

LA ESCRITURA DEL *SHOCK*: CRISIS Y POESÍA EN ESPAÑA

«En esos períodos maleables, cuando no tenemos un norte psicológico y estamos físicamente exiliados de nuestros hogares, los artistas de lo real sumergen sus manos en la materia dócil y dan principio a su labor de remodelación del mundo.»

NAOMI KLEIN

«La poesía no puede derribar a una dictadura, pero sin poesía no hay absolutamente ninguna posibilidad de derribarla.»

RAÚL ZURITA

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo principal de este trabajo es reflexionar sobre la relación posible entre la emergencia de nuevos lenguajes poéticos y el turbulento contexto socio-económico que atraviesa la sociedad española en los últimos años. Para ello, se llevará a cabo un análisis de dos libros colectivos y un libro anónimo de consulta exclusivamente virtual, publicados en los últimos años por poetas jóvenes residentes en España (*Tenían veinte años y estaban locos*, 2011; *La Calle de las impertinencias*, 2012; *El bate de béisbol de Michael Douglas*, 2014), poniendo en relación sus poéticas con algunos de los procesos y dinámicas sociales en los que sus autores se han visto inmersos, así como la mayoría de la sociedad española. Se tratará de analizar, por tanto, la relación entre las voces que construyen los poemas, los sujetos que hablan en ellos y las dinámicas sociales en las que esas voces y sujetos toman cuerpo. Un concepto central, que ha sido utilizado tanto en la tradición estética como en la filosofía política y en la historia económica, servirá para establecer, desde el primer momento, esa relación: el concepto de *shock*. La estructura que se seguirá para explicar esta relación entre poesía y crisis en España será la siguiente: una indagación teórica por el concepto de *shock* tanto en su vertiente política como en su vertiente estética y, en relación con ello, un análisis concreto de los tres libros. Todo ello estará orientado a responder una serie de preguntas centrales: ¿Qué tipo de nuevas subjetividades han nacido en el estado de *shock* provocado por la dinámica neoliberal? ¿Qué nueva tendencia de conducta poética puede verse en los libros de los autores jóvenes españoles? ¿De qué manera ese choque del que son víctimas traspasa la escritura e interpela a los lectores?

2. POÉTICAS DEL *shock*

2.1. El neoliberalismo y la emergencia de nuevas subjetividades

La producción poética de los autores jóvenes que se estudia en el presente trabajo se enmarca en una realidad socio-histórica o racionalidad social determinada: el neoliberalismo y una de sus consecuencias directas: los estados de *shock* en el sentido que Naomi Klein da a ese término. Siguiendo la última obra de Laval y Dardot, el

neoliberalismo es la racionalidad actual imperante y, por ello, se repite ya en la primera página la sentencia que abría la edición del año 2009: «No hemos terminado con el neoliberalismo». Esto supone, por tanto, que a pesar de las repetidas crisis mundiales y los planes de austeridad implantados por los diferentes Estados, no se ha desembocado en un debilitamiento sino en un refuerzo brutal de las políticas neoliberales. «En tanto racionalidad, supone una estructuración y organización no solo de la acción de los gobernantes, sino también de la conducta de los propios gobernados» (2013: 15).

El neoliberalismo define cierta norma de vida en las sociedades occidentales y, más allá de ellas, en todas las sociedades que las siguen en el camino de la modernidad. Esta norma obliga a cada uno a vivir en un universo de competición generalizada, impone tanto a los asalariados como a las poblaciones que entren en una lucha económica unos con otros, sujeta las relaciones sociales al modelo del mercado, empuja a justificar desigualdades cada vez mayores, transforma también al individuo, que en adelante es llamado a concebirse y conducirse como una empresa (2013: 14).

Competencia, lucha económica, modelo de empresa y de mercado. Estos conceptos cristalizan la esencia del neoliberalismo y especifican el nuevo tipo de subjetividad que nace en torno a ella y que conlleva, por tanto, la aparición de un nuevo tipo de sujeto que se concibe a sí mismo como una empresa. «La racionalidad neoliberal tiene como característica principal la generalización de la competencia como norma de conducta y de la empresa como modelo de subjetivización» (2013: 15). El sujeto neoliberal es el hombre competitivo, introducido dentro de la lógica de la empresa como modelo subjetivo de vida, lo que supone que su objetivo principal gire en torno a la utilidad en tanto ciudadano-empresa. No obstante, es preciso destacar que hay un factor importante en todo este proceso y es que el hombre neoliberal debe sostener su competitividad en torno a aquel agente que regula la empresa y el mercado: el capital. «El neoliberalismo es la razón del capitalismo contemporáneo, un capitalismo sin el lastre de sus referencias arcaizantes y plenamente asumido como construcción histórica y norma general de la vida» (2013: 15).

Ahora bien, ¿qué efectos produce ese modelo en la subjetividad? ¿Cómo se consigue que el ciudadano adopte un modelo de conducta basado en la competitividad que impone el capitalismo? El proceso es extremadamente complejo y fue tratado por M. Foucault a partir de lo que él denominó la racionalidad gubernamental (una forma de entender el gobierno como actividad más que como institución). De acuerdo a los trabajos de Foucault, por tanto, el surgimiento de esta nueva subjetividad neoliberal ha sido posible gracias a una racionalidad gubernamental que no se limita al control económico y político, sino que, sobre todo, introduce el poder y el control en la vida privada del individuo y en su propio cuerpo. El modelo teórico del panóptico es, en la teoría foucaultiana, un emblema de esta forma de moldeado subjetivo desde el siglo XVIII: un modo de legislación indirecta mediante la cual el individuo interioriza la vigilancia que, en un primer momento, era tan solo externa. De ese modo, el gobierno en la modernidad no solo legisla y marca lo que se puede y no hacer, sino que «penetra hasta el pensamiento del individuo, lo acompaña, lo orienta, lo estimula, lo educa» (Laval, 2013:

329). Habla también Foucault no solo de este método indirecto, sino también de un dispositivo de eficacia que garantiza la normalización de las técnicas disciplinarias.

«Fue preciso pensar e instalar, mediante una estrategia sin estrategias, los tipos de educación del espíritu, de control del cuerpo, de organización del trabajo, de reposo y de ocio, que eran la forma institucional del nuevo ideal del hombre, al mismo tiempo individuo calculador y trabajador productivo» (Laval, 2013: 329).

Puede concluirse, por tanto, que todo ello es un proceso con etapas conectadas que desembocan en la realidad actual: la racionalidad gubernamental, apoyada en dispositivos de eficacia, implanta la lógica neoliberal basada en el funcionamiento de la empresa capitalista. La idea fundamental que subyace en la racionalidad social actual en la que se desenvuelven los poetas estudiados es que el neoliberalismo implica una completa reordenación de la lógica social, de la economía y de las instituciones (privatización general, desaparición de servicios públicos, competitividad), pero al mismo tiempo implica la emergencia de nuevas subjetividades. Por una parte, hay sujetos que se adaptan a las exigencias del sistema y a su normatividad social y por otra parte hay sujetos que no se adaptan y que viven de forma traumática la revolución neoliberal. En ese sentido, podemos hablar de subjetividades normativas (el sujeto neoliberal del que hablan Laval y Dardot) y subjetividades díscolas, que viven de forma conflictiva o traumática los procesos de neoliberalización.

Esta doble vertiente del neoliberalismo tiene consecuencias también en las formas de resistencia. Si la biopolítica neoliberal afecta a todos los órdenes de la vida, la resistencia al neoliberalismo no podrá ser solo lucha contra recortes y privatizaciones, sino también lucha en horizonte biopolítico, lucha por las formas de vida, por los modos de subjetivación. El estado neoliberal no solo modifica las estructuras externas del sistema sino también las estructuras internas o subjetivas, de manera que la lucha contra el neoliberalismo también puede llevarse a cabo en el terreno de la subjetividad y de las formas de vida. Y ese es, precisamente, el terreno de juego de la poesía.

2.2. La doctrina del *shock*

Una vez llegados a este punto, es preciso constatar cómo ese funcionamiento neoliberal se sustenta en los denominados estados de *shock*, tal y como los explica la autora Naomi Klein: «un estado de *shock*, por definición, es un momento en el que se produce una pausa entre acontecimientos que se están sucediendo a gran velocidad y la información existente acerca de ellos» (Klein, 2007: 595), es decir, un periodo de desconcierto y aislamiento causado por la sucesión de hechos violentos. Con respecto a este concepto podrían distinguirse dos vertientes o dos modos de aplicación: por un lado, el *shock* individual y, por otro, el *shock* colectivo. El primero de ellos se constituye como uno de los puntos fundamentales en los procesos interrogatorios (tortura), donde el detenido es aislado tanto física como psicológicamente para causar en él confusión, desorientación y sorpresa, de manera que pueda extraérsele toda la información deseada. El segundo de ellos es tratado por extenso en la obra de Naomi Klein *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre* publicado en 2007, en la que realiza un

recorrido por diferentes épocas y lugares donde la política neoliberal ha derivado en estados de *shock* colectivos.

En la teoría de Klein hay dos puntos clave que derivan y dan lugar al estado de *shock* colectivo: por un lado, Milton Friedman o el origen intelectual y, por otro lado, el capitalismo del desastre. En todo proceso económico, político o social existe un principio, un origen fundacional (tal y como sucedía con el Panóptico de Foucault que nacía en los sistemas penales y derivaba en las sociedades disciplinarias). En este caso, el nombre del Premio Nobel de Economía Milton Friedman surge como el origen a este estado de *shock* colectivo:

Durante más de tres décadas, Friedman y sus poderosos seguidores habían perfeccionado precisamente la misma estrategia: esperar a que se produjera una crisis de primer orden o estado de *shock*, y luego vender al mejor postor los pedazos de la red estatal a los agentes privados mientras los ciudadanos aún se recuperaban del trauma, para rápidamente lograr que las reformas fueran permanentes (2007: 27).

Friedman, por tanto, es una de las figuras sustentadoras del sistema capitalista contemporáneo. Su *modus operandi* es el siguiente: una catástrofe no supone un problema, sino un beneficio, ya que ello permite empezar de nuevo y empezar de nuevo solo puede suponer reconducir a la sociedad hacia el sistema privado. Podría decirse que Friedman trabaja con una política del aprovechamiento: cuando estalla la crisis en cualquiera de sus manifestaciones (atentados, tsunamis, guerras, desastres económicos), se aprovecha el derrumbe como un nuevo punto de partida, siempre enfocado y dirigido hacia la ampliación del sistema privado. Él mismo define su política con la siguiente sentencia: «solo una crisis da lugar a un cambio verdadero». Ahora bien, si lo que sucede es que Friedman implanta este modo de proceder en las diferentes sociedades contemporáneas (el desastre es una oportunidad de progreso), ¿cómo lo lleva a cabo y qué genera? ¿qué elementos le permiten implantar esta política del aprovechamiento en las diferentes sociedades de la era contemporánea? Estos ataques organizados contra las instituciones y bienes públicos, siempre después de acontecimientos de carácter catastrófico, declarándolos al mismo tiempo atractivas oportunidades de mercado, reciben un nombre en el trabajo de Klein: capitalismo del desastre (2007: 26). Este segundo concepto clave se basa en la dinámica siguiente: el sistema neoliberal, basado en la lógica de la empresa y esta, a su vez, en el capitalismo, aprovecha las situaciones de desastre (y por tanto confusión social) para generar nuevas riquezas. Lo que produce la política de Friedman es, precisamente, ese capitalismo del desastre, que está sustentado en catástrofes colectivas.

Ahora bien, si lo que genera Friedman y sus seguidores es un capitalismo del desastre, este solo puede sostenerse mediante estados de *shock* colectivos. Los estados de *shock* colectivos, por tanto, son momentos concretos de trauma en las sociedades causados por algún tipo de desastre (tsunami, atentado, crisis económica), que generan sobre todo miedo y desorden en la población, de manera que esta acepta medidas gubernamentales extremas que no habría aceptado «en la tiranía del statu quo» (2007: 27). La doctrina de *shock* económica necesita, para aplicarse sin ningún tipo de restricción [...] algún tipo de

trauma colectivo adicional, que suspenda temporal o permanentemente las reglas del juego democrático (2007: 33). De manera que los estados de *shock* colectivos pueden definirse como estados de excepción psicológicos donde la población se encuentra aterrorizada y, por tanto, no es dueña de una posesión plena de sus facultades.

Ahora bien, ¿qué papel juega el gobierno en todo este proceso neoliberal de aprovechamiento? Tal y como afirma Klein, en estas situaciones el gobierno se convierte en el inversor capitalista y, después, en el principal cliente de dicho capitalismo del desastre. La autora habla acerca de una «trinidad política»: eliminación del rol público del Estado, absoluta libertad de movimientos de las empresas y gasto social prácticamente nulo (2007: 38). Y atribuye un término para definir la alianza que surge entre el gobierno y el sector empresarial: sistema corporativista. Este sistema, por tanto, se basa en traspasar las riquezas públicas al sistema privado (el objetivo principal de la política de Friedman). No obstante, matiza: «una de las características del Estado corporativista es que suele incluir un sistema de vigilancia agresiva [...] encarcelamientos en masa, reducción de las libertades civiles y a menudo, aunque no siempre, tortura» (2007: 39).

En conclusión, todo ello es un proceso donde los elementos están interrelacionados: se produce un estado de *shock* colectivo y automáticamente la catástrofe genera nuevas riquezas (capitalismo del desastre) en el sector privado que el gobierno genera y consume. Tal y como se afirmaba al principio de esta explicación, existen dos tipos de *shock*: el individual y el colectivo, de manera que lo que sucede es una extrapolación del mecanismo individual hacia el colectivo:

Así funciona la doctrina del *shock*: el desastre original – llámese golpe, ataque terrorista, colapso del mercado, guerra, tsunami o huracán – lleva a la población de un país a un estado de *shock* colectivo [...] Como el aterrorizado preso que confiesa los nombres de sus camaradas y reniega de su fe, las sociedades en estado de *shock* a menudo renuncian a valores que de otro modo defenderían con entereza. (2007: 41).

2.3. El *shock* en España: la crisis

La crisis que afecta a España comenzó en el año 2008 como una crisis puramente económica ligada al sector inmobiliario que había tenido lugar primeramente en las principales entidades financieras estadounidenses y se había expandido por toda Europa, generando la quiebra de otras entidades importantes dedicadas al crédito hipotecario y a la titulización de activos. En España, ya desde abril de 2007, las principales inmobiliarias comenzaron a presentar suspensión de pagos que generaron el estallido de la burbuja inmobiliaria y, junto a ello, la bajada de ingresos económicos a nivel mundial fue agravando la situación. El encarecimiento repentino de la vivienda y las sucesivas quiebras de entidades mundiales fueron derivando en una serie de consecuencias como la crisis bancaria del año 2012 y el elevado aumento del desempleo en España (y en Europa).

El elevado déficit público de administraciones municipales y autonómicas, el incipiente y cada vez más visible problema de la corrupción política (desmantelamiento de cuentas en Suiza por parte de algunos dirigentes en partidos políticos), el incremento

elevado de la emigración, la disminución drástica del crédito a pequeños empresarios y familias pertenecientes a la clase media o las privatizaciones en el sector público por parte del gobierno central son algunos de los factores que han ido contribuyendo al agravamiento de la situación española. La crisis, por tanto, no se ha limitado al sector económico, sino que ha expandido su influencia en otros ámbitos como el social y el cultural, generando una Gran Recesión Española (2008-2014). En el año 2014, José Martínez Rubio destacaba algunas de las consecuencias económicas y sociales basándose en los últimos informes y datos oficiales: deuda española de 954.863 millones de euros, 225.000 emigraciones, 6 millones de desempleados.

Siguiendo la obra de Naomi Klein, esta crisis se constituye como uno de los estados de *shock* generado por un sistema capitalista que pretende la privatización de los servicios públicos. La crisis española, en tanto estado de *shock*, supone un momento concreto de trauma en la sociedad causado por un desastre inicial (el estallido de la burbuja inmobiliaria) que ha generado miedo y desorden en la población. «La doctrina de *shock* económica necesita, para aplicarse sin ningún tipo de restricción [...] algún tipo de trauma colectivo adicional, que suspenda temporal o permanentemente las reglas del juego democrático» (Klein, 2007: 33). El estado de *shock* en España, por tanto, ha generado miedos y desórdenes que han permitido a los dirigentes gubernamentales aplicar medidas de privatización aprovechando esos estados de excepción psicológicos.

Ahora bien, ¿qué sucede durante el estado de *shock*? ¿Hay algún tipo de reacción o la ciudadanía sufre las privatizaciones sin mostrar una voluntad adversa? Podría decirse que durante la crisis, España se ha convertido, al mismo tiempo, en el lugar de las privatizaciones y las manifestaciones. Una parte de la población ha ido reaccionando paulatinamente hasta generar datos como el que anunciaba el periódico El Mundo en el año 2013: «El primer año de Gobierno de Mariano Rajoy se saldó con más de 36.000 manifestaciones y concentraciones en toda España, sin contar las celebradas en el País Vasco, lo que supone una media diaria de casi 120 protestas». Las protestas más férreas y continuadas tuvieron lugar a partir del 15 de mayo de 2011 con el surgimiento de determinados colectivos y plataformas que lideraban y reunían a todo aquel que quería oponerse a las privatizaciones del gobierno: Democracia Real Ya, Spanish revolution, Movimiento 15-M, Primavera Valenciana y un largo etcétera de movimientos complementarios que fueron expandiéndose por todas las ciudades del país en busca de una reacción que frenase el *shock*.

¿Qué significan estas reacciones en cadena que se oponen a la inmovilización que provoca un estado de *shock*? Afirma Martínez Rubio: «El 15-M, en principio, fue eso: una protesta. Y a esa protesta muchos le pedimos en su momento concreción de ideas. Nos equivocamos radicalmente. Deberíamos haberlo entendido como síntoma, no como fuerza de choque contra ningún partido» (Martínez Rubio, 2014: 50). Las reacciones (ya sea a través de manifestaciones o convocatorias de asambleas por medio de redes sociales) son síntomas de un despertar, son precisamente la muestra de que no nace solo una oposición a las privatizaciones que genera el sistema neoliberal, sino que nace exactamente una nueva subjetividad, una nueva forma de entender las relaciones gubernamentales y sociales. Además, estas nuevas luchas sociales pusieron en tela de

juicio otro de los elementos centrales del imaginario político español, lo que Amador Fernández Savater denomina el 'estadocentrismo': «un tipo de mirada que pone el poder político en el centro de las preocupaciones, las expectativas y los deseos de cambio social. [...] La mirada estadocéntrica ve el poder político como causa-motor-fuente de los cambios sociales» (Fernández-Savater, 2014). Lo que supone la aparición de movimientos como el 15M es precisamente un desafío a esa «definición neoliberal de la realidad (un NO) y la producción de nueva realidad (un SÍ)» (Fernández-Savater, 2014). Ese cuestionamiento del estadocentrismo supuso, por tanto, la emergencia de una nueva calidad de las luchas sociales, pero sobre todo el rechazo a una determinada forma de entender lo político y la penetración del neoliberalismo en las relaciones humanas: «el yo como empresa, la búsqueda de beneficio como motor de los comportamientos, la competencia como principio de relación con el otro, la propiedad y el consumo como medidas de la riqueza y la buena vida, el mundo como conjunto de oportunidades a rentabilizar» (Fernández-Savater, 2014).

Este cuestionamiento de la realidad impuesta por el neoliberalismo, ese darse cuenta del *shock* producido, hizo que el Movimiento 15M se fuese extendiendo hasta la actualidad dando forma a otras reivindicaciones de esa nueva subjetividad emergente, por ejemplo a través de colectivos como las Mareas o la PAH. En conclusión, la crisis española es una de las representaciones del estado de *shock* neoliberal tratado por Naomi Klein y su desarrollo ha ido propiciando la emergencia de nuevas subjetividades tanto en el terreno social como en el terreno artístico.

2.4. El *shock* estético

El concepto de *shock* ha sido también central en el ámbito estético para referir a una de las operaciones básicas del arte y las poéticas vanguardistas, pero con un sentido totalmente contrario al uso político del *shock* que Klein atribuye al neoliberalismo. En las poéticas vanguardistas el *shock* aparece como una herramienta estética e ideológica para romper el horizonte de expectativas de los receptores y por tanto como una estrategia de ruptura frente a las prácticas culturales convencionales. Las vanguardias parten, en su origen, de algunas características propias del ámbito militar que son aplicadas al plano estético: La «fuerza de choque» y la «destrucción del enemigo», axiomas del concepto militar, se integraron a las vanguardias artísticas bajo el principio de una «estética del *shock*», llena de impulsos agresivos, metáforas beligerantes o manifestaciones abiertamente militaristas (Calderón Gómez, 2005). Calderón Gómez señala que el impacto puede producirse tanto a través del plano del significado como del plano del significante, «de hecho en numerosos proyectos del arte contemporáneo la «estética del *shock*» se desarrolla en los dos niveles» (2005) y todo ello se orienta siempre hacia un objetivo concreto: contraatacar la indiferencia del público y despertar su capacidad autorreflexiva y crítica con la obra y con sus propias condiciones de existencia: «de ser una apariencia atractiva o una hechura sonora convincente, la obra de arte pasó a ser un proyectil. Chocaba con todo destinatario» (Benjamin, 1989: 17). De esta manera, el enfoque vanguardista renueva «el marco convencional de las relaciones entre autor y espectador» (2005), convirtiendo al público en sujetos críticos y activos. Por ello, señala

Peter Burger al hablar de la labor de las vanguardias y su intención de negar la realidad existente: «tal negación de sentido produce un *shock* en el receptor. Esta es la reacción que pretende el artista de vanguardia, porque espera que el receptor, privado del sentido, se cuestione su particular praxis vital y se plantee la necesidad de reformarla» (1987: 146).

Según María Cecilia Guerra, los efectos de *shock* en las vanguardias se manifiestan «en dos dimensiones complementarias de la experiencia» (Guerra, 2005: 10): por un lado, la ruptura de hábitos y expectativas con los que está familiarizado el espectador, es decir, la ampliación de horizontes en el plano de la realidad; el objetivo principal es generar nuevos sentidos —uno de los ejemplos fundadores será el conocido urinario público de Duchamp— de manera que «la obra se enclavará sobre un campo estético, cuyos actores —conocedores de las leyes de este campo—, lucharán para expandir los límites del arte, y para reunir la mayor cantidad de capital simbólico» (2005: 10). Por otro lado, la segunda dimensión de la experiencia que se ve afectada se relaciona directamente con la experiencia estética en tanto ruptura con los valores predeterminados que imponen las instituciones: «las vanguardias dictan la ley y esta ley está definida por una relación de negatividad con respecto a los valores ontológicos» (2005: 11).

Lo que ocurre, por tanto, es que el objetivo primario de las vanguardias - «provocar la emergencia de realidades implícitas» (Burger, 1974: 9)- se lleva a cabo a través de los efectos de *shock*. Ahora bien, esta idea de las estéticas del *shock* no es en realidad únicamente aplicable a la vanguardia, el propio Walter Benjamin, en el que todos estos autores se inspiran, ya utilizó el concepto de *shock* para referirse a la relación entre la poesía moderna y la experiencia urbana a finales del XIX. Así hablaba acerca de la poesía de Baudelaire: «La poesía lírica podría fundarse en una experiencia para la cual la recepción de *shocks* se ha convertido en la regla [...] Ello se adapta perfectamente a la poesía de Baudelaire» (1999: 7). En conclusión, el *shock* vanguardista tiene como misión despertar al sujeto (lector, espectador) de su indiferencia mediante un extrañamiento radical que de alguna forma le haga cuestionarse sus condiciones de existencia y la automatización de su percepción. Por el contrario, el *shock* del capitalismo del desastre del que habla Klein tiene como objetivo anular la capacidad crítica del sujeto, cortar su relación con la historia e incapacitarle para reflexionar críticamente sobre los procesos que está viviendo. Si el *shock* político busca la manipulación de la ciudadanía, su sumisión total a los intereses del poder económico, el *shock* estético de las vanguardias tiene un potencial liberador o al menos así se plantea en su origen.

2.5. Las poéticas del *shock*

¿Es posible conciliar estas dos concepciones del *shock* para hacer referencia a una realidad poética actual? El concepto de poéticas del *shock* que se propone en este trabajo es precisamente un intento de redefinir el concepto de *shock* en el ámbito poético de un modo en que no refiera solo a las técnicas del choque vanguardista, sino que incorporando la problemática política del neoliberalismo pueda dar cuenta de nuevas poéticas producidas por sujetos en estado de *shock*. Hablar de poéticas del *shock*, por tanto, supone hacer referencia a sujetos de enunciación marcados por el *shock* neoliberal

y por tanto trascender la idea de *shock* vanguardista, aunque esta nueva noción herede algunas de sus técnicas y presupuestos.

Para caracterizar estas nuevas poéticas y su relación con los procesos sociales actuales es necesario pensar la influencia de la lógica neoliberal en el sistema poético. Para ello se aludirá a dos puntos fundamentales: por una parte, a la mercantilización de toda la producción cultural y por tanto también de la producción poética, y por otra, a la construcción de voces y sujetos poéticos que necesariamente entran en relación con las nuevas subjetividades del neoliberalismo.

En primer lugar, la poesía está sometida a las leyes del mercado neoliberal, y por tanto los actores del sistema poético luchan por conseguir el capital económico, pero también el capital simbólico del que hablaba Bordieu. Al entrar en la dinámica neoliberal de la empresa, también acepta las leyes de la competitividad del mercado. El mercado editorial se fundamenta en una competición donde el capital decide las publicaciones actuales y designa al escritor útil en tanto sujeto neoliberal, generando también normas poéticas y tendencias estilísticas y literarias. Ahora bien, es preciso matizar que la decisión sobre lo que debe o no publicarse no solo depende del capital económico (beneficio económico por las ventas), sino también del capital cultural (prestigio, distinción, identificación de la élite diferenciada) que se enmarca, de nuevo, en un contexto de competición. Este contexto de mercantilización no es algo nuevo en la poesía, pero sin duda, emerge en el neoliberalismo de forma más agresiva que en épocas anteriores.

El poeta ahora no solo pretende competir con el resto de producciones poéticas o literarias en general, sino también con la expansión de los medios digitales en auge. La adaptación al terreno virtual supone ampliar las posibilidades de adquirir capital (en los dos sentidos) y, sobre todo, generar nuevas producciones poéticas, tal y como señalaba Charles Bernstein: poesía electrónica, poesía hipertextual, poesía auditiva, poesía visual, «dentro de las áreas de experimentación, se exploran las posibilidades de los medios técnicos como herramientas para la producción literaria. Entre los resultados obtenidos están la poesía generada por computadora, y la utilización del blogging para la creación» (Bernstein, 2006: 10). El mercado neoliberal, por tanto, sumerge al poeta en los mecanismos de competitividad y no solo conlleva que este se adapte a los nuevos medios de difusión (con qué difundir) sino que también genera tendencias y normas sobre cómo escribir poesía (cómo difundir): son cada vez más numerosos los talleres -virtuales o presenciales- para 'aprender a escribir poesía'.

Ahora bien, frente a las imposiciones del mercado neoliberal también pueden tener lugar manifestaciones poéticas que escapan a los espacios y a las regulaciones del capital. Precisamente la red y el espacio urbano se han constituido en espacios potenciales de resistencia en el arte y, por tanto, en la poesía. Así, los medios digitales se utilizan en muchas ocasiones no como instrumentos para competir sino como elementos para disentir. El uso de plataformas virtuales (blogs, redes sociales) puede suponer una alternativa negadora frente a las imposiciones de las editoriales -un modo de autogestión poética sin exigencias acerca de cómo ni con qué difundir-. El otro ejemplo de rechazo a la mercantilización poética surgió hace tan solo quince años y está representado por la

denominada Acción Poética, un movimiento poético que gira en torno a la escritura de graffitis poéticos.

Frente a la consagración del autor que tiene lugar en los procesos de mercantilización artística y poética, muchas de estas prácticas alternativas que pasan por fuera del sistema editorial replantean el concepto de autoría redefiniéndolo, haciéndolo borroso, e incluso a veces negándolo o haciéndolo colectivo (como en el caso de la Acción Poética). En ese gesto puede leerse una voluntad de disenso frente a la comercialización de la poesía y la figura que el autor desempeña en ella.

En segundo lugar, si el neoliberalismo también genera nuevas subjetividades, la poesía contemporánea puede entenderse como la construcción de voces y sujetos poéticos que necesariamente entran en relación con los nuevos sujetos emergentes. Al hablar de poéticas del *shock* se está haciendo referencia no a una técnica vanguardista sino a una característica del sujeto que habla: el sujeto escribe desde un estado de *shock* producido por la crisis económica de España (violencia del capitalismo y privatizaciones), de manera que construye voces poéticas que tienen los efectos de ese trauma. No se trata, por tanto, del *shock* de la modernidad que nutría a las vanguardias para conformarse en herramientas de resistencia, sino del *shock* traumático del neoliberalismo.

¿Qué supone el estado de *shock* en la poesía? ¿Es una forma de resistencia o es un elemento contra el que se actúa? Estas poéticas del *shock* (que estudiaré a partir de tres libros actuales) colocan la experiencia del trauma en el centro de su tarea artística, la diferencia es que el trauma de Baudelaire nace de su propia dualidad como artista y todo el proceso creativo, mientras que esa experiencia traumática en poesía actual nace del choque producido por las situaciones socio-históricas. La poesía no es solamente representación, sino también construcción de una voz y, en ese sentido, de un sujeto que habla en el poema. ¿De qué forma se inscribe ese sujeto poético en esa dialéctica entre poder y subjetivación de la que habla Foucault? ¿Cómo se relaciona el sujeto de enunciación que se construye en el poema con esas nuevas subjetividades que el neoliberalismo produce?

Si el *shock* político del neoliberalismo servía para contener e incapacitar al sujeto frente a la reflexión crítica sobre los procesos que vive, y el *shock* vanguardista se erigía como un proceso contrario cuya misión era despertar al sujeto de su indiferencia a través de un extrañamiento radical, ahora las poéticas del *shock* (partiendo de una redefinición del concepto) concilian los significados precedentes para testimoniar una realidad poética actual en España: el estallido de la crisis económica ha generado sujetos en estado de *shock*, representantes de nuevas subjetividades en poesía, que están dando forma a nuevas voces. No se trata de un potencial adoctrinador, ni de un potencial liberador, son nuevos estados subjetivos provocados por el neoliberalismo que traspasan a los poetas e influyen directamente en la creación de los sujetos y las voces poéticas.

3. ANÁLISIS TEXTUAL: LOS VERSOS DEL *SHOCK*

La afirmación de Laura Scarano sirve como escenario para las poéticas del *shock*:

Las poéticas actuales confluyen pues en esta matriz decisiva que desaloja las ancestrales dicotomías entre arte puro y comprometido: hablan de intimidad e inconformismo sin oponer esteticismo a testimonio o denuncia social, lo privado a lo público, elaborando un discurso que nos desafía desde altares sagrados y profanos, exhibiendo intimidades inconformes. Las tribunas que antiguamente polarizaban el registro poético, oponiendo metafóricamente la alcoba a la calle y la casa a la plaza, se han revelado anacrónicas. Por eso, nunca como hoy sentiremos tan henchidas de compromiso político las relaciones amorosas y filiales, ni tan profundamente afectivas y sentimentales las denuncias que reclaman no sólo el fin de las guerras, sino la pureza del aire común que respiramos y un techo digno para esos rostros multicolores que habitan el desamparo de las calles de nuestras ciudades globales. Esta es la agenda neosocial: denuncias ecologistas y prédicas antibelicistas imbricadas en historias mínimas de individuos anónimos (2006: 9).

4.3. *Tenían veinte años y estaban locos*

El libro colectivo está compuesto por veintisiete poetas menores de veintisiete años gracias a la labor (primero virtual y después analógica) de Luna Miguel. Esta agrupación de escritores bajo un mismo título, con voces, temas y estructuras propios, genera precisamente un espacio ajeno a las polémicas poéticas precedentes, de manera que la variedad sirve como un factor que testimonia las diversas representaciones poéticas entre los jóvenes españoles. Ahora bien, ¿qué hay detrás de este corrimiento poético, qué genera la superación de las polémicas precedentes y la unión heterogénea de tantos y tan diferentes versos?

Al unir en un mismo libro veintisiete producciones poéticas diferentes, lo que sucede es que se apela directamente a la sensibilidad de los lectores desde un efecto de locura poemática. La locura (diagnosticada en tanto enfermedad por la psiquiatría) se identifica precisamente con esos cambios o trastornos aleatorios de la conciencia y este esquema es el que presenta el libro: un poema que dibuja imágenes sangrientas («Regreso con sangre entre las piernas / golpea, gotea, chorrea / sangre derramada» Marina Ramón-Borja en Miguel, 2011: 127) da paso a una composición de cinco versos sobre las equivocaciones («Equivocarse es / utilizar una cuchilla de afeitar / para lavarse los dientes» Cristina Fernández en Miguel, 2011: 52), que a su vez anticipa otra composición más extensa hablando sobre el paso del tiempo («Dejar caer la vida / rogarle que no duela» Laura Rosal en Miguel, 2011: 151) y así sucesivamente.

Lo enuncia Luna Miguel en el prólogo (2011): «Los había, sí, que volaban: Laura Casielles, María Salvador... Los había, en este libro, que sabían construir: Ruth Llana... Y los había (en este libro, sí, sí, en este manicomio joven, lúcido y lírico) que nunca rezaban: Berta García Faet...» (Luna Miguel, 2011: 9-19). Habla precisamente de un manicomio al que le adjudica tres rasgos fundamentales: la juventud de sus pacientes, el carácter lúcido y el lirismo. En la obra de David Cooper se hace referencia al poeta como aquel ser que, junto al loco, se encarga de transgredir las normas impuestas en el lenguaje que invisibilizan los peligros de la sociedad. «El ‘lenguaje de la locura’ significa la forma de expresión de esta locura universal, no solo mediante la emisión de palabras audibles sino en un tipo de acción, a través de la experiencia, que es el “discurso demente”» (David Cooper, 1979: 18). Esta alusión a la locura que da título a la obra es un síntoma significativo precisamente de las circunstancias socio-históricas: la locura se

entiende en tanto lugar de resistencia a los procesos de homogeneización subjetiva, es decir, podría erigirse como una representación de aquello que se resiste a los procesos de normalización de la modernidad avanzada y, por tanto, quizás así pueda entenderse la locura como una metáfora de las subjetividades díscolas que no encajan en la idea de sujeto neoliberal desarrollada por Laval y Dardot.

Ahora bien, como se ha indicado en el apartado anterior, este título procede de un poema de Bolaño y del mismo modo que resulta reseñable el concepto de locura, también lo son los versos del autor chileno: «En aquel tiempo yo tenía veinte años / Y estaba loco. / Había perdido un país». Es precisamente esa pérdida de país uno de los sentimientos generalizados que surgen a raíz de la crisis española: la privatización de los servicios públicos hace que los ciudadanos sientan una pérdida de los derechos de asistencia básicos que, a su vez, se suman a las cifras ascendentes de emigración entre la juventud. Es por eso que estas nuevas subjetividades utilizan la locura no en tanto enfermedad psiquiátrica, sino como un elemento de resistencia frente a la pérdida.

Uno de los elementos donde cristaliza todo ello es en la utilización del lenguaje, que en este manicomio lírico adquiere formas muy diversas: por un lado, hay composiciones que mezclan idiomas intercalando el uso del francés y el castellano en versos sucesivos, dando forma así a otro modo de poema polifónico («Je ne suis pas une femme / yo no estoy enferma / Je suis désolé» Eba Reiro en Miguel, 2011: 133). La voz poética juega con las similitudes fonéticas de las palabras e inventa una realidad a partir de dos idiomas diferentes; lo que sucede, por tanto, es que la voz va buscando diferentes idiomas en los que acomodarse y desde los que hablar. Por otro lado, hay composiciones que reformulan tópicos de la literatura para establecer monólogos interiores («Apuesto conmigo misma: «si muere, me quedo» /. Y el perro del hortelano ladra, ladra, ladra» Laura Casielles en Miguel, 2011: 37): la tradición se redefine, en este caso el perro del hortelano sirve como tópico en el poema para focalizar un diálogo de la voz consigo misma en el momento de tomar una decisión, pero lo mismo sucede con otros elementos del arte o la cultura, como las catedrales: «era una catedral del siglo XIII / solo nervios y vanos, / y nada alrededor, clara y oscura» (María M. Bautista en Miguel, 2011: 99). La utilización de símbolos pertenecientes a la cultura (perro del hortelano y catedral) se trasladan hasta la realidad sentimental del sujeto que habla (intimismo) y genera, así, un choque en el lector que interpela su sensibilidad de forma diferente. Este recurso manifiesta de manera implícita la forma en que el *shock* político ha interpelado previamente la sensibilidad del autor, lo realmente importante no es la simbología sino la realidad inmediata, ya sea esta política o amorosa.

En este manicomio de poetas lúcidos hay también voces que conceden al poema el espacio de un solo verso «TENGO UN HOLOCAUSTO en cada sien que me late» (Judith del Río en Miguel, 2011: 139), generando así un espacio donde la inmediatez y la exactitud de la palabra define toda la composición. Podría decirse que son poemas al más puro estilo de los eslóganes publicitarios que copan las aceras, cada vez más, de las ciudades que nacen al amparo de la modernidad avanzada. Por otro lado, también hay voces que interrogan a través de la prosa poética «¿Y por qué creer en todo esto? ¿por qué no / desfilar desnudo, en la línea infinita que separa / la broma del llanto?» (María

Salvador en Miguel, 2011: 163). La voz no teme preguntar de manera directa, interpelar las sensibilidades y remover las conciencias a través de sus dudas. Y hay, también, una gran mayoría de voces que experimentan de manera directa con la forma del lenguaje; de manera que los espacios en blanco, el uso de mayúsculas o las palabras inventadas y combinadas redefinen el *shock* estético que ya defendió la poesía en clave vanguardista.

Zizek, como se ha señalado anteriormente, habló acerca de la doble concepción del lenguaje: por un lado como elemento liberador que permite la configuración del pensamiento, pero por otro lado como elemento opresor que cristaliza las subjetividades y es utilizado por las instituciones de dominación. «De-encima-de-oreja- a encima-de-oreja: / un tiro porque me toca» (Judith del Río en Miguel, 2011: 139), «hablábamos, / hablablablablablá» (David Leo García en Miguel, 2011: 58), «d / e / d / o / s» (Cristian Alcaraz en Miguel, 2011: 28),

En sombras
de esto
y quizá también
de aquello (Enrique Morales en Miguel, 2011: 112).

Esta experimentación con el lenguaje también tiene que ver con la locura: «La locura es un movimiento que sale del familiarismo y va hacia la autonomía. Este es el verdadero peligro de la locura y la razón de su violenta represión» (David Cooper, 1979: 21). Este movimiento de autonomía es el que realiza el libro colectivo de Luna Miguel, que se desentiende de polémicas generacionales y mezcla, sin ambages, producciones poéticas de signos diferentes. «Porque en este tiempo difícil para la juventud, minado por el desconcierto y la indignación, sólo la Literatura y Su Literatura pudo traer un poco de esperanza. Eran poetas. Eran hermosos. Estaban locos» (Luna Miguel, 2011).

4.4. *Calle de las impertinencias*

Este libro colectivo cuenta con una estructura tripartita, explicada en el apartado anterior, que distingue y al mismo tiempo recoge tres voces poéticas diferentes. La obra es entendida como un lugar de encuentro donde la emergencia de nuevas subjetividades díscolas, que reaccionan ante el estado de *shock* neoliberal, actúa como factor aglutinador. En este libro colectivo la palabra se erige como el instrumento que verbaliza y testimonia una realidad actual donde el amor, las manifestaciones y la increpación continua, ya sea personal o colectiva, se entremezclan: «Me levanto, animo a mi padre a que soporte / un día más y paseo solo hasta la plaza llena de pancartas / y de gente jaleando horrorizada» (Loreiro en VV. AA., 2012: 17); « ¿Dónde guardaste, madre, / la tirita electoral? / Búscala deprisa, / que esta herida vuelve a abrirse» (Garcerá en VV. AA., 2012: 50). El lenguaje dibuja cuadros donde se representa una realidad actual que no está hundiéndose, sino reconstruyéndose, pero bajo la doctrina del neoliberalismo y su política de privatizaciones: «de la escuela pública / ya ni rastro» (Garcerá en VV. AA., 2012: 45). El propósito que une a los tres poetas es precisamente la intención de increpar e interrogarse a través del lenguaje sobre el contexto que les envuelve y su forma de desenvolverse en ese medio; no obstante, hay también tres formas diferentes de cristalizar esa intención en el lenguaje. En definitiva, si el estado de *shock* en España genera efectos

en la subjetividad, ¿de qué manera pretenden estos poetas afectar a la sensibilidad del lector, despertarlo o interpelarlo?

Por un lado, Carlos Loreiro emplea un tono que tiende a la ironía y que, por ello, le permite en muchas ocasiones conjugar registros diferentes, no solo entre poemas, sino dentro de una misma composición: «Y ni fue nunca ese el tempo de Bach / y ni eso sonó jamás a Schubert pero qué cojones / yo la quería y ella no se iba a dar ni cuenta» (Loreiro en VV. AA., 2012: 32), «Por 100 Kc (4 €) me he chupado la temporada entera / de ópera con hincapié en Mozart y Puccini» (2012: 33), «No tuvo Villon más cojones que ella, ni Rimbaud / ni Kerouac ni Pasolini ni todos los sementales juntos» (Loreiro en VV. AA., 2012: 21). La ópera y la literatura, Mozart, Puccini, Beethoven, Kafka o Bach se mezclan en composiciones poéticas heterogéneas para terminar hablando del amor o del yo lírico: «Frente a la tumba del viejo Franz vuelvo / a sentirme un criminal infame» (Loreiro en VV. AA., 2012: 33). Loreiro crea, por tanto, voces poéticas que sugieren al lector referentes culturales (compartidos o no) y que sirven, en última instancia, como escenarios para hablar de temáticas comunes. El yo lírico se presenta a menudo como un ente con referentes culturales abundantes, pero que no le sirven para elevar o alejar su poesía, sino todo lo contrario, para mezclar todos los registros que domina: el sexo y la ópera están al mismo nivel y eso es algo que se identifica con la conciencia dispersa de la modernidad avanzada, tratada anteriormente, y que fomenta el carácter polifónico de la poesía.

La ironía del poeta reside no solo en esta licencia para mezclar registros, sino también en la utilización del lenguaje para desmontar su propia obra: «No es sensato que lo que unos le quiten al mundo / otros quieran devolvérselo con palabras» (Loreiro en VV. AA., 2012: 15), «No es interesante un libro, ni lo será nunca y eso / uno lo empieza a comprender más tarde» (Loreiro en VV. AA., 2012: 23). El lenguaje empleado como una herramienta para desacralizar el propio lenguaje poético y el reconocimiento de los límites de la palabra subyace en algunos versos y confieren a su obra un carácter no solo irónico sino también escéptico y paradójico, ya que critica el mismo medio que utiliza para intervenir en su realidad histórica: «La desconfianza, el escepticismo, la incredulidad ante la realidad social, la incertidumbre, el temor e incluso cierta apatía no eluden su responsabilidad ética y social sino que la ponen de relieve» (Candel, 2012: 7).

Ahora bien, dentro de esa concepción irónica y desconfiada del lenguaje, Carlos Loreiro emplea una serie de procedimientos para ordenar el discurso de las voces poéticas. La mayoría de sus poemas constan de versos largos, que desprenden la sensación en ocasiones del *horror vacui* o miedo al vacío, y algunos poemas de versos más reducidos (como «Erbarme dich»), donde lleva a cabo un constante empleo del encabalgamiento: «Qué ambiente el de ahí fuera. Está / la plaza abarrotada» (Loreiro en VV. AA., 2012: 25), «eran dos metrónomos / enloquecidos» (Loreiro en VV. AA., 2012: 28). En todos ellos, aunque el discurso se organice de formas diferentes, el sujeto traduce a elementos poéticos la carga sensorial y física, el ritmo frenético, cargante o atropellado de la vida en la modernidad avanzada donde la inmediatez traspasa hasta las relaciones amorosas, tal y como decía años atrás José Martí «se ama de pie en las calles», Carlos Loreiro escribe: «Me gusta Lola, es cierto, no me es posible / negarlo. Qué me importa si

su piel no es tan suave / como la de las demás, las anteriores» (Loreiro en VV. AA., 2012: 21).

Por otro lado, el lenguaje de Fran Garcerá da forma a una «voz crítica», como señala Xelo Candel en el prólogo, con un registro sin excesivas variaciones ni contrastes, con una voz que hace suya y que mantiene un tono crítico, increpador y cuestionador: «¿Y la grieta?, / nos preguntamos unos a otros / mirándonos los pies» (Garcerá en VV. AA., 2012: 47), «¿Por qué nos engañasteis? / ¿Por qué nos dejamos engañar? / ¿Por qué?» (Garcerá en VV. AA., 2012: 53). Es un lenguaje que testimonia el contexto y lo valora: «si hubiese sido 8-M y no 15-M, / la policía se habría quedado en casa comiendo, y los jueces, / y los otros» (Garcerá en VV. AA., 2012: 37). En medio de las revueltas sociales, del hambre y el cierre de la escuela pública, también la voz increpa cuando se habla de amor: «Nunca nos dijeron que el amor fuera esto [...] pero hay un problema entre nosotros, / dicen, / nuestra barba la una contra la otra» (Garcerá en VV. AA., 2012: 39). El propio poeta afirmaba: «en mi caso, no creo que rompa ni continúe con la tradición, solo me encuentro en la búsqueda por una palabra exacta que dé cuenta de mis heridas e inquietudes» (2014, entrevista).

Uno de los elementos más reseñables en las voces críticas que se conforman en la obra de Fran Garcerá es que, en muchas ocasiones, interpelan la sensibilidad del lector a través del uso de una simbología poética tradicional que consigue desplazar hacia el contexto político actual y generar así una ruptura de expectativas: «Víctimas, / de cuando los sueños se cambiaron por hipotecas» (Garcerá en VV. AA., 2012: 42): la idea del sueño como concepto abstracto, recurrente en el universo poético, y la idea de las hipotecas en tanto concepto concreto perteneciente a la realidad actual que endeuda a los sujetos.

Ahora marchad,
soldaditos de plomo,
todos de azul,
todos uniformados,
la escuela os espera.
Sois el futuro.

Vuestros padres bien lo pagan (Garcerá en VV. AA., 2012: 45).

De nuevo, la utilización de un símbolo (el soldadito de plomo) recurrente en el universo literario se traslada hasta los sujetos concretos de la modernidad avanzada: los niños que estudian en la escuela privada y que, como soldaditos, comienzan a obedecer las leyes del sistema capitalista y privatizador. No obstante, el poeta no solo utiliza elementos de la simbología poética o literaria, sino también frases o expresiones propias del imaginario común:

Y los niños, cogidos en corro
juegan:
«Piedra, papel o tijera,
nuestro es el papel,
suya la tijera,
nunca al revés» (Garcerá en VV. AA., 2012: 49).

La ruptura de expectativas se produce al combinar un juego popular (piedra, papel o tijera: sinónimo de inocencia) y una realidad provocada por la violencia neoliberal (la reducción de ayudas en los servicios públicos). La voz crítica desplaza el papel y lo convierte en el elemento del que el poeta debe valerse para responder a esa reducción de ayudas, y a su vez convierte la tijera en un elemento metonímico para representar las políticas privatizadoras. Este recurso de desplazamiento entre la simbología popular y los símbolos de la violencia capitalista genera un choque en el lector e interpela a su sensibilidad de forma agresiva, manifestando así la forma en que el *shock* del neoliberalismo ha interpelado previamente la sensibilidad del poeta.

El yo lírico, del mismo modo que sucedía en varios poemas de Carlos Loreiro, se cuestiona también sobre la función del lenguaje en mitad de ese «mundo convulsionado y atroz» para conceder a la palabra el deber de testimoniar lo que sucede, «hay que escribirlo todo»:

El hambre pisándonos los talones -decías-;
el desprecio hacia el hombre y hacia la libertad humana.
Hay que vivir contra todo y a pesar de todo
en un mundo convulsionado y atroz.
Vivir viéndolo todo y sufriendolo todo con todos.
Terminó la íntima soledad del poeta.
Porque también hay que escribirlo todo (Garcerá en VV. AA., 2012: 44).

En estos versos subyace un ideario poético sobre la función del escritor en ese contexto que comienza a erigirse sobre privatizaciones y desmantelamientos de los servicios públicos. El poeta, según Fran Garcerá, tiene «que escribirlo todo» y esto no es una idea nueva, pero sí redefinida: en la poesía social de los cincuenta el poeta también tenía que dar cuenta de las injusticias sociales y bajar a la tierra con el resto de los hombres, tal y como decía Blas de Otero, pero en este caso la labor es mucho más compleja: no se trata de defender a los hijos de la guerra, sino de testimoniar el peligro que existe bajo esa forma de sistema democrático, donde los estados de *shock* que se provocan pueden llegar a conformar un tipo de violencia aún más peligrosa. A propósito de esto, Žižek habla de la violencia sistémica como «la consecuencia a menudo catastrófica del funcionamiento homogéneo de nuestros sistemas económico y político» (2009: 10).

Por último, el lenguaje de Merche Ribas, «cuyo denominador común es el desencanto ante la realidad, la mirada corrosiva sobre el mundo, el descreimiento en la palabra y su capacidad para transformar la realidad. La suya es una voz descarnada, sin alardes retóricos [...] que abarca la realidad desde un expresionismo tremendista» (Candel, 2012: 9). Merche Ribas emplea un juego de estilos poéticos, similar al juego de registros que llevaba a cabo Carlos Loreiro, y utiliza la retórica de la metafórica irracionalista⁴⁸ de la poesía del siglo XX que traspassa hasta llegar a la crudeza de un realismo visceral, expresado en un léxico y en un lenguaje cuya materia de base es la lengua común:

Un pájaro
de cera ardió sobre mi piel, creyéndola lumbre
y amaneció

la ciencia
es terrorismo
cuando un campesino

ceniza sobre hielo su valor (Ribas en VV. AA., 2012: 81). siembra (Ribas en VV. AA., 2012: 59).

Podría decirse que las voces poéticas de este poemario son las más diferentes entre sí dentro de todo el libro colectivo. Hay una dispersión total de la conciencia del sujeto, que interpela a los lectores desde tonos y estructuras muy diversos: la voz interrogante y violenta («¿Quién te dio el poder, quién? / si la calle no es tuya ni es mía» Ribas en VV. AA., 2012: 78, «Les faltan pañales / con tantas ideas» Ribas en VV. AA., 2012: 93), la voz que testimonia («Han muerto los pies descalzos / y la sal hispana / en la herida de América» Ribas en VV. AA., 2012: 75), la voz fragmentada que se dispersa en el funcionamiento del sistema («Antena, noticias / visión, distancia, / veloz, insensible» Ribas en VV. AA., 2012: 71) o la voz que ama rimando («Taconeo en el tablado / del techo de tu recuerdo / y se remueven los temblores / de mi falda en tus cimientos» Ribas en VV. AA., 2012: 69). En muchas de estas voces que van presentándose a lo largo del poemario hay un factor común en ellas y es precisamente el tono musical:

Quiero vivir en las ondas,
que mi alma se amplifique
a partir de otras estrofas
que beban de las mías
sin saber qué hice,
cuál fue mi nombre,
o si me deshice
de pensar siempre en ella
hasta convertirme en música,
sin saber que mi condena
nacería de mi rúbrica (Ribas en VV. AA., 2012: 90).

Su concepción de la palabra poética no desemboca en la ironía de Carlos Loreiro, ni en la fe de Fran Garcera, sino que confiere al lenguaje la categoría de instrumento insuficiente para cambiar el mundo, pero destacando que esa insuficiencia es responsabilidad del mundo y no del propio lenguaje. La autora afirma: «Me han dicho que en mi parte del libro ven mucho pesimismo. Aquí es donde haber escrito desde la rabia y punto me puede parecer un problema» (2014, entrevista). La entrevista ha sido realizada dos años después de la publicación del libro y, en palabras de Merche Ribas, lo que pretendía no era hacer llegar un mensaje de pesimismo, sino de rabia, de rabia ante un sistema que no deja espacio para la poesía. El problema que se plantea es, por tanto, que quizá la rabia pueda llegar a interpretarse como una manera de impotencia y de ahí desemboque en el pesimismo o desencanto corrosivo del que hablaba su prologuista: «la frustración ante el mínimo poder de la palabra poética frente al capitalismo, la escasa repercusión de la poesía en el mundo de la globalización: "Sobre el hueco del verso / se levanta el imperio / de Dior y Chanel"» (Ribas en VV. AA., 2012: 9). Esta incapacidad de la palabra poética en un mundo regido por las normas del capitalismo se vive desde la rabia y por ello cierra su libro con los siguientes versos: «Me cago en la poesía / desde que se ahogó el último lector / en el vómito de luz que le provocó un verso» (Ribas en VV. AA., 2012: 94). Esto traduce una tendencia que ha ido desarrollándose a lo largo de toda la Modernidad: la constatación de la literatura como proyecto frustrado de

liberación. Los poetas vanguardistas, como Vallejo o Huidobro, terminaron recusando la literatura como espacio de liberación posible. Merche Ribas abre de nuevo en este poema ese espacio paradójico: «Me cago en la poesía» a través de un poema, dando lugar así a un espacio y a una voz que, en la expresión de su rabia, se niega a sí misma.

En conclusión, *Calle de las impertinencias* es un libro colectivo que nace a partir de unas circunstancias socio-históricas concretas sobre las que se interroga (¿qué podemos hacer nosotros con la poesía? ¿Qué papel cumplimos como poetas en un país en crisis?), y cuyas voces traducen a lo poético subjetividades discolas o rebeladas que reaccionan ante el estado de *shock* interpellando la sensibilidad de los lectores con procedimientos (conscientes o inconscientes) como la dispersión de la conciencia -traducida en la multiplicidad de voces-, el vaivén de registros y estilos o el traslado de lo poético a la violencia de la realidad actual. En definitiva, *Calle de las impertinencias* recoge las voces poéticas de tres sujetos que son víctimas de un choque neoliberal y que reaccionan e interpellan a sus lectores de tres maneras diferentes: escepticismo, crítica y desencanto.

4.4. *El bate de béisbol de Michael Douglas*

Este poemario, como se afirmaba en el apartado anterior, parece una traducción a lo poético de la rabia subjetiva que la película *Un día de furia* representa a través del personaje de Michael Douglas. Esa representación de la rabia, provocada por la tensión de las exigencias del sistema capitalista y el estado de *shock*, se traduce a través de varios elementos poéticos. Por un lado, la mezcla radical de registros siempre acompañada de un tono agudamente irónico:

me siento pesado ante la levedad de lo por decir,
ya he quedado sordo y ciego,
el sentido del gusto he perdido,
tan suave es cuanto se dice que me sé suspendido
en el soso aire. no caga ya nadie y
como elfos de fantasía ni las palabras ni las cacas huelen,
esto es un coño de anuncio televisivo:
seco y blanco (Anónimo, 2014).

Esa mezcla violenta de registros no se corresponde con la mezcla que se daba en el poemario de Carlos Loreiro o Merche Ribas, sino que se hace extrema y se radicaliza hasta constituir una conciencia dispersa cuya voz va tentando diferentes registros porque no se reconoce en ninguno de ellos. Es un sujeto desprovisto de identidad (esto se fomenta con la falta de autoría del poemario, que no aparece firmado ni con nombre propio ni con seudónimo) y que por tanto va cambiando de posición para ir probando diferentes formas de expresar su rabia. Parece que la propia condición de sujeto en lo único que se reconoce es precisamente en esa falta de identificación con los lenguajes, dentro de cuyo vaivén solo pretende ser: «nada más que el termómetro de una época / fedatario, enunciativo, mecánico, / previsto» (2014). Como afirmaba Nuria Girona al hablar sobre Chantal Maillard: «el mayor malestar no se manifiesta en lo dicho sino en su decir» (2013: 3).

Podría decirse, por tanto, que esta búsqueda de registros está directamente relacionada con la vertiente ideológica del lenguaje de la que hablaban autores como

Zizek o David Cooper: «Existimos dentro del contexto de un lenguaje que es nuestra propia invención pero que nos controla en la medida en que hemos perdido de vista sus orígenes en nuestra práctica cotidiana» (David Cooper, 1979: 18). Esto fue precisamente lo que plantearon las poéticas en clave vanguardista y lo que de nuevo se redefine en este poemario: si el sujeto no encuentra un registro adecuado para expresar su rabia es precisamente porque la violencia de las instituciones dominantes supone también una violencia sobre el lenguaje que utilizan los sujetos para expresarse.

Por ello, en esta búsqueda de lenguajes es frecuente el uso de un tono violento, marcado por la rabia, que traspasa hasta el léxico: «mecagoendiós, / os quiero tanto a todos pero pienso mataros». Aunque no enuncie de manera explícita su concepción poética, puede decirse que el poema no constituye el lugar de la palabra exacta, sino el lugar donde la duda tiene un espacio («nada queda para el poeta / salvo el mecagoendiós o si acaso tocar el piano»), donde está permitido mostrar una voz que busca, que se equivoca y que insulta: «tu hermana está triste, no tiene nada que ofrecer, / la muy puta, / ¿en qué lo habrá gastado?, mecagoendiós».

Por otro lado, la ironía acentuada es una muestra de la excentricidad que desprende el funcionamiento de las relaciones sociales en la modernidad avanzada, donde el socialista aventajado matricula a sus hijos en colegios privados («¡cívica clase media / que la compostura recomiendas!, ah, ¡socialista avejentado / que a tu prole matriculas en el Liceo Francés!»), las mujeres de la tercera edad se ahorcan por falta de atención («cuando las señoras heladas reivindiquen la compostura / levitando con ayuda de una soga») y los que prohíben las drogas son los mismos que terminan consumiéndolas («¡cívico policía que la farlopa frecuentas!»). La ironía permite interpelar a la sensibilidad del lector de una forma mordaz, poniendo en evidencia las contradicciones que provoca el sistema capitalista.

Todo ello va acompañado por un elemento visual (los gifs o imágenes en movimiento) que encabezan cada uno de los poemas. Como ocurría en *Calle de las impertinencias*, las imágenes se constituyen como duplicados de los poemas, pero no necesariamente del contenido, sino del factor sensorial: si el poema se construye a través de la rabia o el horror, la imagen incrementa el sentimiento (boxeadores, caídas dolorosas), si el poema se construye a través de la ironía, la imagen también trata de incrementarla (ejecutivo en llamas saludando tranquilamente, un animal siendo atropellado). Podría decirse que las imágenes, en tanto cabeceras del poema, anticipan la forma de interpelar a los lectores. *El bate de béisbol de Michael Douglas* tiene las características de un poemario que contesta de la forma más radical al *shock* social que recibe y lo reduplica en un *shock* estético, de una forma más violenta que aquel *shock* estético de las vanguardias.

A lo largo de los diferentes poemas hay alusiones vagas a un contexto histórico determinado: manifestaciones («hay llanto y jaleo —porque una gran manifestación / (donde vehementemente se exigía la no existencia del Rey de España) / ha quedado atrapada en el apocalíptico impasse—»), cargas policiales («al salir de la tienda de telefonía / un Policía nos golpea, Nacional, aprovechando la resaca»), y diferentes reivindicaciones sociales («seguro que seguirá esta danza cuando los gatos domésticos

devoren / a los lisiados y cuando los camiones de la basura / recojan las pancartas»). Ahora bien, dentro de esta dispersión del sujeto, víctima del estado de *shock*, y la multiplicidad de voces que genera a través de la rabia, hay tres elementos repetidos a lo largo del poemario: por un lado, la apelación a un «zorrito»: «¡zorrito / al que llamo Cólera-del-Pelida! tú eres mi único amigo», por otro lado la frase «mecagoendíós» escrito todo junto y en letra cursiva y, por último, la estructura que repite en cada uno de los poemas con mínimas modificaciones: «os quiero mucho a todos pero pienso mataros», que termina incluyendo a la propia voz: «apreciaba tanto mi vida pero me voy a matar / por no haber sabido captar la trascendencia de las cosas importantes». Esta estructura aparece como un estribillo mecánico de rabia, casi como el susurro de una voz psicótica, alterada hasta el extremo por las circunstancias que le rodean. Lo que configuran, por tanto, los tres elementos, es la imagen de un sujeto cuya recepción del *shock* político genera una fuerte perturbación que cristaliza a través del lenguaje y las imágenes («comparte el hombre digno la soledad con el psicópata»). «El loco, al igual que el poeta, rechazaría la propuesta de Wittgenstein de que “el que no pueda hablar debería callarse”. Es precisamente lo indecible, lo impronunciable, lo que debe expresarse en el discurso demente y poético» (David Cooper, 1979: 28). De manera que los últimos versos terminan asumiendo esta condición psicótica:

NO QUIERO A MI NOVIA
NO QUIERO A TU ABUELA
quiero ser peligroso
el otro yo

En conclusión, todos estos rasgos poéticos determinan la figura de un sujeto que habla desde el anonimato como una forma de cubrirse el rostro con un pasamontañas (tal y como declaraba el autor en su entrevista) y eludir, así, la autoría monetaria y social. Publicar en Internet un poemario anónimo conlleva una ideología literaria implícita: el poema no debe entenderse como un mecanismo más del engranaje capitalista donde los autores pugnan por la hegemonía, sino una forma de expansión universal que traspase las fronteras sin necesidad de intercambios económicos ni ambiciones orientadas hacia las editoriales más prestigiosas. La elección de internet es una forma de liberarse de las exigencias del mercado. En la entrevista realizada al autor del poemario, este afirmaba que su poesía es precisamente un nuevo tipo de poesía social para el mundo contemporáneo porque no necesita el amparo de la financiación ni adaptarse a las leyes del mercado, sino sencillamente los medios virtuales que le permitan compartir su escritura. Por ello, en este poemario se crea una voz que puede ser colectiva en su expresión de rabia y el surgimiento de subjetividades díscolas.

Este poemario anónimo, por tanto, se sirve de la utilización de dos *shocks*: el *shock* neoliberal como construcción de una voz (confusión, dispersión del sujeto, anonimia) y el *shock* estético de las vanguardias como *modus operandi* de esa voz para desautomatizar la conciencia del lector y para redefinir la poesía social contemporánea desde el *shock* multisensorial (visión de gifs, lectura), que conecta directamente con el poemario de Carlos Loreiro, aunque esta vez de manera radicalizada: el ritmo rápido de los versos se hace extremo para traducir esa hipervelocidad e hiperestimulación de los sentidos de la

modernidad avanzada y el neoliberalismo. La poesía, por tanto, traza una línea bidireccional: genera un *shock* en el lector como forma de responder al *shock* del neoliberalismo.

5. A modo de conclusión provisional

En definitiva, el objetivo del presente trabajo ha estado orientado a contestar una serie de preguntas que se formulaban al comienzo del mismo: ¿Qué tipo de nuevas subjetividades han nacido en el estado de *shock* provocado por la dinámica neoliberal? ¿Qué nueva tendencia de conducta poética puede verse en los libros de los autores jóvenes españoles? ¿De qué manera ese choque del que son víctimas traspasa la escritura e interpela a los lectores? El estado de *shock* provocado por el funcionamiento del sistema neoliberal ha dado lugar a nuevas subjetividades emergentes que, o bien asumen la lógica capitalista y la dinámica de la empresa donde el individuo termina extrapolando la competencia a todos los ámbitos de su vida cotidiana, o bien se rebelan frente a ese intento agresivo de privatización y se cuestionan la homogeneidad del sistema que invisibiliza los peligros. Todo ello traspasa hasta el terreno poético, y las obras de los autores jóvenes aquí estudiados actúan como un termómetro para medir la emergencia y el desarrollo de las nuevas subjetividades. Ahora bien, ese *shock* tiene diversos grados y formas de afectar a los poetas y estos, a su vez, también emplean diferentes recursos literarios para interpelar la sensibilidad de los lectores. La rabia, pero también la extrema dispersión de las voces poéticas, ha sido uno de los rasgos más comunes entre todos ellos. Esto traduce un momento socio-histórico en España en que el futuro de los individuos se ha vuelto confuso, provocando una búsqueda constante de identidad, guiada en muchas ocasiones por la rabia.

Lo que se pretendía en el presente trabajo era iniciar una línea de investigación que pudiera ser continuada en el futuro donde se mostrase cómo los poemarios de autores jóvenes reflejan el sentido bidireccional e histórico de sus obras en tanto receptores de un *shock* político concreto (crisis española) y en tanto productores de un *shock* estético a través de diferentes recursos literarios.

La poesía no puede derribar a una dictadura, pero sin poesía no hay absolutamente ninguna posibilidad de derribarla. Si los seres humanos no fuesen capaces de esa extrema delicadeza que es escribir poemas, la violencia sería lo natural, pero porque existen los poemas, la violencia, las matanzas, la tortura, los genocidios, son mucho más monstruosos. Porque si en lugar de torturar a alguien tenemos la posibilidad de tenderle una mano o de abrazarlo, el asesinato es infinitamente más asesinato y el asesino infinitamente más asesino (Raúl Zurita, 2014, entrevista en Eterna Cadencia).

6. BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO (2014): *El bate de béisbol de Michael Douglas*, [en línea]: <<http://poesiaymiseria.tumblr.com/>> [consulta: 30/06/2014].

AZANCOT, Nuria (2011): «Tenían 20 años y estaban locos. Luna Miguel publica una antología de poetas ultimísimos», *El Cultural*, 2011, [en línea]: <http://www.elcultural.es/noticias/letras/2143/tenian_20_anos_y_estaban_locos> [consulta: 13/04/2014].

BENJAMIN, Walter (1971): Sobre algunos temas en Baudelaire, Edición electrónica de Filosofía Universidad ARCIS: <www.philosophia.cl> [consulta: 23/04/2014].

BENJAMIN, Walter (1989): «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus.

BERNSTEIN, Charles, dir. (2006): *La política de la forma poética. Poesía y política pública*, La Habana, Torre de Letras.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean Claude (2001): *La reproducción*, Madrid, Popular Colección.

BURGER, Peter (1974): *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, pp.

BYUNG-CHUL, Han (2012): *La sociedad del cansancio*, Barcelona, Herder, pp. 56-57.

CALDERÓN GÓMEZ, Jorge (2005): «Las vanguardias históricas en perspectiva» en *Nómadas*. *Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*, Madrid, 2005 [en línea]: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/12/jcalderon.html>> [consulta: 20/03/2014].

CASADO, Miguel (2003): «Hablar contra las palabras -Notas sobre poesía y política» en *Zurgai*, diciembre 2003, pp. 38-50.

COLECTIVO ALICIA BAJO CERO (1997): *Poesía y Poder*, Valencia, Ediciones Bajo Cero.

COOPER, David (1978): *El lenguaje de la locura*, Barcelona, Ariel.

CULLELL, Diana (2009): «Versiones postmodernas de compromiso en la poesía española contemporánea: los ejemplos de Luis García Montero, María Antonia Ortega y Jorge Riechmann» en *Revista de estudios literarios Espéculo*, n° 43, 2009, [en línea]: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero43/>> [consulta: 12/03/2014].

CUMSILLE, Kamal (2007): «*shock* y estado de excepción: Arte y Política moderna, Baudelaire y Benjamin», Universidad de Chile.

DE VICENTE HERNANDO, César (2003): «Poesía política: la lógica de una estética radical» en Zurgai, diciembre 2003, pp. 24-30.

DÍAZ MARTÍNEZ, Jorge (2011): «Tenían veinte años...», Culturamas, 2011, [en línea]: <<http://www.culturamas.es/blog/2011/11/08/tenian-veinte-anos-y-estaban-locos/>>

FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador (2014): «Notas para una política no estadocéntrica», Eldiario.es, 11/04/2014, [en línea]: <http://www.eldiario.es/interferencias/Notas-politica-estadocentrica_6_248535164.html>

FOUCAULT, Michel (2003): *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI editores Argentina S.A.

FOUCAULT, Michel (2006): *Historia de la sexualidad, I, La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI editores.

GARCÍA MONTERO, Luis (1983): «La otra sentimentalidad», El País, 1983 (reed. En Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero (1983): *La otra sentimentalidad*, Granada, Don Quijote, pp. 9-15.

GIRONA, Nuria (1996): «Oliverio Girondo: cómo hacer cosas con palabras» en *ESTUDIOS. Revista de Investigaciones Literarias*, año 4, Caracas, 1996, pp. 223-236.

GIRONA, Nuria (2013): «Preludio VI: Chantal Maillard: el malestar de cualquiera» en XIII Jornada Conjunta de los Colegios Clínicos. Formaciones clínicas del campo lacaniano, Valencia [en línea] <<http://www.asociacionpsicoanalitica.es/blog/wp-content/uploads/2013/06/Preludio-VI-Nuria-Girona-XIII-Jornadas-FCCC-Valencia-.pdf>> [consulta: 03/05/2014].

GUERRA, María Cecilia (2005): «Los ojos del ejército. Sobre el origen del término vanguardia en la teoría del arte» en *Aisthesis*, n°38, 2005, Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 240-250.

IRAVEDRA, Araceli (2003): «Radicales marginales y heterodoxos en la última poesía española (contra la 'poesía de la experiencia')» en *Anales de la literatura española contemporánea*, nº31, 2003, pp. 119-138.

KLEIN, Naomi (2007): *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*, Barcelona, Paidós Ibérica.

LAVAL, Christian; DARDOT, Pierre (2013): *La nueva razón del mundo*, Barcelona, Gedisa.

MARTÍNEZ RUBIO, José (2014): *El futuro era esto. Crisis y rematerialización de la Modernidad*, Dijon, Orbis Tertius, pp. 47-50.

MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2003): «Otra poesía es posible» en *Zurgai*, diciembre 2003, pp 11-17.

MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2004): «Des(a)punte sobre poética, política y figuración» en *Poesía sin mundo*, Mérida, Editora regional de Extremadura, pp. 35-47.

MIGUEL, Luna (ed.) (2011): *Tenían veinte años y estaban locos*, Madrid, La Bella Varsovia.

MONTERO, Josu (2003): «Breve génesis de la poesía política española actual: subversión lingüística y realismo crítico» en *Zurgai*, diciembre 2003, pp. 6-10.

MOUFFE, Chantal (1999): *El retorno de lo político*, Barcelona, Editorial Paidós.

NEGRI, Antonio; HARD, Michael (2002): *Imperio*, Barcelona, Editorial Paidós.

OLEZA, Joan: «Luís García Montero: el desafío de una poesía sostenible», en J.C. Abril y X. Candel (eds.) *El romántico ilustrado*, Sevilla, Renacimiento, 2009, pp. 169-183.

OLEZA, Joan (2008): «De la muerte del Autor al retorno del Demiurgo y otras perplejidades: Posiciones de autor en la sociedad globalizada», en Raquel Macciuci (ed.) *Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, La Plata, 1 a 3 de octubre de 2008. Reeditado en Raquel Macciuci (ed.) *La Plata lee a España. Literatura, cultura, memoria*, La Plata, Ediciones del lado de acá, 2010, pp. 15-48.

PERIS BLANES, Jaume (2005): *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile: la posición del testigo*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.

PERIS BLANES, Jaume (2008): *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria*. Valencia, Quaderns de Filologia.

PERIS LLORCA, Jesús (2014): «Las poéticas del rock independiente español» (inédito).

REYZÁBAL, María Victoria (2003): «Corrimiento poético: de la lucha social a la conciencia de otras marginalidades» en *Zurgai*, diciembre 2003, pp. 31-37.

RIECHMANN, Jorge (2003): «Empeños» en *Zurgai*, diciembre 2003, pp. 18.23.

SCARANO, Laura (2006): «Intervenciones críticas en la poesía última (Prácticas de articulación y agendas complementarias)» en *Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, nº11, [en línea]: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2294325>> [consulta: 22/03/2014].

VALLEJO, César (1931): «Duelo entre dos literaturas» en *Universidad*, nº2, 1931, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pág. 13.

ZAVALA, Iris M. (2007): «La injuria, la palabra poética, la realidad: Lacan y vuelta a la metáfora», en Escalera Cordero, Matías (ed.), *La (re)conquista de la realidad. La novela, la poesía y el teatro del siglo presente*, Madrid: Tierradenadie ediciones.

ŽIZEK, Slavoj (2009): *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Barcelona, Paidós Ibérica.

ŽIZEK, Slavoj (2008): «Beauvois y la libertad leninista» en *Tratado de la servidumbre liberal*, de Jean-léon Beauvois, [en línea] <<http://www.laovejaroja.es/zizek-TSL.htm>> [consulta: 12/03/2014].

ZURITA, Raúl (2014): entrevista en la página web de la librería y editorial *Eterna Cadencia*, [en línea]: < <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2014/33476>>, [consulta: 22/04/2014].

VV. AA., (2011): *Calle de las impertinencias*, Valencia, autoedición con el apoyo de la Universitat de València.

Filmografía

Un día de furia (1993). Francia, El Reino Unido, Estados Unidos. Dirección: Joel Schumacher. Reparto: Michael Douglas, Robert Duvall, Barbara Hershey, Tuesday Weld, Rachel Ticotin, Frederic Forrest, Lois Smith, Joey Hope Singer, Ebbe Roe Smith, Michael Paul Chan. Distribuidora: Warner Bros. Productora: Warner Bros. Pictures, Canal+, Regency Enterprises, Alcor Films. Música: James Newton Howard.