si la manera en que es apropiado, y las formas en que se articula la aprehensión del mismo, no distan de las prácticas anteriores? La salida de Vieques por parte de la Marina de Guerra de los EU, el ataque del 11 de septiembre al World Trade Center, la cumbre del ALCA<sup>9</sup> en el 2005; daría igual si tales acontecimientos no dieran paso a la renovación de nuestras letras en todo el amplio espectro que esto comprende. Esto es: su producción, circulación, difusión y consumo. En adición a esto último, ¿quién dicta que tales procesos no puedan operarse dispensando de fechas oportunamente apropiadas que, a fin de cuenta, muy bien pudieran ser pretextos de los que muchas veces hacemos mano como licencia de nuestros visajes lúdicos para autorizar un discurso? Fechas de más tenemos. Quien tenga duda sólo refiérase a los encabezados de nuestros rotativos. Entonces, nuevas voces hay. Una muestra de ello lo es el colectivo antes mencionado y del que hablaré más adelante. Lo que se necesita es desaprender las formas en que estamos acostumbrados a escuchar.

Posiblemente, en un esfuerzo por hacer lo propio en ese sentido; es decir, en un intento por aprender a escuchar lo que tienen que decir nuestros nuevos bienes literarios, la catedrática, periodista y crítica literaria Carmen Dolores Hernández comenta:

Quando nuestra generación fue a la universidad, aprendió a admirar lo bello, lo culto, lo exquisito. Ahora lo *cafre*, lo *soez*, lo chocante dan la medida de lo consagrado. Hemos tenido que desaprender lo aprendido e internalizar lo antes desechado.<sup>10</sup>

En una suerte de lúcida inocencia, Hernández reconoce la necesidad de "desaprender lo aprendido e internalizar lo antes desechado". El problema que encontramos es que, al observar los referentes desde donde se emite el juicio valorativo (*cafre*, *soez*, *chocante*), con relación a los nuevos valores literarios, apreciamos que estos no corresponden a la realidad sociopolítica de los que ahora escriben (es decir: *lo antes desechado*). No sería la primera vez ni será la última que, en presencia de nuevos discursos, se emitan juicios salvacionistas

<sup>9</sup> Siglas para Acuerdo de Libre Comercio de las Américas.

<sup>10</sup> Carmen Dolores Hernández, "La generación del sandwich", en "Perspectiva" / *El Nuevo Día*, sábado, 26 de junio de 2004.

de manera que, en ausencia de argumentos que enriquezcan la discusión, dado el desconocimiento o, más bien, desentendimiento de los referentes que ordenan los nuevos significantes, si bien el valor del enunciado es cuestionable, al menos su enunciación lucirá victoriosa. Sade, Arlt, Bukowski, Ramos Otero y muchos otros tuvieron que lidiar con esto. Por suerte, Benítez Rojo, dando un paso adelante dentro de la crítica literaria de nuestras letras caribeñas, comenta sobre esta práctica lo siguiente:

Hay que convenir que si entendemos que una novela dada [o literatura en general] merece un adjetivo, digamos la etiqueta de infame, subversiva, tremenda, cursi [cafre, soez, chocante, añadido yo], lo hacemos a través de criterios que no entran a juzgar su autoridad referencial en términos antropológicos o sociopolíticos [...]

En la actualidad se da por sentado, de modo más o menos general, que no hay razones para subordinar el lenguaje de la novela [o literatura] a algún otro lenguaje.

En ese sentido a muchos nos resulta hoy banal buscar la legitimación del discurso de la novela [o cualquier texto literario] por vía de referirlo a alguna de las grandes fábulas, económicas o sociológicas del pasado.<sup>11</sup>

Ángel Rama, en su tan citado libro *La ciudad letrada*, señala que, “no hay texto que no esté determinado por una situación de presente y cuyas perspectivas estructurantes no partan de las condiciones específicas de esa situación”.<sup>12</sup> Por tanto, toda nueva estética, más que requerir, exige nuevas rutas o extravíos, nuevas aproximaciones o distanciamiento; pero más que nada es necesario desaprender. Desaprender el cuerpo como perchero o cantera metafórica de referentes embalsamados, a la academia como catálogo autorizador (pues no se trata del “*saber sabiondo*”, sino, de lo que Barthes llamaba “*saber sabroso*”). Desaprender al libro como signo legitimador e investidura, a la literatura como posible respuesta a viejas preguntas y arrojarle en ella como movimiento puro, como pulsión, como ejercicio del deseo; no como misterio teleológico, sino como gestión y empresa de vida. Desaprender esa nación chiquita como parte de la política de Estado y sus instituciones culturales y aprender a ver el espacio del día a día como la experiencia más política humanamente posible. Se trata, sobre todo, no de buscar el significado de las cosas, sino, como dijera Nietzsche, de introducirlo en ellas. Darle los piquetes al subidor. Hacer del tambor una extensión del cuerpo; dictar el ritmo y bailar al son que se lleva por dentro para romper de una buena vez con esa centenaria maldición provincial de ‘*al son que se toque, bailo*’.

Como decía antes, ¿quién mejor que nosotros para hablar de nuestra literatura? Más aún cuando ya se hacen más que insoportables, insultantes, los discursos de la *falsa modestia* o la *legitimación ingenua*. Todos sabemos que

<sup>11</sup> Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite*, Barcelona: Editorial Casiopea, 1998; pp. 215-216.

<sup>12</sup> Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1984; p. 98.

cada vez es más frecuente leer (y escribir) desde la sospecha. Si algo conoce la crítica es el público que la consume y viceversa: *si algo conoce el lector es quién produce la crítica*. Barthes, en *El placer del texto*, diferencia al “*escritor-lector de placer*” del “*escritor-lector de goce*”. Y no por sorpresa identifica la crítica como “*escritor de placer (y su lector)*”. Es decir, el escritor o lector que: “*acepta la letra; renunciando al goce tiene el derecho y el poder de decirlo*”<sup>13</sup> (o de no decirlo —añado— ya sea por abuso de ese mismo poder o por imposibilidad, lo cual en ocasiones podría ser tanto lo mismo, como lo segundo un resultado de lo primero). La clave parecería estar entonces en un comentario que Barthes rescata de Leclair donde este último comenta que “*el que dice, por lo que dice, se prohíbe el goce, o correlativamente, el que goza desvanece toda letra —y todo dicho posible— en lo absoluto de la anulación que celebra*”.<sup>14</sup>

Leclair en su comentario ya deja entrever una tensión dialéctica en la que *prohibición* —o renuncia, como dijera Barthes— y *celebración*, aparecerán irreconciliablemente disociadas. Esto ocurre debido a que dicha tensión aparecerá como el resultado de la relación que establece el *yo discursivo* con referencia a la “*letra*” (“*consistencia de su yo [...] y búsqueda de su pérdida*”)<sup>15</sup> y que devendrá en *renuncia-placer-poder* o en *goce-anulación-celebración*. Paul de Man diría que, aunque complejo, el asunto está en “*la desaparición del yo (self), como sujeto constitutivo*”.<sup>16</sup> Mientras el *yo discursivo que goza* desvanece toda letra (pues ha hecho devenir ‘*del*’ texto y se ha hecho devenir ‘*en el*’ texto anulando, hasta cierto punto, el *yo ‘en’* y ‘*con*’ el texto al hacerlo ‘*obrar*’ y ‘*obra*’), el *yo discursivo que dice* (es decir: *de placer*; y en esto la crítica) en su renuncia a ese Edén, sufre el *complejo del Adán expulsado* que, sabiéndose excluido del “*goce*”, opta por el “*poder*” de decir o el abuso de no decir. En esto, habrá siempre un acto revanchista por parte de la crítica, pues, en su afán de *decir-para-crear*, se verá irremediamente reducida a *decir el Edén desde su exilio* mientras que quien goza *crea-en-y-desde* el goce del Edén en que deviene ‘*obrar*’ y ‘*obra*’. Añadía Barthes que “[I]a crítica es siempre histórica o prospectiva: el presente constatativo, la presentación del goce le está prohibida, su materia predilecta es la cultura que es todo en nosotros salvo nuestro presente”.<sup>17</sup> Por fortuna, tenemos al “*escritor de goce (y su lector)*” de quien dirá lo siguiente:

Con el escritor de goce comienza el texto insostenible, el texto imposible. Ese texto

<sup>13</sup> Roland Barthes, *El placer del texto y lección inaugural*, Argentina: Siglo XXI Editores, 2003; p. 35.

<sup>14</sup> *Idem*.

<sup>15</sup> Barthes, *op. cit.*, p. 25.

<sup>16</sup> Paul de Man, *Visión y ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991; p. 15.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 36.

está fuera del placer, fuera de la crítica, *salvo que sea alcanzado por otro texto de goce*: no se puede hablar “del” texto, sólo se puede hablar “en” él a su *manera*.<sup>18</sup>

El “*goce*” es la anulación, el texto insostenible, el desvanecimiento de la letra mientras que el “*placer*” es el “*comfort zone*” que tanto de Man como Barthes denuncian (pues, irónicamente, la crisis debería aparecer como referencia casi tautológica de la crítica);<sup>19</sup> es el estado paternal, ordenatorio y estatutario que no permite el fluir de nuevos valores; es el poder ancestral de la letra que mata en conflicto eterno contra el espíritu que vivifica (y se vivifica) volando en fragmentos *el estancamiento* de una cultura que, como ayer remoto, ya no responde al nuevo orden de valores y necesidades que el sujeto asume en su devenir.

Gratificante es ver la madurez que muestran estas *nuevas voces* al superar el tan mencionado complejo edípico que sumía nuestra literatura en perpetrar lo que precisamente criticaba. Y cuando hablo de *nuevas voces*, es a *escritores de goce* a lo que me refiero. Es por eso que, si la astuta zorra leyera estos sujetos post-edípicos<sup>20</sup> desde el vicio teleológico del antes y el después, sólo tendrá que reducirse a ser lector de placer y no de goce encontrando nada salvo uvas verdes o faltas por madurar. Por eso, ante sus ojos, lector de goce, quedan quienes son conscientes de que la literatura, más que nada, es discurso. Ante ustedes, presento a quienes no escriben desde el centro ni desde marginalidades (que, muchas veces, son articuladas como centros gravitantes), sino desde el *fading* de espacios porosos que permiten negociar a igual proporción tanto lo consecuente como lo ambiguo. Desde los intersticios, presento *El Sótano 00931* porque, como dijera Roland Barthes: “Ni la cultura ni su destrucción son eróticos: es la fisura entre una y otra la que se vuelve erótica”.<sup>21</sup>

#### LAS UVAS VERDES EN EL SÓTANO: *KITSCH*, *NEOKITSCH* Y POSVANGUARDIA

El domingo, 6 de febrero de 2005, en la *Revista Domingo* de *El Nuevo Día*, aparece una reseña con motivo de la puesta en la escena literaria (tanto virtual

<sup>18</sup> *Idem*.

<sup>19</sup> Paul de Man señala que: “[E]n individuos inclinados a evitar la crisis a toda costa, puede darse todo tipo de aproximaciones a la literatura: históricas, filológicas, psicológicas, etc. Pero no puede darse allí la crítica, porque esos periodos e individuos nunca pondrán en tela de juicio el acto de escribir vinculándolo a su intención específica”. (de Man, *op. cit.*, p. 12). Por su parte, Barthes, quien comenta que la crítica se erige como texto de placer dirá que este texto es, “el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica confortable de la lectura”. (Barthes, *op. cit.* p. 25).

<sup>20</sup> “Quizás estemos con estas construcciones literarias frente a noveles sujetos postedípicos, más capacitados para enfrentarse a la soledad y la incertidumbre, sin el imperativo de la gran familia y sin la autoritaria nación”. Luis Felipe Díaz, “Una visita a *El Sótano 00931*”, en “Suplemento En Rojo”, *Claridad*, 18-24 de mayo de 2001; p. 26.

<sup>21</sup> Barthes, *op. cit.*, p. 15.

como editorial) de dos números de la revista *El Sótano 00931*. El primero, *El Sótano 00931 núm. III, vol. I*, en papel; el segundo, *Ciudad Paria - El Sótano 00931 núm. III, vol. II*; este último en versión digital. En dicha reseña, el escritor y crítico literario Manuel Clavell-Carrasquillo dice que “esta vanguardia de *El Sótano 00931* forja un lenguaje diferente”. Ahora, si bien el tiempo ha demostrado que el aplauso de Clavell no advino gratuitamente, tampoco se debe tomar su comentario como ingenua gratuidad, pues se desconoce, como cuestionara Paul de Man, hasta que punto “[s]e ha dedicado la crítica en realidad a escrutarse a sí misma hasta el punto de reflexionar sobre su propio origen”.<sup>22</sup> Por otro lado, de Man, en su libro *Visión y ceguera (Blindness and insight)*, para el 1989, planteaba como evidentes ciertos síntomas de crisis con respecto a la situación del momento. Según él, esto quedaba evidenciado “en la rapidez con la que sucesivamente surgen tendencias conflictivas que condenan al abandono inmediato lo que poco antes podía parecer vanguardismo de ultranza”.<sup>23</sup> El autor señala que tal condición, aunque propia de la crítica, se hace coextensiva en interrelación constante, a la literatura.

Entonces, aparece al ruedo de esta vorágine sucesiva de tendencias conflictivas (y de la que Puerto Rico no es la excepción), una pregunta que, más que como preocupación, será tratada como motor de lo que con este trabajo se intenta hacer; es decir: una lectura de *El Sótano 00931* como propuesta desde la estética *Kitsch* o *Neokitsch* y de posvanguardia. Si de Man para entonces comentaba que “[p]ocas veces se ha utilizado con tanta libertad el arriesgado calificativo ‘nuevo’”,<sup>24</sup> corresponde, pues, preguntarnos lo siguiente: ¿Habrá algo realmente nuevo en estos “nuevos valores” literarios? De ser así, ¿será esto arte? Más interesante aún sería cuestionar, ¿qué ocurriría si mostrar o traer a consideración tales “nuevos valores” y emitir algún juicio sobre ellos, estuviera solamente en manos de la crítica? A esto, Paul de Man contesta:

Aun en su forma más ingenua, la de la evaluación, el acto crítico se interesa en la conformidad con el origen o la especificidad: cuando decimos del arte que es bueno o malo, estamos de hecho juzgando cierto grado de conformidad con una intención original llamada artística. Con esto sugerimos que el arte cuando es malo es apenas arte alguno, y que el buen arte, por lo contrario, se aproxima a nuestra noción preconcebida e implícita de lo que el arte debe ser.<sup>25</sup>

En este punto, viene a la memoria que, para la segunda mitad del siglo XIX, específicamente en los mercados del Munich de 1860, con la gestión económica de Bismarck y el auge de una nueva burguesía, una serie de preocupaciones

<sup>22</sup> De Man, *op. cit.*, p. 12.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>24</sup> *Idem.*

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. 12.

y planteamientos del mismo orden, sirvió de cuna para un concepto que ha llegado hasta nuestros días como *Kitsch*. El término, de amplio conocimiento en el alemán meridional, tiene como origen las palabras *kitschen* que significa *frangollar* y, en otra de sus acepciones, fue utilizado particularmente como hacer muebles nuevos de muebles viejos: es decir: *rehacer, reconstruir, remodelar*. Por otra parte, *verkitschen* es hacer pasar “gato por liebre”.<sup>26</sup> Así encontramos que, en español, *frangollar* conserva tanto la carga del *kitchen* inglés: en tanto evoca la cocina, y del *kitschen* alemán: el producto de la mezcla; potaje o guisado que da como resultado el conocido mejunje o en su versión boricua, el salcocho, fruto de las sobras de legumbres, viandas y piltrafas de carne como pretendido nuevo y nutritivo alimento. El *Kitsch* aparece entonces, en primera instancia, como *pretendido buen gusto* bajo el desmedido acopio de tendencias y elementos estéticos ya canonizados. Para tener una mejor idea de esto, Abraham Moles acerca de este primer *Kitsch*, comenta:

Procede por acumulación y repetición, amontona diez estilos diferentes en una sala, vuelve a añadir piezas en el departamento: sobre la mesa pone un mantel, sobre el mantel una bandeja, sobre la bandeja una servilleta, sobre la servilleta platitos, sobre los platitos tazas, sobre el azucarero pinzas para el azúcar, etcétera, etcétera.<sup>27</sup>

A este primer *Kitsch*, que se extiende hasta 1900, denominado por muchos como “ingenuo”, le sucede un segundo término que comprende el período entre el 1910 y el 1940, que emerge como reacción simultánea a las llamadas “vanguardias históricas” que surgen en torno a la Primera Guerra Mundial y las revoluciones de México y Rusia. Este segundo *Kitsch*, menos ingenuo, al igual que el primero, trae consigo una conciencia renovada de la cultura de masas y un nuevo posicionamiento frente a las maneras del hombre relacionarse con los objetos como productos y productores de nuevos mensajes y formas de significación dentro de los procesos sociales. En el caso de Puerto Rico, como ejemplo de este período, se puede señalar el caso particular del *Noísmo*, donde tanto el gesto vanguardista como la estética *Kitsch* felizmente coinciden. Nada debe extrañarnos, pues, si bien son las vanguardias nacidas en este tiempo las que con más radicalismo promovían la debacle del auge burgués, por otro lado, José Amícola, en su libro *Camp y posvanguardia*, señala que:

Un teórico de las vanguardias como Peter Bürger, por su parte, va a hacer hincapié en que la principal plataforma de las vanguardias históricas [...] se erige sobre el intento de borrar la distinción entre Arte y Vida, sosteniendo que irónicamente dichas vanguardias toman buena parte de ese programa del movimiento decadente del esteticismo al que dicen oponerse. La diferencia fundamental, sin embargo, estaría, según Bürger, en la aparición en el arte del siglo XX de un punto de autorreflexión (inexistente

<sup>26</sup> Abraham Moles, *El kitsch: el arte de la felicidad*, Buenos Aires/Barcelona: Ediciones Paidós, 1990; p. 9.

<sup>27</sup> *Op. cit.*, p. 121.



antes), así como la pretensión de borrar, no tanto las diferencias entre lo alto y lo bajo, como, en cambio, las fronteras entre “arte puro” y “arte politizado”.<sup>28</sup>

Me gustaría citar, como ejemplo, un fragmento del manifiesto noísta publicado en *El Imparcial* el 17 de octubre de 1925 bajo el título “*DEL NOÍSMO – GESTO*”. El mismo lleva entre sus firmantes figuras como Vicente Palés Matos y Vicente Géigel Polanco, y lee como sigue:

El NOÍSMO no resuelve ningún problema estético, ni moral, ni social, ni político, ni económico. Estamos más allá del plano del sentido común. Desde cualquier punto de vista el NOÍSMO no significa nada. NOÍSMO es una palabra como otra cualquiera. Pero, usada por nosotros, y para dar nombre a nuestro grupo, ya cobra una significación propia. De ella hemos extraído, como del huevo de un mago, ideas, pautas, estéticas, energías, gestos, espejuelos, carcajadas, egolatría, sueño, mentiras, NOÍSMO, T.N.T., abreviaturas, versos, banderas bolcheviques [...] El NOÍSMO es una enfermedad, y se muere de NOÍSMO como se muere de beri-beri.<sup>29</sup>

Si en el amontonamiento sobre la mesa del ejemplo antes mencionado sucede un constante ejercicio por remodelar el espacio en que se establecen los valores y la significación productos de la relación entre hombre y objeto, en el ejemplo del manifiesto noísta el amontonamiento de “ideas, pautas, estéticas, energías, gestos” etcétera, hay un constante *gesto kitsch* por resemantizar los valores y la significación de la relación entre el hombre y el arte. En ese NOÍSMO que “es una palabra como otra cualquiera” pero que “usada por nosotros [...] ya cobra una significación propia”, el poeta no crea, sino que *usa*, de manera que, aunque todavía inconscientemente, ahora aparece como productor y, más que nada, como artífice. Incluso, el *Kitsch*, plantea Abraham Moles, es “una ‘función social’ sobreañadida a la función significativa de ‘uso’, que ya no sirve de soporte sino de pretexto”.<sup>30</sup>

Si no es hasta muy reciente que el artífice da el paso de escrutarse hasta verse a sí mismo como profesional (como en el caso del *Boom*), y si aceptamos que, como señala Moles, “[e]l *Kitsch* aparece [...] como un ‘movimiento permanente’ en el interior del arte”,<sup>31</sup> ese escrutinio de la función del acto de escribir, con relación a su propio origen, debe dar paso ahora al escritor de oficio; al obraje,<sup>32</sup> o como se lee en el título del poemario de John Torres, entrando ahora

<sup>28</sup> José Amícola, *Camp y posvanguardia: Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires/Barcelona: Ediciones Paidós, 2000; p. 40.

<sup>29</sup> Jorge Shwartz, *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1991; p. 194.

<sup>30</sup> Moles, *op. cit.*, p. 27.

<sup>31</sup> Moles, *op. cit.*, p. 29. También aparece descrito como *flujo permanente* (p. 23), *densidad de elementos transitorios* (p. 26), *estética dinámica* (p. 31).

<sup>32</sup> Aquí se entiende el concepto de *obra*, en el sentido de la *obra de arte*, como fuera desarrollado por Martin Heidegger en el libro *Arte y poesía* que recoge sus conferencias *El origen de la obra de*

en material sotanero, el acto de escribir como *Fracturas del devenir*.<sup>33</sup> Incluso, si como decía Paul de Man, la crítica es, y debe ser, coextensiva a la literatura y viceversa, la *nueva crítica*, hará evidente ese *devenir* como proyecto fundamental. Un claro ejemplo lo encontramos en la ponencia que leyera Carlos Vázquez Cruz (otro de los sotaneros) con motivo de la presentación del libro *Aún* del poeta Carlos Roberto Gómez Beras. En la misma, Vázquez da como definición de arte lo siguiente:

*Ideación y sublimación* funcionan como herramientas que facilitan auscultar —de forma parcial, por supuesto— la médula del ser y su apropiación de la vivencia o el *experimentar* (Transferencia que he realizado del inglés para permitirme asociar “experimentar” con “experimento”, y definir “experiencia” como proceso de vida; no como un mero ejercicio de tanteo y error). Desde esta interacción, nos llega *el arte*: en el punto de vista lúdico, arte y maña (*artimaña*); en el significado creativo, *artificio*; en la connotación concreta, *artefacto*.<sup>34</sup>

Ese *experimentar* proceso de vida, ese *devenir movimiento permanente* tendrá que, por consecuencia, traducirse en el *carácter perecedero* de los elementos que se van amontonando por el *gesto Kitsch* en un juego constante por renovar el alcance de la semiósfera que en torno a ellos se erige. De ahí que aparezca un tercer término del *Kitsch* caracterizado por una *transitoriedad de los objetos* cada vez más acentuada y una *negación de la autenticidad*. Este tercer término *Kitsch* es identificado con el surgimiento de las posvanguardias y, dentro de éstas, los movimientos *Pop*, *Camp* y el *Neokitsch*. Es ahí donde *El Sótano 00931* encuentra, como punto de partida, la plataforma de su proyecto literario. No debe ser extraño entonces que, en la edición del periódico *Claridad* del 18-24 de mayo de 2001, en “*Una visita a El Sótano 00931*”, el catedrático

---

arte y Holderlin y la esencia de la poesía. Éste plantea que: “Origen significa aquí aquello de donde una cosa procede y por cuyo medio es lo que es y como es. Lo que es algo, cómo es, lo llamamos su esencia. El origen de algo es la fuente de su esencia. La pregunta sobre el origen de la obra de arte interroga por la fuente de su esencia” (p. 37), y añade que: “La obra de arte es en verdad una cosa confeccionada, pero dice algo otro de lo que es la mera cosa. La obra hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro” (p. 40). Ese *algo otro* Heidegger lo identifica como un momento de apertura, un develar o acontecer de verdad. En ese sentido, concluye que: “El origen de la obra de arte y del artista es el arte. El origen es la fuente de su esencia, dentro de la cual está el ser de un ente. ¿Qué es el arte? Buscamos su esencia en la obra real. La realidad de la obra se determinó por lo que opera en la obra, por el acontecer de la verdad” (pág. 92). Ahora bien, si por una parte esa verdad está determinada, como decía Rama, “por una situación de presente”, o como dice Heidegger, “a decisión de un grupo humano histórico” (p. 99), en una cosa no vacila. Esto es: el hecho de que, aun después de diferenciar la “producción como creación” de la “producción como confección”, recalca que, “por diligente que interroguemos el estar en sí de la obra, no daremos, sin embargo, con su realidad, mientras no nos pongamos de acuerdo en que hay que tomar la obra como algo elaborado” (p. 93). Martin Heidegger, *Arte y poesía*, México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

<sup>33</sup> John Torres, *Fracturas del devenir*, Puerto Rico: Editorial Isla Negra, 2006.

<sup>34</sup> Carlos Vázquez Cruz, *El arte como artefacto: los hilos poéticos de “Aún” entre mis manos*. Ponencia para la presentación del libro *Aún: Poesía Completa (1992-1989)* de Carlos Roberto Gómez Beras en el Museo Casa Roig: Humacao, 14 de marzo de 2007. Inédito.

y crítico literario Luis Felipe Díaz comente lo siguiente en una reseña al primer número de la revista:

Encontramos también en estos poemas un sentido postvanguardista del mundo y la poesía, colindante en cierto nihilismo y existencialismo muy contemporáneo y algo afín con la escritura que a partir de los 70 ha impuesto un nuevo canon en nuestras letras. Se diferencian, creo, estos nuevos escritores de [El] Sótano 00931 en no ser tan alarmistas, tan iracundos, tan apocalípticos, tan desenfrenados. Los noto más calmados, placidamente irónicos, heterogéneos, diversos, nada angustiados con las caídas de los metarrelatos nacionales y nada alarmados con las implosiones de nuestra ya tan desprestigiada modernidad.<sup>35</sup>

Si como señala Díaz, en la producción de los integrantes de *El Sótano 00931*, nota que éstos se posicionan en una actitud más calmada, irónica, heterogénea, diversos y nada angustiados o alarmados por las caídas de los metarrelatos nacionales y nuestra desprestigiada modernidad, es porque lo contrario se traduciría en un discurso épico o críptico; en lo monolítico, en la urgencia de permanencia y autenticidad o por consecuencia en lo que Harold Bloom identifica como *la angustia de las influencias*. Por el contrario, Amícola en su libro *Camp y posvanguardia*, al citar la tesis doctoral de Graciela Speranza, destaca dentro del *Pop* y el *Camp* “un desdén por la originalidad”.<sup>36</sup> Moles dirá entonces que “[e]l carácter perecedero del objeto es, quizás, el verdadero criterio distintivo entre el Neokitsch y su antecedente, el Kitsch”.<sup>37</sup> Emblemático y nada sorpresivo resulta pues que el poemario de Federico Irizarry Natal, actual director de la revista *El Sótano 00931*, lleve por título *Kitsch*. Éste, en su primer poema, *Ars*, expone el entramado inseparable de dinámicas que constituyen el gesto *Neokitsch*. Dice:

Entusiasmado

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

pero regresé tarde y lento  
fumándome un cigarrillo.<sup>38</sup>

Dentro del sistema *Neokitsch* Abraham Moles identifica una serie de elementos a los que él llama auxiliares y entre ellos señala:

1-*La falsa funcionalidad*, que reduce las disonancias entre el hombre real y el que se cree racional.

2-*Los placeres del juego*, que incitan a la compra de un objeto.

<sup>35</sup> Díaz, *op. cit.*, p. 26.

<sup>36</sup> José Amícola, p. 64.

<sup>37</sup> Moles, *op. cit.*, p. 181.

<sup>38</sup> Federico Irizarry Natal, *Kitsch*, Puerto Rico: Editorial Isla Negra, 2006; p. 23.

3-El carácter *percedero*, más o menos previsto por el diseñador, como condición necesaria para la renovación del objeto.<sup>39</sup>

Leído desde ahí, el poema de Irizarry muestra el evidente *acopio*, o más bien *reciclaje*, del mito de Prometeo, seguido por la *presunción de una funcionalidad* en la intención de robar el fuego a los dioses (que de algo ha de servir). En segunda instancia, aparece ese *devenir* que caracteriza al *gesto kitsch*. En el prólogo al libro, Juanmanuel González (otro de los sotaneros) identifica las palabras “*salí*” y “*regresé*” con el *tropo* del *viaje* para hábilmente relacionarlo con el epígrafe donde el desplazamiento que surge de la noción de “[t]raducir una parte en la otra parte —que es cuestión de vida o muerte—” según Ferreira Gullar, entre “*vértigo*” y “*lenguaje*”, termina por plantear la interrogante de si la vida misma; es decir: el *devenir*, “[¿]será arte[?]”. En tercer lugar se encuentra, ya propiamente del *Neokitsch*, el carácter de lo *percedero* de los objetos acumulados en la acción del cigarrillo que se va fumando para, finalmente, presentar otro aspecto inseparable a la noción de lo *efímero* representado por el fuego del cigarrillo; esto es la idea de *juego* y la *falsa funcionalidad* que logra difuminar la línea entre el *homo faber* y el *homo ludens*.<sup>40</sup> Por tal razón el título, nada gratuito, que Carlos Vázquez acuñara para la ya mencionada presentación del libro del poeta Carlos Roberto Gómez Beras que lee: “El artefacto como artefacto: los hilos poéticos de ‘Aún’ entre mis manos”, como diciendo que, ante la urgencia creadora del *Artista* con mayúscula, sólo queda el juego como producto y productor, y ante el juego, nada más propio y lícito que jugar.

Es sobre la *falsa funcionalidad* que encuentra base la tesis de Baudrillard que “considera que la ‘función significativa’ supera la ‘función funcional’ en el nivel de consumo actual”.<sup>41</sup> Roland Barthes comentaba algo muy similar no sólo por la noción de *falsa funcionalidad*, a la que como veremos, Barthes identifica

<sup>39</sup> Moles, *op. cit.*, p. 179.

<sup>40</sup> Se quiere, en este punto, remarcar que el término aquí utilizado, más allá de concepciones platónicas o aristotélicas, se toma del trabajo realizado por el historiador holandés Johan Huizinga quien, en su libro titulado *Homo Ludens*, plantea el *juego* como función social-cultural y mecanismo de significación más allá de categorías biológicas; es decir, como juego mismo. En su libro, Huizinga comenta que: “Lo que nos interesa, es, precisamente, esa cualidad, tal como se presenta en su peculiaridad como forma de vida que denominamos juego. Su objeto es, pues, el juego como una forma de actividad, como una forma llena de sentido y como función social. No busca los impulsos naturales que condicionarían, de una manera general, el jugar, sino que considera el juego, en sus múltiples formas concretas, como una estructura social. Se empeña en comprender el juego en su significación primaria, tal como la siente el mismo jugador. Y si encuentra que descansa en una manipulación de determinadas formas, en cierta figuración de la realidad mediante su trasmutación en formas de vida animada, en ese caso tratará de comprender, ante todo, el valor y la significación de estas formas y de aquella figuración. Tratará de observar la acción que ejercen en el juego mismo y de comprenderlo así como un factor de la vida cultural”. Johan Huizinga, *Homo Ludens*, Madrid: Alianza Editorial / Emecé Editores, 2002; p. 15.

<sup>41</sup> Moles, *op. cit.*, p. 176.

ubicados en un mundo inmerso en códigos, guiado por una revolución tecnológica e informática [...]. En este mundo [...] nos hemos hecho diestros en el juego con la información y las masas”.<sup>45</sup> Por si quedaran dudas, esta edición muestra en la contraportada, a modo de lista de autores participantes, una tabla de contenido nutritivo o *nutrition facts*. El cuarto ejemplar no es la excepción. Al igual que las demás editoriales, ésta (escrita por Federico Irizarry), dirá: “Hemos pasado del hacha al ‘chip’, pero también del ‘chip’ al ‘shock’”.<sup>46</sup> En la misma se puede observar cómo la línea entre pasado y futuro se difumina en un *flujo acelerado* dentro de ese carácter de lo provisorio que adquieren los objetos en la vida cotidiana de la sociedad de consumo y la cultura de masas. De hecho, dicho *flujo acelerado*, desde la nueva toma de conciencia que el *Neokitsch* adopta sobre la relación que ahora se establece con los objetos y el arte, no puede resultar en algo menos que en un gesto autorreflexivo sobre su propia fugacidad. De ahí el hecho de que, si bien se comenta que “[h]emos pasado del hacha al ‘chip’”, se haga la aclaración que reza: “pero también del ‘chip’ al ‘shock’”. Ese gesto autorreflexivo ineludiblemente repercutirá en “[l]os placeres del juego”, que incitan a la compra de un objeto” pero desde “el intercambio [que] recupera todo aclimatando aquello que parece negarlo”. El juego entonces resulta en la renuncia al pretendido y laureado ascetismo esteticista para abrazar el hedonismo estético<sup>47</sup> que, hasta *El Sótano 00931*, había sido visto meramente como simple y vulgar transacción de mercadería. En esto radica el mayor triunfo de este colectivo. Si el *Kitsch* produjo la antipoesía, el *Neokitsh* producirá, propiamente dicho,<sup>48</sup> al antipoeta de la posvanguardia.

Desde *El Sótano* “El libro es un intento por llegar”,<sup>49</sup> como se lee del título de la entrevista que Mario Alegre Barrios hizo a este servidor, Jorge David Capiello-Ortiz. Sólo así el poeta se reconoce, más que artista, como artífice o como le llamara Abraham Moles: “El diseñador”. Éste dice que:

El diseñador no pretende ser un “gran artista”, y no porque el supermercado no pueda pagárselo, sino porque el gran artista se adelanta a su época y sólo es comprendido por un micromedio, mientras que la masa del público se encuentra rezagada; así, el

<sup>45</sup> Varios autores, *El Sótano 00931*, vol. I, núm. III, Puerto Rico: Alim Print, 2003; p. 1.

<sup>46</sup> Varios autores, *El Sótano 00931*, vol. I, núm. IV, Puerto Rico: Alim Print, 2004; p. 1.

<sup>47</sup> “De hecho, la idea misma de belleza es reemplazada por la de *placer*, lo cual la aproxima al sistema hedonista, un placer vinculado con lo sensual, pero sobre todo con el *consensus omnium* de una mayoría social (la conveniencia)”. Moles, *op. cit.*, p. 41.

<sup>48</sup> Con la expresión “propiamente dicho” se quiere acentuar que si ya en las vanguardias aparece el concepto de *antipoeta*, éste surge como equivalente a *productor de antipoesía* (como en el caso de Parra y Huidobro, por ejemplo), pero no como el resultado de un ejercicio autorreflexivo que lo lleve a *cuestionar la posición que asume el poeta* al punto de *renunciar a los laureles* que siempre han acompañado su figura.

<sup>49</sup> Mario Alegre Barrios, “El libro es un intento por llegar”, *El Nuevo Día*, sábado, 3 de marzo de 2007; p. 98.

diseñador se sitúa, de un modo axiomático, en el nivel del grado óptimo de aceptación psicológica.<sup>50</sup>

A partir de este comentario, y retomando la idea de los *placeres del juego*, la nueva conciencia sobre el quehacer literario como *producto y devenir* lleva a Capiello a reconocer que, si el destinatario decide o no consumir el producto, no es por la gratuidad de la ingenua pretensión de que el producto así lo merezca como resultado de la ascética contemplación estética. David Capiello expone que:

Estoy bien claro de muchas cosas que algunos escritores quieren obviar o desconocen. Hay colegas que reniegan de esa parte de lo que representa publicar un libro, como si escribir no tuviese implícito el propósito de llegar a otros; escritores a los que, me imagino, no les importa el lector y, si publican, ellos mismos compran la tirada completa de sus libros. [...] el libro es un producto al que tienes que ayudarlo a andar y cuidarlo. Si no puedes descuidar el verso, tampoco la manera como se facilita que ese libro llegue a su destino. [...] el libro es un intento por llegar.<sup>51</sup>

La postura será una constante de todos los sotaneros y lo harán manifiesto en sus entrevistas publicadas en *El Nuevo Día*. Federico Irizarry expresa: “escribo quizás para distintos niveles de lectores”;<sup>52</sup> Juanmanuel González, por su parte, dirá que está “metido con la gente... no escribo desde una torre de marfil. Escribo para que el lector comprenda”;<sup>53</sup> al igual que los anteriores, Julio César Pol, declara que “[m]ucha gente dice que escribe para sí mismo. Yo creo y soy consciente de que escribo para que me lean”<sup>54</sup> y, Carlos Vázquez Cruz, expondrá que su “estilo es bien didáctico también porque tomo mucho en cuenta a ese interlocutor. A fin de cuentas escribo para ser leído”.<sup>55</sup> Por si fuera poco *El Colectivo El Sótano 00931* también cuenta con una página de Internet donde se encuentran publicadas sus revistas incluyendo *Ciudad paria*, una edición especial gratuita en formato PDF. Incluso algunos integrantes gozan de popularidad sin contar con libros publicados, como lo es el caso de Sonia Marcus Gaia (seudónimo para Jacqueline Rivera), por la integración del *Blog*<sup>56</sup>

<sup>50</sup> Moles, *op. cit.*, p. 173.

<sup>51</sup> Alegre Barrios, *idem*.

<sup>52</sup> Jorge D. Capiello-Ortiz, “Poeta y antipoeta”, *El Nuevo Día*, viernes, 21 de julio de 2006; p. 85.

<sup>53</sup> Mario Alegre Barrios, “Del ring a la palabra”, *El Nuevo Día*, domingo, 25 de junio de 2006; p. 106.

<sup>54</sup> Jorge D. Capiello-Ortiz, “Ajedrecista de la palabra”, *El Nuevo Día*, miércoles, 13 de septiembre de 2006; p. 94.

<sup>55</sup> Ana T. Toro Ortiz, “El arte literario de contar y descontar”, *El Nuevo Día*, lunes, 6 de noviembre de 2006; p. 74.

<sup>56</sup> “El término *weblog* surge en 1997 como fruto de la imaginación del escritor estadounidense Jorn Barrer, quien unió los conceptos “web” (red de Internet) con “log” (diario de a bordo, libro de notas), y lo definió como un proceso de escribir en la red (*logging the web*). La forma corta fue acuñada por Peter Merholz al dividir la palabra *weblog* en la frase *we blog* en 1999”. Varios autores, “Weblog: herramienta educativa”, *Innovación Educativa*, 6(32): julio-agosto 2006; p. 68.

como medio de difusión. Su *Blog, La casa naranja*, al igual que muchos otros, es el mejor ejemplo en que flujo constante, placer del juego, lo efímero, intercambio aclimatador y dilución de culturemas tanto como de la pretensión de autenticidad, se cristalizan en un producto completamente *Neokitsch* y *posvanguardista*, tanto en forma como en contenido, por ser un diario o bitácora en el que todos pueden participar. De ahí que el *Neokitsch*, como *gesto Kitsch*, y dentro de la posmodernidad, sea el acto más democratizante. Dirá Moles:

[...] el Kitsch es esencialmente democrático: es el arte aceptable, lo que no nos choca por una trascendencia exterior a la vida cotidiana, por un esfuerzo que nos supera, sobre todo si nos obliga a superarnos a nosotros mismos. *El Kitsch esta hecho a la medida del hombre*, y cuando el arte es desmesurado, el Kitsch diluye la originalidad en un grado suficiente como para que todos lo acepten.<sup>57</sup>

Aparece entonces el concepto de un arte *hecho a la medida del hombre* y con éste la necesidad de nuevas estrategias de producción y difusión que den como resultado la confección de un producto más competente y efectivo. Esa medida del hombre, *humano, demasiado humano*, como lo llamara Nietzsche, se anuncia en el “Es el hombre mínimo”<sup>58</sup> que Sonia Marcus Gaia plantea en el prólogo a la edición especial de la revista *El Sótano 00931 vol. V, núm. II*. Junto al hombre mínimo también aparecerá el arte pero esta vez en su *Edición Mínima*,<sup>59</sup> como lleva por título dicha edición de la revista, dedicada, en su totalidad, a la micropoesía y al microcuento. Ese gusto por la micropoesía (el aforismo y el epigrama) también se hace patente en la publicación de los libros de los sotaneros. Como caso más representativo tenemos el libro *La luz*

<sup>57</sup> Moles, *op. cit.*, pp. 32-33.

<sup>58</sup> Varios autores, *Edición Mínima, El Sótano 00931, vol. V, núm. II*, Puerto Rico: Alim Print, 2005; p. 3.

<sup>59</sup> *Edición Mínima* constituye el primer y más significativo gesto editorial dentro de esa intención por diluir *las pretensiones de originalidad y superioridad del arte*. Si, por una parte, es la primera antología de micro textos publicada en Puerto Rico, por otra, la misma se presenta como el más representativo intento por desmitificar no sólo el proceso creativo, sino que también desmitifica el rol que desempeña el escritor como creador. Ejemplo de ésto lo es la marcada tendencia que ésta muestra hacia la metatextualidad e intertextualidad y el desdén por la originalidad que esto implica. Como muestra de esta actitud la edición abre con el poeta Alberto Martínez Márquez quien, en uno de sus poemas titulado *Epitafio para un egregio cultivador de la poesía pura*, parodia la postura antes mencionada al escribir lo siguiente: “*aquí yacen los restos del poeta / aquél cuyo único antidoto / contra las malas influencias / fue el de no escribir / absolutamente nada*” (*Op. cit.*, p. 11.). En palabras del influyente intelectual marxista Fredric Jameson, “para definir la naturaleza de la producción cultural contemporánea (postmoderna)”, se diría que “[n]os quedamos con ese juego puro y aleatorio de significantes que llamamos postmodernidad, que ya no produce obras monumentales del tipo moderno sino que reorganiza sin cesar los fragmentos de textos preexistentes, los bloques de construcción de la antigua producción cultural y social, en un bricolaje nuevo y dignificado: metalibros que canibalizan a otros libros, metatextos que recopilan trozos de otros textos. Tal es la lógica de la postmodernidad en general [...]”. Fredric Jameson, *Teoría de la postmodernidad*, Madrid: Editorial Trotta, 1998; pp. 124 y 125.

*necesaria*,<sup>60</sup> de Julio César Pol, también dedicado en su totalidad al micro-poema. Esto encuentra su explicación y equivalente en el producto más evolucionado que producirá el *Neokitsch*: el *gadget*. Moles lo define de la siguiente manera:

El *gadget*, término norteamericano que significa artículo ingenioso, *a mechanical contrivance or device* (del francés *gachette*) es un objeto pequeño o un accesorio de un objeto grande [...]; pertenece a la clase de los diminutivos. [...] El *gadget*, por su ingenio, nos distrae, nos apasiona; representa un juego sutil entre el hombre, su razón y la naturaleza técnica. Lo definiremos de este modo: “objeto artificioso destinado a satisfacer algunas pequeñas funciones específicas de la vida cotidiana.”<sup>61</sup>

Dentro de la sensibilidad *Kitsch* de las vanguardias podríamos señalar como origen y posible traducción del término *gadget* los conocidos *Artefactos* de Parra salvo por una simple pero, a la vez, esencial diferencia. Parra en sus *Poemas y antipoemas*,<sup>62</sup> particularmente en el poema *Advertencia al lector*,<sup>63</sup> hacía referencia a la vida cotidiana diciendo que en su poesía “[s]illas y mesas sí que figuran a granel”, pero al final del mismo hará una advertencia: “Cuidado, yo no desprestigio nada / O, mejor dicho, yo exalto mi punto de vista / Me vanaglorio de mis limitaciones / Pongo por las nubes mis creaciones”. Por el contrario, el prólogo de *Edición Mínima*, sobre el poeta y su obra dirá que: “Se carnavaliza, intertextualiza, analiza [y] simplifica”.<sup>64</sup> Si en su tiempo, como comenta Paul de Man, Mallarme planteaba que “[e]l acto de escribir se escrutó hasta el punto de reflexionar sobre su propio origen, o cuando menos lo bastante hasta preguntarse si hace falta que el acto se dé”,<sup>65</sup> *El Sótano 00931* ha escrutado la posición del *Escritor*, con mayúsculas, hasta el punto de reflexionar lo bastante como para, al menos, sentarlo en la línea de producción. Si *Altazor* era poeta y antipoeta, en *El Sótano* el *No-tan-alto-azor* es antipoeta y artífice fabricante de artefactos. Barthes decía que “el que dice, por lo que dice, se prohíbe el goce”. Entonces una poética se hace necesaria. Para lo cual uno de los *gadgets* fabricados por John Torres viene como anillo al dedo. El mismo se titula *Poética minimalista*, y lee: “Decir / casi / nada”.<sup>66</sup> Queda pues de ustedes “decir” si estas uvas verdes en *El Sótano 00931* están realmente verdes o “gozar” de ellas lo suficiente como para advertir, quizás, que no eran uvas

<sup>60</sup> Julio César Pol, *La luz necesaria*, Puerto Rico: Editorial Isla Negra, 2006.

<sup>61</sup> Moles, *op. cit.*, p. 220.

<sup>62</sup> Nicanor Parra, *Poemas y antipoemas*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

<sup>63</sup> Parra, *op. cit.*, pp. 81-82.

<sup>64</sup> *Op. cit.*, p. 3.

<sup>65</sup> *Op. cit.*, p. 11.

<sup>66</sup> Torres, *op. cit.*, p. 46.



y sí el más dulce albariño que en la calle se podía comprar por unos cuantos pesitos.

*Jorge David Capiello-Ortiz*