

¿Cómo escribir poesía después de “GH2”?

El Yoyas como crítico cultural en verso

Eloy Fernández Porta

Eloy Fernández Porta ha sido becario doctoral en el Boston College y lector de español en la Duke University, actualmente es profesor de la Universitat Pompeu Fabra. Es autor del ensayo *Afterpop: la literatura de la implosión mediática* (Berenice, 2007) y coeditor de la antología de relatos *Golpes: ficciones de la crueldad social* (DVD, 2004). Sus artículos han aparecido en *The Journal of Experimental Fiction*, *Ecrits Vains*, *Lateral*, *The Barcelona Review* o *Quimera*, donde publica la serie satírica *Terrorinfo*. Autor de los libros de relatos *Los minutos de la basura* (Montesinos, 1997) y *Caras B: de la música de las esferas* (Debate, 2001).

This article proposes an approach to the phenomenon of trash culture from the perspective of aesthetics and cultural criticism. From a humoristic perspective, the author connects two trash genres that are apparently unrelated: television and poetry. The object of the study is the television personality and writer Carlos Navarro Merino, whose work is discussed as a case of a double link, both aesthetic and social in nature.

T

V disciplinaria o el moralismo inmoral. “Tú llegah tarde a lah reunioneh porque a lah dié de la mañana ya estáh tomándote tuh copas.” “¿Cómo que mih copah?” “Shí, con tuh copah.” “¿Cómo que tomando copah? ¿Qué copah? ¿Cho me tomo copah *porque me las sé de tomá!*” Esta conversación entre dos presidentes de equipos de fútbol sevillanos, retransmitida en directo por TV1, es un ejemplo patente de una figura social que Juvenal definió como el *moralista inmoral*. Juvenal dedicó su “Sátira segund” a describir y denunciar a aquellos que, ostentando un cargo público y ejerciendo la labor admonitoria que se le supone, no practican lo que predicán —si se me permite el anacronismo—. Su caso ilustrativo era el de algunos políticos que, siendo homosexuales, clamaban en los púlpitos contra el pecado nefando. El primer rasgo del moralista inmoral es un carácter asertivo que se sitúa más allá de todas las contradicciones. Como puede observarse, en la conversación antes reproducida el salto desde la admonición moralista ortodoxa hasta el *statement* alcohólico y vaciletas se da sin solución de continuidad; no hay negociación sobre posiciones débiles. Su presupuesto discursivo es: si no gano la discusión a ver quién es más moral, ganaré la discusión a ver quién tiene los moralismos más gordos y priva más (“Porque tú no sabeh”, etc.).

104

El moralista inmoral es un inconsecuente, pero no es sólo un hipócrita. Su modo expresivo lo define como una superautoridad que —en un momento histórico en que toda forma de autoridad severa parece haberse diluido— ejerce la represión de manera ostentosa, y en cualquiera de sus formas. Esta es una de las figuras centrales del modelo catódico que Arthur Kroker definió como “televisión disciplinaria”. En su versión legalista la televisión disciplinaria organiza simulacros de juicio e inquisición que permiten la irrupción de la ley en el territorio de lo íntimo, como el programa *Judge Judy*, basado en el eslogan “Subpaena a pal”: “Denuncia a un colega”. En su versión sociologista, este género combina la figura del juez con el despliegue de todas las modalidades de control existentes. Videocámaras, reglas arbitrarias, expulsiones fulminantes, gincanas del cuerpo o del espíritu y, por encima de todo, la remisión de los participantes a una ley inflexible y arbitraria. La reunión de todos esos factores en la casa cerrada concebida como metáfora de la sociedad configura la forma contemporánea del *reality*. Cuando Mercedes Milá se refería a *Gran hermano* como “un experimento sociológico” eso era, más que una excusa, una apelación a varios tipos de autoridad simultáneos. El moralista inmoral está asentado en todas las posiciones discursivas fuertes: ostenta la

severidad del obispo, la crueldad de la maruja, la celebridad del populista y la ubicuidad de la cámara —sin olvidar la siniestra erudición de la Policía Secreta—. En sus versiones más manipuladoras ejerce también como analista en el sentido particular que Lacan le daba a este término: el analista como “Sujeto Supuesto Saber”, que detenta un conocimiento por debajo del cual el analizado “está en un/el error”. Tiene derecho a usar todos los criterios críticos y aun destructivos que son propios de cada una de esas figuras, saltando de una a otra sin encomendarse a Dios ni al diablo. Esta actitud fue descrita por vez primera desde la poesía —la sátira juvenaliana— y tiene una derivación, última y necesaria, en este género, precisamente por el tono y la inflexión que la definen. En efecto, la posición autoritaria del vate era el último de los lugares de poder enunciativo que quedaban por conquistar.

“¿Qué es basura?” “¿Y tú me lo preguntas? ¡Poesía eres tú!”. El género de la poesía muy mala (*junk poetry*) tiene arraigo en las culturas norteamericana e inglesa, donde se editan con periodicidad antologías de *los peores versos jamás escritos* —entre las más celebradas, las de Kathryn Petras—. En España se han publicado algunas compilaciones de este tenor, pero no han llegado a configurar un género, ni siquiera una práctica editorial frecuente. Uno de los escasos intentos de delimitar el terreno de la escritura *trash* lo realizó el escritor y lingüista José Antonio Millán en su sección periódica “Rosas y puerros”, publicada en *Diario 16*. La sección, de título prestado por Arno Schmidt, estaba dedicada a aquellos libros que jamás serían reseñados en un medio respetable. Se trataba, pues, de textos aberrantes, sea por la casa editorial que les daba cobijo, por el tema o por la ocupación del autor; la mayoría de las veces, por concurrencia de esos tres factores. En algunos casos los textos comentados habían tenido gran circulación comercial, como *Caballo de Troya* de J. J. Benítez; en otros, se trataba de voluntariosas autoediciones. Una de las reseñas estaba dedicada a un comisario de policía llamado Abel Pizarro Sastre, que en sus ratos libres da rienda suelta a su vena lírica, plasmada en un poemario dedicado a las putas —“precederéis a vuestros clientes en el reino de los cielos”— y rematado con obras maestras de la psicronía creyente como “Cristo, vuelve”: “Si sobre Ti, las balas rebotasen / sin tocarte [...] / Unos dirían que eras un Robot / o soldado con metal protector / que desviase las balas por imán / o cualquier cosa rara”. La mirada de Millán sobre estos pecios de la cultura era de una misericordia borgiana: ninguna de las críticas era “desfavo-

nable” en el sentido que adquiere este término en los suplementos literarios; todas estaban recorridas por una perplejidad analítica y jovial. Aun después de cerrada su sección, que sería recopilada en libro, Millán siguió practicando esta modalidad del reseñismo. Un ejemplo posterior es el artículo “Delirio español por Tom Clancy”, publicado en el suplemento de libros de *El País*, en que sumaba, muy a su gusto, dos aberraciones complementarias: los delirantes errores de documentación cometidos por el autor —o por sus negros— en su investigación sobre el problema vasco y las tropelías del traductor, no menos llamativas.

En el campo de la poesía sólo sé de otro proyecto análogo. El poeta y crítico catalán Francesc Parcerisas me mostró en una ocasión una pequeña carpeta marrón en la que había ido reuniendo el resultado de varias décadas de abnegada dedicación a la labor de jurado en concursos provinciales. Algunos de los vates empezaban sus textos haciéndole la rosca al juez con una cita —“de uno de mis poemas menos conocidos”, me explicó con aprobación—; otros no se encomendaban a Dios ni al diablo. La mayor parte de los poemas eran de autor inédito, pero algunos llevaban firmas muy reputadas en el mundo literario catalán: supongo que esto explica que la antología no llegara a publicarse nunca. La querencia de Parcerisas por la estética realista y la línea clara le había hecho especialmente sensible al desmán lírico, fuera en forma pseudovanguardista, irracionalista o floralesca. “¿¡Cuál es el referente real [de este poema]!?” —le oí exclamar, con indignación moderada por la ironía, ante alguno de esos textos—. De entre el florilegio *junk* recopilado por el autor de *Triomf del present* podía identificarse un género, o al menos una vertiente: la poesía costumbrista escrita por jubilados con exceso de tiempo libre. Algunos de los optantes al concurso se encontraban ya en edad propecta, y al parecer el peso de la experiencia los había hecho menos modestos y más expresivos que de consuno. La joya de la colección —que no ha sido publicada hasta la fecha, aunque sin duda sigue creciendo— era un extenso poema narrativo en octosílabo asonante que describía una excursión a Figueres organizada por el Insero. La voz del vate alcanzaba su do de pleura en la escena en que el conductor ponía una película aparentemente subida de tono, lo que daba lugar a una enconada discusión entre dos bandos que aprobaban y censuraban, respectivamente, la catadura moral del filme. Sin perder la rima.

Como muestran los casos del comisario y el jubilado, para que un poema pueda ser considerado *junk* no basta con que sea

torpe, malsonante o cretino. El Borges ultraísta advertía que una buena metáfora está al alcance de cualquiera; lo mismo puede decirse de un verso inepto. Los versos “Detrás de mí (y delante, en la escena melliza) / pasa la caravana majestuosa de las nubes” pueden resultar notables o vulgares en función del valor que concedamos a los hipotextos que los rodean: el nombre propio del autor, las informaciones sobre su carrera, la fecha de edición... el resto del poema, en suma. No es seguro que exista un criterio de valor, o un sentido de la calidad, que pueda abstraerse totalmente de esos factores. Es ahí donde entra el *junk* poético, el único género que no ofrece el menor atisbo de duda acerca de la calidad intrínseca del texto, y es tanto más importante cuanto que hace creer a los que no suelen leer poesía que entienden algo de ese género —aunque sólo sea lo justo para echarse unas risas—. En la *junk poetry* se reúnen una voluntad expresiva aparente y ampulosa, temas y metros clasicistas o seudoclasticistas, cierta dificultad técnica autoimpuesta —y abordada de manera temeraria— y alguna ocurrencia fatal, todo ello orientado por lo que Borges llamó “un depravado principio de ostentación verbal”. Es raro encontrar ejemplos de *junk poetry* en la literatura de inspiración realista, en que el impulso documental y de denuncia suele funcionar como coartada que exculpa las más flagrantes tropelías. La *junk poetry* es la modalidad que tiene mayor poder para galvanizar el inconsciente colectivo acerca de su género: como decía un artículo de *Mondo Brutto* acerca de Jesús Llorente, “decir que es mala sería tanto como admitir que existe poesía buena, y eso sí que no: toda poesía es mala por definición”.

Le daría dos versos a más de uno. Las personas de temperamento romántico suelen sentir simpatía por los genios legos. El artista sin formación académica —creen— es más espontáneo, más desprejuiciado, más capaz de expresar “emociones verdaderas” no mediatizadas por la tradición cultural y sus santones. Quizá no sea sólo cosa romántica: secretamente todos estamos convencidos de que la cultura es una gran putada —más cuanto más la adquirimos— y sólo esperamos que alguien salga de debajo de una piedra y recite la mejor historia jamás contada. La fascinación idealista por el genio lego se corresponde con la curiosidad morbosa por el primitivo, el que desconoce la cultura, aunque carezca de genio. Por lo general estas dos figuras —el genio lego y el primitivo— aparecen separadas. Una de sus escasas coincidencias se produjo en 2004 con la publicación, por parte de la ignota editorial Letra Clara, del poemario *Bueno, bonito, barato*, cuyo autor —retratado

en portada en ilustración a carboncillo— es Carlos Navarro Merino, más conocido por su presencia en la segunda edición de *Gran hermano*, donde su centurio proceder y su apología del maltrato le valieron el sobrenombre de “el Yoyas”. El seudónimo, cabe señalar, figura también en cubierta, en cuerpo de letra mayor que el nombre y subrayado en marrón claro.

En pasando de la portada, el segundo factor que llama la atención del lector que frecuenta la poesía es su esforzada extensión: ciento una páginas de poemas narrativos precedidos por tres introducciones —con una extraña confusión entre “introducción”, “prólogo y “dedicatoria”— y rematados con un “Diccionario de argot empleado”. ¡Un volumen generoso! Como no es de la secta, Navarro no ha sido informado de que para publicar un poemario basta con juntar diez o doce escolios y llamarlo *plaque*. De haberlo sabido le habría hecho mucha gracia: en uno de los últimos poemas, “Golfas sin fronteras” —dedicado a Nuria Bermúdez—, Navarro hace rimar “vedetes” con “pedetes”; cabe lamentar que no conociera ese galicismo, en cuyo nombre se cometen tantos y tantos desatinos con la aprobación y los vítores de la crítica. El tercer elemento, formal, es su apuesta por la rima asonante, muy valerosa en una época como ésta, en que la rima se ha convertido en el coto vedado de los raperos —de modo que los últimos poetas rima-dores, como Siles o Gimferrer, son vistos con malos ojos por los ortodoxos del verso libre—. Navarro es dueño de un estilo enfático, viril: su recurso formal más querido es la adjetivación bimembre: “ignorante y pudiente”, “retrógrados capitalista [*sic*] y pijos clasistas”, “barrios altos o ricos”, “privados y costosos colegios” —todo ello en una sola estrofa—. Formalmente se trata de una poesía de aliento sentencioso, discursiva y monumental, del todo indiferente a la tradición de la vanguardia y con un aparatoso desdén por el ritmo interno de la frase. Que es extensísima: no le alcanzan veinte sílabas por verso, sino que aún le hace falta un encabalgamiento para terminar la oración —“Porque qué fácil es pasar, de la mañana a la noche, de un Panda a / un Porsche”—. En lo tocante a los temas, esta voluntad de aunar denuncia social y claridad expresiva no se veía en lírica española desde la última época de Blas de Otero. Reaccionario en la forma y *enragé* en los temas, autoproclamado cantor de L’Hospitalé de Llobregá, Navarro es un *wannabe*-Victor Hugo metido a realista sucio.

Nos hemos referido antes a la importancia de los hipotextos a la hora de evaluar la catadura de una obra. En este aspecto el primer poemario de Navarro supone —justo es decirlo— una renova-

ción total. A falta de críticos afines o solapistas a sueldo que le escriban un *blurb* al uso —ya saben: “la indagación sobre el Ser del lenguaje / la verdad del verbo / la verdura hecha palabra”, etc.—, el autor nos obsequia con tres textos-marco a cuál más insólito. El primero, en solapa trasera, es un mensaje *trash*-samaritano: “El 5% de la venta de este libro se destinará a la víctimas del 11-M”. ¡Poesía y beneficencia unidas! ¿Qué buen ciudadano se resistiría? El segundo es el mejor chantaje emocional en forma de prólogo que ha leído jamás este comentarista. Su autora es Vanessa Jiménez García, más conocida como “La niña de cristal”: una adolescente ovetense que padece el síndrome de McCune Albright, una gravísima enfermedad degenerativa de los huesos. En dos páginas de conmovedora introducción Vanessa declara su alegría de vivir, se proclama amiga del autor, lamenta que en esta sociedad haya “demasiados frikis y pocos escritores” (?) y ensalza la honestidad de Navarro, que “va de frente”, oponiéndola a la madre de la cantante Tamara, Margarita Seisdedos, “que sólo se dedica a pegar con el bolso” —no, yo tampoco entiendo la contraposición—. El tercero es un breve texto en prosa donde el autor describe su experiencia en *GH2*, centrándose en el antes y el después y describiendo una significativa elipsis sobre la filmación misma del programa. Se trata, sin duda, del primer texto en que la vocación poética se describe como el resultado natural de la participación en un programa basura: “a mí la televisión me ha enseñado mucho (...) pero, sobre todo, me ha proporcionado la posibilidad de poder escribir un libro, cosa que en mi vida me hubiese imaginado, y lo digo sinceramente, puesto que hasta hace tan sólo muy poco tiempo me había leído muy pocos libros y por casualidad o causalidad ahora escribo [*sic*]”. Desarmante franqueza, pactos con oenegés, amistades irrompibles con crías de vidrio: la retórica *trash* aplicada a la poesía es un regreso convencido a los esenciales románticos de la creación, está dicho en serio —en una época en que nadie hace eso— y hace que todos parezcamos un puñado de esnobs.

La televisión basura como tema lírico: TrashDeLuxe. ¿El personaje *trash* como crítico cultural poético? ¡No me judas Satanás! ¿Acaso no se supone que figuras como Navarro son “el objeto sintomático” de la crítica, que debe examinarlos con reprobación misericordiosa, *porque no saben lo que hacen* —y no darles la palabra—? Antes de desestimar el testimonio de Navarro contemplemos un dato: su poemario es el primero publicado en España que habla de televisión, si no como tema central —no se busquen en

este libro interioridades sobre *GH*, porque no las hay—, sí, cuando menos, como línea temática importante. Será útil, entonces, comentarlo en relación con los no tan escasos autores que han abordado el tema de la televisión basura desde la poesía.

En una cita consignada por Vicente Luis Mora, Michel Houellebecq lamentaba que la poesía contemporánea francesa hubiera descuidado los temas relacionados con las nuevas tecnologías de la comunicación. “¿Es que [los poetas] viven todos en el campo?”, exclamaba. No puedo hablar por la poesía francesa, pero sí puede decirse que una parte de la poesía española reciente ha tenido en cuenta esa queja. La tematización de la televisión como tema ocasional en un poemario va apareciendo progresivamente, a principios de la década pasada, en la obra de autores nacidos entre los años sesenta y los setenta. Un autor precursor en este y en otros temas es Roger Wolfe, que en su poemario *Arde Babilonia* (1994) incluye el texto “Días tranquilos ante el televisor”. El poema usa el formato de la enumeración caótica extensa para representar la experiencia del *zapping*: “Cien incendios diarios en Galicia (...) 300 muertos en las carreteras (...) Sida, no da, cáncer, hepatitis, salmonella (...) la Lola Flores, la lluvia ácida...”. La enumeración zapeada de Wolfe parece sacada de telediarios trash como el de Antena 3, y en general puede reducirse al modelo krockeriano de *crash-tv* o televisión catastrófica y sensacionalista. La respuesta del poeta, que a lo largo del texto aparece como “espectador objetivo”, llega en estrofa aparte: “Para que luego digan / que las artes / están en crisis”. Wolfe vincula así la experiencia del espectador con lo que en un poemario posterior denominará el problema de “el arte en la era del consumo”. Esta preocupación es, en cierto modo, la propia de un autor de estirpe realista: el realismo, como estilo de crítica y denuncia, ¿puede competir con la abyección cotidianizada e insensibilizada de todos los telediarios? La respuesta es, en cierto modo, característica de la deriva de este género al menos desde Raymond Carver: el recorte del ámbito de realidad considerado realista en aquellas situaciones que los *mass media* no ven. Este recorte implica una mirada sarcástica hacia esos medios, como puede constatarse en los relatos que Wolfe dedica a algunos periodistas culturales como personajes grotescos —no menos grotescos, cabe añadir, que las noticias antes mencionadas.

Una segunda inflexión, no muy lejana a la de Wolfe aunque algo más intimista, puede observarse en el poemario de Pablo García Casado *Las afueras* (1997), y en particular en su sección “Publicidad engañosa”. Los seis textos de esa sección describen los

anuncios —más o menos generalistas— como metáfora de una relación sentimental sospechosa o imposible. García Casado usa la televisión como fuente de información e imágenes, con un sentido que en algunos casos parece más inspirador que propiamente crítico: en su libro siguiente, la *plaquette* *El mapa de América*, propone un recorrido on the road cuyas imágenes no provienen de la experiencia inmediata —el autor no había viajado a Estados Unidos cuando el libro fue redactado— sino de la experiencia de los signos cinematográfica y televisiva. La realidad percibida a partir de la pequeña pantalla: este es también un presupuesto de la *plaquette* de Luis Felipe Comendador *Tour de France* (2006), un libro en que se combinan el aliento épico, lo grotesco, la sátira y el examen del “referente original” de las imágenes utilizadas: “La escapada ha de hacerse / estadísticamente / ajustada al horario / de la mayor audiencia”.

Como comenta Jorge Luis Marzo, ante la aparición de un “nuevo medio” una de las respuestas más características consiste en reevaluar el uso de algunos medios anteriores, que quedan obsoletos o pudieran parecerlo. Esta reevaluación puede tener signo antimoderno en los dos sentidos del término: reaccionario, pero también *modernamente crítico*. Aunque la televisión fuera inventada en los años cincuenta y ya haya ocho generaciones que han crecido con ella, es indudable que en ciertos medios y en ciertas escenas el contexto de recepción aún obliga a considerar el tratamiento de su tema como una novedad relativa. A la luz de esos dos principios puede leerse el soneto de Vicente Luis Mora “Teleirrisón”. El uso del metro clásico por excelencia se relaciona con una crítica a los nuevos medios realizada desde una fuerte conciencia tradicional, que también se hace expresa en los sonetos y silvas de *Mester de cibervía* (1996), el primer poemario español dedicado monográficamente al tema de internet.

Y bien, ¿cómo se relaciona la obra del Yoyas con las nuevas direcciones de la poesía española? Por lo pronto, su descripción de la tele tiene el cariz antimoderno pero únicamente reaccionario que se ha comentado antes. El poema-*trash* “La intrusa” descuelga una monótona retahíla de penosos versos anafóricos (“Tú que unes, separas y rompes corazones”, “Tú que eres más que una simple figura aritmética”, “Tú que tienes colores, imágenes y voces”), que culminan con una conclusión que se comenta a sí misma: “Tú, caja tonta, devuélveme el tiempo / que me has robado”. Más disfrutable es un poema deprecativo “Golfas sin fronteras”, cuyas protagonistas son “Esas putitas por todos / ya muy conocidas” que sal-

tan “de falo en falo y luego de programa / en programa contándolo”. El autor usa las iniciales de los nombres propios para referirse a las interfectas —S.F., N.D.—, sin escatimar el vocabulario soez. El tono deprecativo, que parece, en el caso de Navarro, el más sincero de todos, aparece también en su diatriba contra los “¿Periodistas?”, descritos como “una mesnada de clasistas (...) que mal informan en la tele, en diarios o revistas. / Cuatro mamarrachos, etc.” Como puede observarse, Navarro es el único en aplicar un registro satírico y nominal. La evidente diferencia de “calidad” —si es que aún se dice así— entre él mismo y el resto de los poetas aquí comentados no es óbice para apuntar que en su caso el punto de vista sobre “la degradación moral de la televisión” viene auspiciado por un argumento distintivamente poético: la credibilidad del superviviente. El caso del Yoyas es también el de la poesía caída en su propia trampa: la del estilo grandioso, la responsabilidad ética y la figura del guardián moral.

Una vertiente secundaria del comentario sobre la televisión incluye algunos poemas que, aunque no hablan manifiestamente del medio, sí tratan de temas y asuntos que, a todas luces, el autor sólo conoce gracias a él. Esto sucede con el texto sobre la masacre de Atocha (“11-S no se olvida”), sobre los *psychokillers* (“Cuando el hombre dejó de ser mono”) y sobre el nazismo, o más bien sobre lo que Nancy y Lacoue-Labarthe han denominado “el mito nazi”, que es una leyenda o serie de leyendas, de inspiración sensacionalista, que no complementan sino que en cierto modo niegan a la manera revisionista el relato real sobre el Holocausto (en “Zona inmoral”, sobre los campos de concentración, o “El protervo”, sobre Hitler). No obstante, la pieza maestra de *Bueno, bonito, barato* es, sin duda, el segundo poema, titulado “Buen rollito, buen ambiente”. Se trata de una oda floral a L’Hospitalet, con momentos de conmovedora ofuscación lírica, que no habría desmerecido en absoluto en algún premio provincial donde hubiera una categoría de temática localista. Un planteamiento secundario del mismo tema se encuentra, hacia el final del libro, en “De San Fernando a Badalona”. La disposición de estos dos textos como una suerte de marco conceptual de la obra parece introducir, voluntariamente o no, la idea del *pilgrim’s progress*: el zagal honesto y brutote que dejó su barrio para vivir grandes aventuras en la ciudad envenenada, y que volvió enriquecido por la experiencia.