

**FERNANDO SÁNCHEZ**

**HIPERPOESÍA DEL  
RESIDUO  
(MATERIALISMO PUNK)**

© Fernando Sánchez

Primera edición: abril de 2026

Número en el Registro de la Propiedad Intelectual:

00/2026/1954

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o por cualquier otro, sin el permiso previo por escrito del autor.

**A los lectores de EL URBANO.**

**“Ojalá mis películas fuesen eróticas” (Pier Paolo Pasolini, a propósito de *Saló*).**

## ÍNDICE

Prefacio: la gorda y *Ojete calor* (p. 6).

Residuo, *sampling*, obsolescencia (p. 9).

*Glitchpunk*, interferencia, fecopoesía, realismo (mal llamado) “sucio” (p. 18).

*Hardcore* (y el grado de consanguinidad con la postpoética), xenidad, elipsis (p. 27).

Medotología *drone* (p. 36).

Bibliografía (p. 41).

### **Prefacio: la gorda y *Ojete calor***

Hacia 1987, un hombre que se llamaba John Graham Mellor (1952-2002) se pilló una casa en la localidad de San José (Almería). Mellor fue más conocido en el ámbito profesional como Joe *Strummer*. Se habla de una supuesta calle dentro de ese pueblo, que tendría su nombre, que es o que fue (o que pudo llegar a serlo), aunque da la sensación de que ello se asocia más a las representaciones de un mito estratégico, habilitado en cualquier caso por un hecho de carácter anecdótico. La cuestión es que el *símbolo* Mellor/*Strummer* se pasaba los veranos allí, en San José -se tiene constancia, en cambio, de la existencia de una placeta Joe *Strummer* en Granada, desde 2013-. A escasos 15 minutos, se halla un pequeño poblado también almeriense/costero, que tiene por nombre Los Escullos. Cuentan que a *Strummer* le encantaba acudir al bar de Jo, un espacio de moteros y punkrockeros que estaba por allí, una entidad de carácter alternativo y contracultural fundada en 1993 por un tal Jo Belle, un sujeto de origen francés -al parecer, nunca tuvo ni licencia de apertura ni *papeles*-. De hecho, *Strummer* lo convirtió en un lugar cuasi de culto. Se dice también que la actriz catalana Neus Asensi (1965) presentó una denuncia ante el Ayuntamiento de Níjar en 2017, que clausuró ese garito (al parecer, a la intérprete, que residía –y vive sola, de hecho- en una hacienda próxima a ese

establecimiento, le molestaban los ruidos). *Strummer* fue el confundador y líder indiscutible de la banda *punk* inglesa *The clash*. En cualquier caso, el británico era un castillo de naipes que se desmoronaba. En castellano, *The clash* se traduce como “el choque”, “el conflicto”. *Strummer* es un apodo también de origen inglés, que viene a decir algo así como “rasgueador” (de guitarras, como es obvio). La canción *Spanish bombs*, compuesta por *The clash*, fue incluida en el álbum *London calling* (1979) y dice en una de sus estrofas:

*“Spanish songs in Andalucía/The shooting sites in the days of ‘39/Oh, please, leave the ventana open/Federico Lorca is dead and gone [...]”.*

De esta forma, si continuamos el recorrido propuesto a través de las líneas *Maginot* de esta híper ficción de manual, de todos es conocido que la impetuosa sinfonía estética perpetrada por este grupo musical se empapó de una fuerte retórica ideológica y de una explosiva conciencia de clase. *Strummer* bebía los vientos por el Frente Popular español, y por Almería y por Granada, por supuesto. Y ante todo, el cantante y a la vez guitarrista, sentía especial devoción hacia las *letanías* de Federico García Lorca (1898-1936), que, entre otros textos, como sabemos también, escribió *Poeta en Nueva York*, una serie de poemas alumbrada entre 1929 y 1930 (Universidad de Columbia, posterior viaje a Cuba). Dentro de ella, Lorca *indaga* en la basura que descubre en la ciudad de Nueva York y, a través de las tribulaciones de la que él denomina “mujer gorda”, procede a deconstruir los modelos del desmoronamiento en términos generales. Si se hace una lectura de la interferencia que lleva por título “Paisaje de la multitud que vomita (anochece en Coney Island)”:

*“La mujer gorda venía delante/ arrancando las raíces y mojando el pergamino de los tambores/ la mujer gorda/ que vuelve del revés los pulpos agonizantes./ La mujer gorda, enemiga de la luna,/ corría por las calles y los pisos deshabitados/ y dejaba por los rincones pequeñas calaveras de /paloma/ y levantaba las furias de los banquetes de los siglos/ últimos/ y llamaba al demonio del pan por las colinas del cielo/ barrido/ y filtraba un ansia de luz en las circulaciones/subterráneas./ Son los cementerios, lo sé, son los cementerios/ y el dolor de las cocinas enterradas bajo la arena,/ son los muertos, los faisanes y las manzanas de otra/ hora/ los que nos empujan en la garganta/ Llegaban los rumores de la selva del vómito [...]”.*

muy pronto se comprueba que Lorca, en efecto, se había sentado en la mesa de Arthur Rimbaud (1854-1891) y preludió las movidas del *Aullido* (1956) de Allen Ginsberg (1926-1997). Si cogemos *prestados* dos versos de Rimbaud (no uno cualquiera, de “Hambre”, me refiero, incluido en *Una temporada en el infierno*, 1873):

“Si de algo tengo ganas/sólo de tierra y de piedras es”

Y seleccionamos a su vez otro tanto de Ginsberg (“Footnote to howl”):

“¡El mundo es santo! ¡El alma es santa! ¡La piel es santa! ¡La nariz es santa! ¿La lengua y la verga y la mano y el agujero del culo son santos!”

Y recortamos otro más del dúo musical indescifrable *Ojete calor* (*Tonta gilipó*, 2017):

“¡Eres tan Feria de Abril!”

perpetramos un *collage* que toma como base real el solapamiento de elementos procedentes de unas poesías y de una canción, y se arroja al mismo tiempo al sustento intelectual de un episodio de apropiacionismo. En definitiva, el resultado no deja de ser un accidente, que viene determinado por el acto performativo de hojar en el cubo de la basura, a través de la gestión *futura* de los residuos.

“Si de algo tengo ganas/ sólo de tierra y de piedras es/ ¡El mundo es santo! ¡El alma es santa! ¡La piel es santa! ¡La nariz es santa! ¿La lengua y la verga y la mano y el agujero del culo son santos!/ ¡Eres tan Feria de Abril!”

En cualquier caso, Lorca juega sus cartas y plantea un órdago intertextual: *la gorda* es manifiesto *protohardcore*, el *punk* que supo ver *The clash*, la prognosis del mapa conceptual de la elipsis del desierto.

### **Residuo, *sampling*, obsolescencia**

No nos hallamos muy lejos de la (presunta) verdad (la nuestra), si afirmamos que se tarda toda una vida en hacer una poesía (incluso, los trabajos manuales elaborados para el prefacio, que pueden ser titulados *Rimsberg calor*). Tampoco está de más decir que se emplea mucho de ese tiempo breve en razonar sobre nuestra unicidad y sobre las cosas que tenemos entre manos (las que nos dicen que debemos hacer, en cambio, tienen ese componente taumatúrgico y se asimilan de manera instantánea). De la misma forma que este ensayo no es ni mucho menos un taller de creatividad ni un libro de autoayuda, en él se establece sin embargo un orden de prioridades *lógicas*: desde la promiscuidad de la polución entendida a través del proceso de expansión de sus ramificaciones biológicas y tecnológicas hasta el substrato de las interrelaciones del residuo/desecho con los otros de su enjambre y por supuesto consigo mismo (lo *residual* tiene mucho que ver con el sesgo de lo que en algunos foros viene a denominarse como “wasteoceno”).

En *Hiperpoesía del residuo* consideramos el pasado como basura *hardcore* que reinventa el orden jerárquico de carácter positivo, se presenta en sociedad en absoluta oposición a la idea de nostalgia -esta última puede ser considerada como un detritus en sentido estricto, como todos lo demás,

recordémoslo-. El sistema busca el olvido y detesta el recuerdo, al sistema –de desmemoria interesada- no le interesa que se perciban las probidades del residuo ya sea material, ya sea constitutivo de una entidad que se rige por sus principios más o menos específicos (me refiero con esta grafía *biohazard* del margen a la “prole” de la que se habla en 1984, el totalitarismo retratado –y experimentado- por George Orwell (1903-1950), un libro publicado un año antes de su deceso). Hablamos de ese régimen metódico que diseña la obsolescencia de la vida y, por lo tanto, de la muerte –aunque no prevé su relectura-, es decir, *morimos* cuando quiere ese sistema, no cuando *nos toca morir*, por ese motivo hay que reconsiderar el concepto de la desaparición –a través de la reinterpretación de ese residuo, *que ya estaba muerto y enterrado-*. Winston Smith es el protagonista de la incontestable obra de Orwell. En un momento de la trama, le interrogan y le torturan de forma sistemática (en lo físico, no deja de concretarse y delimitarse la persecución psicológica y siniestra durante los meses y los años, a fin de cuentas más potente y efectiva):

*“Sujetó con fuerza entre el pulgar y el índice uno de los dientes de delante que le quedaban a Winston. Una punzada de dolor le recorrió la mandíbula. O’Brien le había arrancado el diente de raíz. Lo tiró al otro extremo de la celda. –Te estás pudriendo –dijo-, te caes a pedazos. ¿Qué eres? Un saco de inmundicia. Gírate y vuelve a mirarte en el espejo. ¿Ves lo que tienes delante? Al último hombre. Si eres humano, eso es la Humanidad. Vamos, vuelve a vestirte”.*

Buscamos entonces en las bolsas llenas de desperdicios para poder comprender cuáles son los términos de esa *movida* de la muerte prematura transfigurada en muerte *real*. En las puertas traseras de cada representación, casi siempre queda un conjunto de perros callejeros, que muestran sus cuartos traseros a los órganos de la pulcritud corporativa, animales que meten el hocico con voracidad y desconsuelo en la bolsa llena de elementos en proceso de pudrición. Por ese motivo, los efectos colaterales sobrevenidos como consecuencia de los ensalmos del *happening* poético y evolutivo correspondiente a esa manada de 3 o 4 cánidos, son y deben ser ciencia/fricción desde el momento en que eclosionan en las inmediaciones del error, de la interrupción biomecánica y de la confrontación -con el sistema, que es el que decide lo que es porquería y lo que debe dejar de serlo-:

*“El punk siempre se presentó como gran estafa de la sociedad de consumo –como versión acelerada, informalista y obscenamente materialista de las premisas del pop-. La verdadera cultura pop –Disney, Spielberg- es idealista y moralista: el punk es su contrafigura. No diga: <<El punk ha degenerado en pantomimas como Green Day>>; diga: <<Milli Vanilli prueban que el punk sigue existiendo>>”*

afirma Eloy Fernández Porta (1974). Es difícil (no) imaginarse en la urbanización de enfrente, por ejemplo, a algunos de los desdichados personajes perpetrados y amamantados por los carniceros de esta *praxis* intravenosa, afortunado se es en cualquier caso de presenciar ese *parade* que se ha gestado ante nuestra puñetera cara sin embargo (habríamos de remitirnos en primera instancia al ascendiente descarado de la *Hervorbringen* heideggeriana). Si aplicamos la comprensión del residuo a la reflexión sobre la misma poesía, existe otra atractiva posibilidad por lo tanto de que los acontecimientos sean narrados y desglosados sin necesidad de una versificación inapropiada y obsoleta, recolocando en el bloque material del *thrash* estético al conjunto de todas estas historias probablemente legatarias de ese realismo al que apellidan “sucio” con más voluntad que acierto y al que se le puede trasladar sin sutilezas el maravilloso apelativo de “*glitch*” en cambio, del *detritus/collage* que se gesta desde el caos y del que nunca explican que puede ser (debe ser, tal vez) tan análogo a los elementos de la vida misma, especificada en la *jodienda* cotidiana sin ir más lejos, que es la que se esfuma con celeridad de la inmensa mayoría de los poemas conceptualizados como “escritos”. En la composición que lleva por nombre “Génesis”, Mario Nosotti (1966) relaciona de manera truculenta las nociones de tiempo, residuo y obsolescencia programada:

*“Me comí una mandarina/ Las semillas brotaron de mi boca/ Desde el labio pulposo se lanzaron al plato/ Ese fue el fin del árbol y del fruto/ De ahí/ a la basura/ y basta.”*

Aunque dé la sensación de estricta linealidad, en realidad Nosotti está reventando el modelo arbóreo y está ampliando los vectores de esa existencia en una cocina cualquiera (por ejemplo), en base a rizomas residuales (y *antecesuales*) que nunca pierden su razón de ser estética. No se asusten de los *insolentes*: contra la masedumbre espiritual, la propuesta del chileno se despliega con la implementación de una prosopografía simple de *glitches*, masas compactas de plasmas singulares que pueden hallarse dentro de una bolsa del Mercadona mismo, de un modo muy lorquiano: el arquetipo *pop* “bolsa del Mercadona” incluye en su interior dos cartones con algo de leche, algunas sobras de callos con garbanzos, las semillas de la mandarina de Nosotti, cascotes procedentes de una pared, un plátano en estado de descomposición, las ramas rotas de un geranio, un yogur a medio comer, un rotulador *sangrante* y un preservativo mismamente, y se metaboliza de forma automática e involuntaria en dispositivo *punk* (que “sigue existiendo”, que desafía a su propio óbito). Jacques Vassal (1947) escribió sobre Leonard Cohen (1934-2016) en

*Leonard Cohen*, un hallazgo sin precedentes. Recuerdo asimismo que Cohen aludió al poeta granadino y a su *Pequeño vals vienés* (incluido también en las generalmente 35 composiciones que constituyen *Poeta en Nueva York*, lanzado en 1940) a través del tema *Take this waltz* (del álbum *I'm your man*, 1988). Sobre la posibilidad de redención con el pasado, Vassal contó a propósito del libro *Beautiful Losers*, de Cohen:

*“El cuerpo es también el lugar donde se manifiesta, muy evidentemente, la mediocridad personal de Yo. Visiblemente, Yo es feo. Su fealdad le paraliza, particularmente en su vida sexual con Edith. F. siempre trata de hacer nacer en él un complejo de inferioridad por ese motivo”.*

Y sobre la posibilidad de coquetear con un pasado de carácter irredento, a pesar de sus taras horripilantes y defectos nauseabundos, a raíz de esa eventualidad no se habría de investigar sobre los mundos de la perfección ideal, sino que se trataría, por el contrario, de saber ser y estar con *lo* de uno mismo. Es necesario hacer referencia asimismo a la materialidad de la denominada “Antipoesía”, de Nicanor Parra (1914-2018). René de Costa (1939) introduce el libro *Poemas y antipoemas* del autor, de origen también chileno, como Nosotti. En el prólogo de este texto *bisagra*, De Costa es de la opinión de que el año 1954 marca la división en la “historia de la literatura” y embiste con la extraordinaria observación de que “*el reto es la poesía <<hablada>>, conversacional, al alcance del gran público*”. Desde su punto de vista, el poeta Pablo Neruda (1904-1973)

*“este <<monstruo de la poesía>>, intuía los cambios en el sistema expresivo, así como la necesidad vital de ir cambiándolo. Unas veces inicia los cambios, otras veces los capitanea, o simplemente se los apropia [...]. Neruda, conocedor y patrocinador de la nueva poesía conversacional que Parra estaba elaborando, olfatea el cambio venidero en que los poetas habrán de <<bajar del Olimpo>>”.*

Escribe también De Costa:

*“he eludido intencionadamente a lo largo de mi comentario sobre los antipoemas su calificación como poesía. La razón ha sido no condicionar al lector. Sin embargo, no llamar <<poemas>> a los <<antipoemas>> de Parra sería una actitud tan mojigata como no llamar, por ejemplo, pintura a la pintura abstracta. Los antipoemas de Parra no son otra cosa que poemas, poemas nuevos que se nutren del lenguaje hablado y del lenguaje poético tradicional, ironizándolo”.*

Examinamos por consiguiente un fragmento de un antipoema (“Notas de viaje”), que remite al uso inevitable y nunca fraudulento de ese residuo vívido en forma de elementos cotidianos indelebles *hardcore*, que se multiplican de

forma más o menos explícita en el inconsciente (colectivo), que rescatan al sujeto de sus abrevaderos de costumbre:

*“Yo me mantuve alejado de mi puesto durante años/ Me dediqué a viajar, a cambiar impresiones con mis [interlocutores/Me dediqué a dormir/Pero las escenas vividas en épocas anteriores se [hacían presentes en mi memoria/Durante el baile yo pensaba en cosas absurdas:/Pensaba en unas lechugas vistas el día anterior/Al pasar delante de la cocina [...].”*

Las experiencias nos marcan profundamente y aportan un mínimo de credibilidad. Se podría objetar al respecto que el abuso de las circunstancias biográficas podría pecar en un momento determinado de cierto determinismo y reduccionismo, pero el sistema poético no parece implementar los recursos necesarios para reutilizar esa *materia* y reconstruir mediante un nuevo *organismo* los destrozos del sistema, que, en lo que se refiere a los escombros, hace lo posible en cambio para esconderlos, maniatarlos y matarlos. El *sampleado morfosintáctico* (del inglés *sampling*) consiste en tomar un fragmento de otra escritura y reutilizarlo en una nueva (lo considero reapropiación en el sentido de autogestión) en aras de establecer una nueva dialógica entre lo pretérito y el hecho actual. Contenido y continente crean nuevos puntos de vista que se mueven entre la seguridad y la susceptibilidad, pero se están gestando a medio plazo nuevos modos de afrontar la muerte de las cosas, que derivan en último término en la muerte de uno mismo frente a ese contexto maliciosamente impuesto. Y desde otra interesante perspectiva y a partir de otro ámbito diferente (y también radical, muy similar al que se ha gestado a través de las “lechugas”), si se acomete la lectura del poema *Blanco y violeta*, de Juan Ramón Jiménez (1881-1958), que no tiene que ver nada con la encimera de una cocina, el *sampling* resultante te hace entender de manera muy intuitiva sin embargo qué aspecto posee ese residuo sin que este aparezca por ninguna parte, en realidad:

*“Entre lirios blancos/y cárdenos lirios/distraía mi alma/su dolor sombrío/como un lirio blanco/o un morado lirio./La tarde moría/en idealismos/violetas y blancos/lo mismo que lirios”*

es genialidad euclidiana y elíptica. La representación cobra visos de permanecer en estado de alerta frente de la corrupción progresiva. A fin de cuentas, la pregunta no es qué podemos esperar de cierta poesía, la cuestión es qué puede esperar como deducción esa poesía que se atreve a cuestionarse a sí misma una vez acontecida esa catarsis compleja (Parra), especulando con la genealogía de lo topológico *residual* (Jiménez), y metida hasta los pies de ese presunto cuerpo putrefacto rebozado naturalmente de residuos, en un precioso

bucle espaciotemporal deleuziano (Nosotti). Habrá que plantearse la disyuntiva entre un espectador *voyeurizado* genuflexo que, llegado el caso, se mea y se asoma al retrete de un bar desconocido, que experimenta una miscelánea primero de asco, luego de compasión y finalmente deseo (pero luego, se va), y entre aquel tipo cadencioso, que sabe a dónde se dirige y elige el medio de transporte adecuado, que puede ser objeto de contemplación fervorosa asimismo por el *voyeur* de la primera parte (es la diferencia cualitativa entre el pretender decir cualquier cosa y el tener claro lo que hacer con esa movida). En sentido amplio, un poeta plantea un libro de poemas. Un poeta publica un libro de poesía (o de prosa) para repartir la basura. Por ello, ese poeta es a la vez hedonista, generoso, presuntuoso, desprendido, pretencioso y tal vez insensato (¿y si el poeta vomita al lado de los perros de la bolsa *del Mercadona*? ¿Estaríamos discutiendo sobre la apoteosis del espasmo, de la abstracción ulterior y última del residuo compartido y desbordado?). Afirma Agustín Fernández Mallo (1965) en *Teoría general de la basura*:

*“Aparece aquí algo que interesa destacar el carácter meramente adaptativo y borroso, lo que vagamente podemos llamar <<poético>> de toda teoría. Que una teoría pueda aplicarse con éxito a diferentes sistemas –diferentes contextos- le confiera a esta un carácter vagamente metafórico. Dicho de otra manera: el contexto sí importa. Aún más: el contexto es casi lo único que importa. Las cosas no son nada por sí mismas”.*

La historia de Neus Asensi -que interpreta a Amparito en *Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1998)-, una película de la que la actriz renegó –más tarde renegó de renegar esa misma película-, es otro *happening* encubierto. La acción poética de Asensi, implementada en lo más profundo de esa *terra incógnita* de la localidad de Los Escullos (en el desierto, todo se obvia, a casi nadie le interesa pisar allí, ocurren cosas que a primera vista no se perciben) no deja de tener un sedimento ciertamente elíptico, una representación en absoluto lineal que se muestra reacia al propio lenguaje, un espacio red del todo *sampler* en el que confluyen un hombre que viene de Francia (que pasaba por allí), un cantante que procede de Inglaterra y que se vuelve del revés en ese garito, un motero cualquiera que se toma un cubatilla o dos quizás, un pescador de la localidad que asoma su carita, un lagarto que observa con desconfianza y que se oculta en el páramo, un espacio/*diacnasa* que puede y debe conceptualizarse y materializarse como *glitch*: da la sensación de que todo lo que se consume en los términos de cierta poesía tradicional, clásica o *pop* (no toda) no es ni más ni menos que la metáfora del pánico a salirse del guion. Fernández Mallo insiste en

“una economía abierta en el sentido termodinámico del término: la obra es un sistema abierto – es decir, ni cerrado ni aislado- que intercambia realimentadamente información con el exterior, y a su vez este intercambio va conformando la obra. Tal operación –la obra en concreto- ejerce entonces alguna clase de profanación de lo que en una determinada tradición cultural se tiene por sagrado. Y viceversa, simultáneamente asciende de lo popular a lo culto a través de alguna clase de sacralización. Transcurrido cierto tiempo, la obra es totalmente asumida tanto por la tradición culta como por la popular, de modo que otra vez será profanada/sacralizada por nuevas estrategias venidas del ámbito de lo que está más allá del canon. Una cadena –que hoy no toma forma de eslabones sino de red- que carece de fin”.

En cualquier caso, percibimos (y padecemos) más de lo que podemos nombrar. *Teoría general de la basura* confirma en su contraportada que se fundamenta en el principio de “que no elaboramos artes y ciencias a través de la excelencia, sino utilizando la basura pasada, los residuos que sin querer nos dejaron otros”. La dificultad estriba asimismo en traducir el significado de estos elementos/residuo que pueden tejer desiguales representaciones complejas, que poseen diferentes culminaciones, y frente a ello se sugiere la potenciación del propio acto performativo *hardcore*, apartado del olor a naftalina. De cualquier forma, la *Hiperpoesía del residuo*, de esta naturaleza potente, no tiene nada que ver con la previsibilidad, estandarización, superficialidad y rigidez del producto *Spoken word* (que nada niega –insisto- que existan *performances* pujantes).

Comentan los del grupo musical inglés *Hawkwind* al comienzo del libreto de *Doremi Fasol Latido* (álbum de 1972): “La saga *Doremi Fasol Latido* es una colección de cánticos rituales espaciales, himnos de batalla y canciones estelares de alabanza” (trad. del inglés). “¿Es este mi cuerpo?”, se preguntan los miembros de esa banda (entre ellos Ian Kilmister (1945-2015), *Lemmy*, líder después de *Motörhead*) a lo largo de los 692 segundos de la fractal, psicodélica, epifánica, marcescente, metalúrgica, machacona, repetitiva, espectral, *ultrarreligiosa* y narcótica (y *hardcore*) *Brainstorm*. *Brainstorm* es un canto a esa autogestión y a la autonomía decadente/resplandeciente del propio residuo, que es contemplado con cierto aturdimiento. Por lo tanto, en tanto que nos damos de bruces con la realidad laminada, en el acceso hacia la grieta que nos permite establecer esa *cadena de montaje* de la que habla Fernández Mallo, hay debajo, en la mismísima *poesía*, como digo, un hombre que está vomitando en la calle junto a unos perros que devoran una bolsa de porquería. Se pone de manifiesto que el tipo lleva un trozo del quince de una semántica tan hondamente alegórica y vomita un conglomerado de textura consistente formado por trozos de jamón, croquetas, boquerones en vinagre y empanadillas

de atún de una semántica tan hondamente material -el estómago alberga un pequeño porcentaje de ácido clorhídrico-. Respecto a ese tipo, ni es personaje imaginario ni debería ser un prototipo ideal. Es, por el contrario, un espacio sustrato, el reflejo de su pasado lejano e inmediato, una especie formidable de ficción *hard* de carácter riguroso y ultracientífico -como “la gorda” de Lorca, como la denuncia de la propia Asensi, como la que parece ser “tan Feria de abril”, de *Ojete calor*-.

*Ojete calor* es un dúo musical/teatral (indescifrable) conformado por Carlos Areces (1976) y Aníbal Gómez (1979), en 2005 (Madrid, ellos definen su estilo como “subnopop”), que fusionan lo electrónico, lo cutre, lo hortera, lo *kitsch*, lo *punk* y lo absurdo hasta la saturación, constituyen el paradigma de la asimilación del *thrash*. Areces y Gómez implementan el culto al valor exclusivo del resto/residuo, elevan lo precario a la categoría de lo estético, resignifican el sentido del cuerpo y de lo material como punto de partida presencial y ético, se parten el culo del *mainstream*, poseen un potencial simbólico extraordinario. En definitiva, la *deposición* del hombre *de los perros* es destacada en la medida en que es causa y efecto de esa misma irrevocabilidad. La entropía nos ha vuelto a embelesar en una parte de una localidad cualquiera y ya nada vuelve a ser lo mismo porque el hombre y el vómito han abandonado los barrotes de su propia cárcel y se perciben como un intercambio disarmónico de carácter microcósmico y transferencial a coste cero.

La segunda ley de la termodinámica propone la irreversibilidad de los fenómenos físicos: se detallan las transformaciones y el desorden en relación a una representación procesual, en ella se afirma que en los intercambios de energía siempre se desperdicia ese algo residual energético. Un ejemplo de todo ello es la transmisión de calor del elemento más caliente al más frío (nunca podría suceder al revés). De esta manera, cómo narrar el desbarajuste (xénico) y de qué forma se puede asumir la emergencia de lo *glitch*, se antojan como preguntas que deben ser respondidas, a lo mejor, erróneamente. El residuo es la metáfora anticultural que confronta la condición de la muerte. Rechaza, como en *Ojete calor*, la tendencia dominante y el pensamiento único, exponiendo lo efímero de las cosas como algo corriente, y se aparta asimismo de la obsolescencia acelerada, incrementando el significado del presente, en el que diluye la trascendencia del óbito, que pasa a ser algo de índole material. Nos exponemos al sugestivo planteamiento de la sintaxis entendida como parte de ese proceso unidireccional de desgaste conceptual, como un dispositivo dilapidador de *calor*. Independientemente de los falsos estereotipos y de la

domesticación apresurada, de alguna manera la transubstanciación se habría logrado –llegado el caso- a través de unos versos de David González (1964-2023):

*“poder, política, libros/cultura/y lo más peligroso/las palabras/las ideas, las oraciones/que unen y separan/todo”.*

¿Es este el verdadero lenguaje?

### ***Glitchpunk, interferencia, fecopoesía, realismo (mal llamado) “sucio”***

Desde la perspectiva del contexto más inmediato y reconfortante, el concepto “transgresión” ha sido pervertido, manoseado y banalizado hasta la náusea. Parece entonces que esa “transgresión” es patrimonio de cualquiera sin apenas bagaje intelectual/formal y sobre todo sin *objeto/obstrucción* que lo implique y lo justifique (la democratización de la poesía tiene sus límites y debe tenerlos, no todos llevamos un poeta dentro, no por escribir unos versos se escribe poesía): planteamos, pues, el residuo como proceso, por eso hablamos de algo “antecesual”. Por el contrario, se puede transgredir, casi sin pretenderlo como digo, desde los términos de esa austeridad manifiesta que, a modo de ejemplo de carácter evolutivo, destilan los artefactos del poeta barcelonés José María Fonollosa (1922-1991) y, por encima de todo, desde el punto de vista configurado por esos argumentos tan *prosaicos* en apariencia: Fonollosa demostró la capacidad progresiva de traspasar algunas alambradas sin llamar la atención. *Ciudad del hombre: New York* (1990) y *Ciudad del hombre: Barcelona* (287 poemas escritos entre 1947 y 1983, publicados de forma póstuma en 1997) forman parte de unos libros excepcionales, que traen consigo el funcionamiento episódico (y la ponencia) ni más ni menos que de la elipsis, de la narrativa casi

conversacional (*apenas sin intención*) y de la fractura, como recursos extraordinarios del desdualizado *hardcore*:

“Podemos elegir entre estar juntos/y hacemos mutuamente desgraciados/O separarnos ahora y ser también/cada uno por su lado desgraciado”. En el poema “Carrer de Magalhaes”.

Fonollosa dice:

“No me gustan las obras de los otros/no me gusta tampoco mi propia obra”. En el poema “Rambla de Santa Mónica 5”.

Dentro de los contenidos terriblemente líricos del poeta/narrador confluyen de forma narcótica, adusta y (des)agradable el hecho de lo urbano, la muerte, el sexo, lo políticamente incorrecto y lo peligrosamente incorrecto (hasta donde yo interpreto, se puede argumentar cierta y borrascosa misoginia y cosificación de la mujer en sus versos), una ética que se muestra con ese perfume *prehardcore*, en efecto. Su ya mítico endecasílabo blanco (versos todos de once sílabas carentes de rima, demuestra que cuando esta se ausenta, también *se puede*), límite con la prosa común -de hecho la penetra muy sexualmente (“*abjuro de los sonetos donde sobra/o falta espacio para expresar la obra/en su justa extensión, la exacta, la única*”)- es otra de sus señas de identidad. En consecuencia, Fonollosa puede ser considerado como uno de los precursores declarados del *glitch* (tr. del inglés, “falla”, “fallo técnico”), siempre *punk*, que traslada la posibilidad de reconocer y de jugar con el error al propio *leitmotiv* del proceso generativo.

Cuando manifestamos que el poeta debe provocar el acontecer de esa falla, con ese punto de (a)tectonicidad, nos estamos refiriendo en *negativo* a la aceptación acrítica y mayoritaria de un modelo exclusivo, lineal y confesional de todo aquello a lo que llaman “poético”. Desde esta perspectiva de que a veces hay que purgar lo rancio, no es difícil entender que “poesía” es un término – complejo- que *se puede* desacomplejar y simplificar desde el *punk*. A este respecto, existe un tema de la banda alemana *Rammstein*, *Herzeleid* (del álbum *Herzeleid*, 1995), que disecciona la tristeza y asume que ella es la secuela principal de la fugacidad del tiempo:

“*Be/wahret/ei-/nander/vor/Herze-/leid/denn/kurz/ist/die/Zeit/die-ihr/bei-/sammen/seid [...].*”

que traducido del alemán al castellano viene a ser el texto “cuidaos mutuamente de la tristeza porque el tiempo que estáis juntos es corto”

("tristeza" también se puede sustituir por "desamor" o "dolor de corazón"). La composición conjuga lo euclidiano de los lirios de Jiménez con los asideros de un minimalismo extremo (las barras separan los versos, que son palabras que han sido divididas a su vez incluso y que transitan entre un espectacular, inquietante e irrepetible *riff* de bajo/guitarra, una falla que se repite a intervalos) y una poderosa y esencialista transmisión. La canción es un *incidente* que descontextualiza (separa sus propios residuos) para volver a contextualizar (el objetivo es crear un organismo activo y *complicado*). *Rammstein* ha creado poesía con lo que tiene y no con lo que se aspira a tener. Como un prototipo del rechazo a la disonancia cognitiva, enfrentando el escuchante a sus propias contradicciones materiales, *Herzeleid* incorpora la imperfección a través de la fragmentación, de la gestación de accidentes sintácticos, y custodia por lo tanto su propio aparato excretor. Sabemos asimismo que en el reverso de esa acción, se ha consumado un régimen de una poesía que se ausculta presuntuosa en el espejo, narcisa, muy obediente, que al mismo tiempo recurre a/abusa de la metáfora pulida, complaciente y domesticada (es la poesía *Matrix* que no tolera el software defectuoso en el sistema, la representación de error causal *preceptivo*).

En ese sentido, muchos de los que se consideran (o a los que llaman) "poetas" se han transformado *samsianamente* y sumariamente en disciplinados trabajadores del metal empeñados en una didáctica de un verso patológico (y prematuro) preparado en pastillas de fácil digestión. Se presupone que el fin es que se consiga memorizar sin apenas esfuerzo que se tienen que hacer las cosas a su hora –esos constructores de versos son deudores por lo tanto del barniz abstracto de la trascendencia que no lleva a parte alguna (el mercado que todo lo abarca, que todo *te* lo decide)-. No deja de ser el retrato abyecto de imaginarios cánones estéticos, la gestación de esa extraña nomología que desconfía del ruido. Ante todo, se percibe, se intuye una relación de causa/efecto que se mueve como en círculo vicioso en el interior de la cultura de la comodidad (los resabios del cojín), en la que se destila mucha menos paciencia que la ineludible para acceder a los entresijos del poema "clásico" (podría dar lugar a algo así como una "urgencia comunicativa").

En el interior de esta causalidad asumida, a varios kilómetros por lo tanto del azar, en la poesía de *muchos cuantos* se sabe de antemano qué es lo que va a suceder en la terminal de cada verso, en los estertores de cada estribillo o de cada una de las estrofas: a fin de cuentas, es la propia palabra la que se posa en

esa superficie con decidida exquisitez administrativa. No es necesario escribir sobre semen ni acerca de coños ni demostrar tus huevos semánticos, tampoco parecería correcto cuestionar –como ya he dicho- toda esa poesía tradicional, clásica o *pop* dogmatizada hasta cierto punto. Se necesita un arranque de iconoclastia para entender el gesto radical del lenguaje que ya es capaz de dudar de sí mismo, que supera las limitaciones del usuario, que en definitiva se *desmitifica*. “76. Si alguien trazase un límite nítido yo podría no reconocerlo como el que siempre quise trazar también o el que he trazado mentalmente. Pues yo no quise trazar ninguno definitivamente. Se puede decir pues: su concepto no es el mismo que el mío, sino emparentado con él. Y el parentesco es el de dos imágenes, una de las cuales consta de manchas de color difusamente delimitadas y la otra de manchas similarmente conformadas y repartidas, pero nítidamente delimitadas. El parentesco es, pues tan innegable como la diferencia”: afirma el *segundo* Ludwig Wittgenstein (1889-1951), que se afana en el uso pragmático de ese lenguaje en sus *Investigaciones filosóficas*, a través de su contextualización en diversas formas de vida.

Por consiguiente, si aplicamos estos presupuestos –como veremos después- a la *anomalía* del denominado “cibergótico”, una circunstancia que hibrida la imaginería gótica con la tecnología del *ciberespacio*, se abriría en canal un entorno digital de *nuevo lirismo*, ultrafragmentario y superpuesto de hipervínculos y de códigos, un hecho que acarrearía la pérdida de la noción de propiedad, de erudición, de público amaestrado: según Erich Fromm (1900-1980), el individuo mediano, cotidiano, común, es el que desarrolla la capacidad para emitir cualquier tipo de juicio sobre cualquier praxis artística (o poética). Sin embargo, lo que hace en realidad es tragarse en cadena una serie de imágenes reproducidas, que se vuelven reales/originales después de haber sido recomendadas e introducidas hasta la extenuación (se trata de la pseudoenseñanza moral infalible, exclusiva y jerárquica, encantada de haberse conocido):

*“el problema que se plantea es el de saber si el pensamiento es el resultado de la actividad del propio yo, y no si su contenido es correcto”.*

Hay un libro de puro culto que lleva por título *El porqué de las cosas*, de Quim Monzó (1952), un texto que me llevé de la estantería de alguien (no quiero decir “robé”, “quité”, “sustraje”) y tal vez esa persona -a la que aprecio bastante- pueda corroborarlo si alguna vez echa un vistazo a su alimentada biblioteca o a este planteamiento súbitamente impúdico, absurdo, incluso

subterráneamente honesto. Y pido perdón (en voz baja) por las consecuencias de lo acontecido en medio de ese medio ambiente usufructuario, pero fue aquel regalo envenenado el que me arrojó sin miramientos al vertedero sintáctico y semántico de la escritura, el recurso iniciático de este padecimiento inacabable. En referencia a la catarsis del acto sexual poético, hace poco, releí algunos pasajes de sexo *moncíneo* (a lo mejor ya no tan) bien contado, de intercambios de carne tan breves y truculentos como elocuentes, fiduciarios entre otros tantos del pene deconstruido que prologa los *Crónicas del Madrid oscuro* de Juan Madrid (1947), otro *prenda* del orbe de la retórica *despiadada*, de guante blanco y de hostias de seda.

*El porqué de las cosas* se percibe en estos días desde el terciopelo que otorgan la supervivencia y la distancia, pertrechado en la fractalidad de las figuras indelebles y fornidas de la libidinosidad de una caverna un tanto platónica. No puede *serse* desconsiderado con mis propios padres literarios, o al menos con una buena parte de ellos, que son los que me han conducido hasta los arrabales *glitch* de esta reflexión. La expresión “*En el extenso linaje de la mierda*” es materialismo puro y es asimismo un atiborrado verso del poeta mexicano Papasquiario (1953-1998), alias “Miguel Santiago”, miembro según dicen de la corriente del infrarrealismo. En la poesía que lleva por título “Canción implacable”, el vate se caga en muchas cosas: entre ellas “*en Dios*”, “*en la muerte prematura de los justos*” (¡la muerte prematura de los justos!), en el Aleph acuoso de (sus) llagas, “*en lo blando*”, en sí mismo y, por descontado, “*en el extenso linaje de la mierda*”,

un complemento circunstancial de lugar que por sí solo proporciona los nutrientes suficientes para cualquier veleidad, mezquindad, imprudencia, textomaquia, reclinatorio o amago de desnudez. Con todo, el tipo se caga en sí mismo, como tenemos oportunidad de comprobar, y el hecho tiene tanto de inclusivo como de honorable. En el poema *glitch* “La poesía de mi boca”, en efecto, Papasquiario escribe que la poesía sale de su boca y que “*asoma las narices/el pene a lo imprevisto*”. Y así, entre tanto cipote, Montero Glez (1965) nos describe las cosas de la vida a través del concentrado de *Besos de Fogueo*. La dialéctica tan eufónica del autor, sin embargo, propone la opción de dejarse embaucar o dejarse simplemente, cuestiones internas del albañal temático, pródromos y medicina para las llagas (es otro narrador que bucea *en el extenso linaje de la mierda*). Y si se echa por otro lado un vistazo al relatito del niño que se cree que su madre es una “puta” (Monzó, *El mejor de los mundos*) o regresas

al mismísimo vaso de cubata del madrileño Glez en sus *besetes* o te metes en la habitación con vistas de Ray Loriga (1967, *Héroes*), generadores todos ellos de un asombroso y descarnado isotropismo literario, ya tienes en propiedad tu fumada *poética* en trono de aire comprimido, sin necesidad como digo de versos almibarados y ordinarios.

Ya tienes tu *mierda*, quiero decir, tipos que son capaces de narrar las tinieblas cotidianas con exagerada lucidez, de violar lo públicamente correcto, de confesar las cosas que suceden, de chapotear en el error y en el desconcierto (a mucha distancia de desplegar la panoplia de las irrealidades a las que, como ya he manifestado, se *aspira*). Hablamos en consecuencia de funambulistas que sonrían de manera muy astuta en la conjunción de algunos ecosistemas que parecen estériles, pero no lo son. José María Valverde (1926-1996) prologa *Ulises* (De Bolsillo, 2021) y escribe que [Edmund] Wilson [crítico, escritor] señala que, aun con esos pasajes hinchados, [James] Joyce elevó la expresividad de la novela a la altura de la poesía:

*“Desde que he leído Ulises, la calidad de los demás novelistas me parece insoportablemente floja y descuidada. Y se pregunta en seguida: la única cuestión ahora es si Joyce escribirá alguna vez una obra maestra trágica que poner al dado de ésta, cómica”.*

En el citado *Besos de fogueo*, Montero Glez redactaba:

*“Por si no lo he dicho antes, estamos en navidades, dentro del pasaje subterráneo que cruza la calle Alcalá a la altura del Banco de España. El antedicho pasaje es domicilio obligado de la gallofa madrileña y cuadro de soperones, lampas y tuberos que conviven dejados de la mano de Dios o del Diablo. En días tan significativos como son los navideños, provocan en el transeúnte una rara mezcla de asco y piedad”.*

Nos situamos de cara frente al prodigio de un *navajero* que hace incluso de esa deflagración un exilio breve hacia las haciendas del altruismo como tal. Y enrocados en sus cábalas, nos hallamos pues en una ratonera que nos traslada por defecto desde una alcantarilla cualquiera, a los principios elementales de esa espiritualidad sin ínfulas –que viene precedida por lo material–, sometida a la presión incontenible de un cúmulo de mensajes/fallos/errores subrepticios y sin embargo tan diáfanos, tan potentes, tan macarras. Sin necesidad del azúcar glas de versos que a la larga resultan tan peregrinos, nos asomamos entonces a la balaustrada de la palabra *desacomplejada* y revisitada en su propia cárcel de estiércol. En una entrevista, al Ray Loriga del *blues* de sus *Héroes*, le comentaban que la gente le había encasillado en una porción del “realismo sucio” de nuestro país, y el escritor respondía con extrema brillantez a esa

*moción de censura*, diciendo que Wikipedia no lo comprendía, que Charles Bukowski (1920-1994), por ejemplo, nunca fue considerado como parte de esta tendencia por la crítica que, según el propio Loriga, incluye por el contrario a prototipos del calibre de los americanos Raymond Carver (1938-1988) o Richard Ford (1944). Loriga argumentaba con mucha clarividencia que una cosa era escribir de “putas” y de “pollas” y que, “en cambio el término estaba acotado a unos escritores que hablaban de una realidad átona”, de la nada, de la pesadumbre, de la falta de identidad. En el prefacio de *Besos de Fuego*, Montero Glez advierte que lo dijo “muchas veces”, que encuentra “más literatura entre los escombros de la gran ciudad que en un campo de golf”.

El mismo Richard Ford, que era interrogado por Juan Carlos Galindo (1979) en *El País*, afirmaba sin complejos que el concepto “realismo sucio” fue una artimaña de la publicidad que

*“proporcionó grandes y duraderas audiencias a los escritores a los que pretendía promocionar. Pero nunca fue pensado para ser tomado en serio”.*

Y Alberto Olmos (1975) en *El confidencial* era de la opinión de que se “imitó mucho en los 90”, más bien en los concursos literarios

*“donde la gente mandaba su bukowski y un Félix de Azúa [recuerda Olmos] desechaba el cuento después de leer la primera frase. En España se cortó de raíz la epidemia del realismo sucio porque así se ponía a escribir cualquiera y era un follón”.*

La escritora Tery Logan, en definitiva, define esa epidemia estadounidense de los 70 como un estilo literario simple, mezquino a veces, minimalista, anti redundante, desprovisto de adjetivos, y pleno de descripciones soeces y vulgares. Logan explica que son los propios autores los que prefieren que sea el propio contexto [el de Wittgenstein, el de Fernández Mallo] el que dé “profundidad a su obra”. Así, en los umbrales de estos escorzos de realidad a guantazos (muy mal llamada “sucia”, la realidad es o no es, pero lo de “sucio” es un concepto que se les permite utilizar a algunos desde la infame atalaya de lo “limpio”), resulta que un contingente con propensión a lo esquemático parece ser el portador asintomático del virus de un contenido en puridad pecaminoso y permite acrecentar esa capacidad de formular ficciones/fricciones o de fabricarse pajas mentales, un limbo a fin de cuentas en el que el lector/paciente es capaz de determinar la comprensión de lo supuestamente inasequible e inconcebible a través de su propia suciedad (o integridad) mental. Por lo tanto, la guerra de los mundos es evidente, dentro de un rodal de lo más absurdo. La paradoja es que la descripción parece zamparse a la insinuación. La borrachera

conceptual resulta hasta orgásmica, a través de dos espontáneos y breves trazos/fogonazos/latigazos de carácter eléctrico que en la vorágine contextual/ambiental se han metabolizado en puro ácido y que nos trasladan hacia un *ideal* –desde la materia, se insiste- como estupefactos.

Cuando uno se deja caer en las cosas del ínclito Michel Houellebecq (1956), en referencia a su *Ampliación del campo de batalla*, percibe de forma muy intuitiva que el protagonista frecuenta poco a los seres humanos. De hecho, deberíamos pensar que deberíamos serenar nuestro ímpetu y por lo tanto albergar algo más de paciencia en aras de no establecer por las bravas las estructuras de ese ingrato binomio de que hay cosas más limpias y de que hay cosas más guarras (como los estupefacientes mismo): las cosas normales son, eso, *normales* (el término “realismo sucio” puede ser desde un sinsentido *harmaniano* hasta una insuperable tautología). Veamos un fragmento de un poema de Roger Wolfe (1962, “Algo de lo más extraño”):

*“Estábamos en la cocina/Preparando la comida/Se asomó por la ventana y dijo: <<Acabo de ver follar a dos palomas>>”.*

Contenido, palabra y lenguaje se funden aquí *contextualizados* en una superficie rugosa, por consiguiente se aparta el símbolo hacia un lado: la brevedad de nuestras representaciones es el trasunto de un instante semántico procesual, de ahí la relevancia de ese lenguaje en nuestras movidas fenoménicas. De esta forma, Wolfe construye un artilugio que, se quiera o no, mete mano a la realidad y perpetra sus propias reglas (y también se autoimpone sus limitaciones formales, que habrían de resultar estéticamente demoledoras y a la vez, como es natural, vulnerables).

Manuel de Landa (1952) decía que una cosa era lo significado y otra, lo significativo de ese significado (que una frase que no era significativa era banal, afirmaba). Ahora resulta que ese realismo *tan patético* nos va a abrir las puertas al multiverso *punk* de las estrellas, todas ellas, sin embargo, recogidas en un cubo de la basura. Escribir un poema con la información consistente en “cuatro padres se amenazan en el *WhatsApp* del cole y se pegan en el parque” lo petaría y desbordaría los límites históricos del poeta, que ya no es un gurú/mediador entre la eternidad y un individuo que pasa por la calle (o un currante del metal), sino un sujeto que incorpora las infracciones de su ciudad (un tipo que es infracción a la vez) en aras de ser honrado consigo mismo y con su tiempo, remata con ello la fricción, asume las costas del proceso y prepara el escenario de carácter *glitch* para el impacto. De cualquier forma y siempre

dentro de esa percepción *antecesual*, Ginsberg (después de Lorca, después de Rimbaud) prologa lo que en este ensayo vamos a denominar “metodología *drone*” -la ética de la intensidad frente a la muerte durante la vida-, a la que nos referiremos en el último capítulo. En *Aullidos*, Ginsberg trabaja con el verso extenso, litúrgico, anafórico, sampleado, que funciona como un Mi sostenido, concibe un mantra que lo acerca a la experiencia material, física, tangible:

*“Que copularon extáticos e insaciables con una botella de cerveza un amorcito un paquete de cigarrillos una vela y se cayeron de la cama, y continuaron por el suelo y por el pasillo y terminaron desmayándose en el muro con una visión del coño supremo y eyacularon eludiendo el último hálito de conciencia”.*

El materialismo *punk* de la degradación en y por descontado de Ginsberg, se cimenta en esa vibración del propio enunciado, un *glitch* de acordes también muy ramoniano. A fin de cuentas, *Aullidos* es la prueba fehaciente de que la materia *se expresa* con creces cuando alguien se atreve a darle acogida y a abrazarla con afecto y sin restricciones. Bukowski, que acostumbraba a depredar en el ecosistema de la grieta (su verso es prosa brutal, vuela libre, está despojado de ataduras, parece como acerado) comparte la misma electricidad/los mismos píxeles ginsberguianos (transforma ese *glitch* en borracheras, frustraciones, sexo muy incómodo, tipos rotos como alardes de un mundo defectuoso que debe ser representado como es). La poesía puede hallarse en cualquier parte en forma de pared o de solar abandonado. O de un acto sexual. No es cuestión por lo tanto de derogar las cosas por decreto, sino de reconsiderar con acierto (o con error) los límites históricos de esa poesía tradicional, clásica o *pop*.

Entonces, frente a la complejidad de la entelequia productual *elitista*, debería esgrimirse sin embargo la autenticidad, la energía y –por qué no- la provocación del procedimiento *hardcore*. Lo que antes era recitado, ahora aparece en cualquier lugar (*“no estamos diciendo que un poema no deba poderse declamar, sino que no sea la declamación la prueba última para que un poema entre en las zonas de legitimación”*, defiende Fernández Mallo). La emergencia del *glitch* añade esa plusvalía de performatividad/*happening* desimpostados y muestra las taras del propio lenguaje en el ámbito de la ciencia/fricción. El *glitchpunk* (es el nombre de un vídeo juego) parece ser vulnerable, inestable, corrompe desde dentro, valora el *archivo dañado*, expone la fragilidad humana, se enfrenta a esa sintaxis pura, tendenciosa y totalizante.

### ***Hardcore* (y el grado de consanguinidad con la postpoética), xenidad, elipsis**

Si nos proponemos releer (y fabricar) determinada poesía, un buen procedimiento es el *hardcore*. Ahora, parece que ser normal es ser radical. Y aunque pueda parecer otra cosa, no soy de la opinión de arremeter contra toda la poesía tradicional (o también clásica, *pop*) porque no creo que sea merecedora de ello. Sin embargo, es cuando menos un acto reflexivo de ablución protestar de vez en cuando contra muchos de sus patrones: una buena parte de sus *creaciones* (por llamarlo de alguna manera no *hostil*) se vuelve inofensiva, plana, asintomática. Quiero decir que tienen que vender a un público determinado, normalmente mayoritario. Quiero decir que hay mucho *marketing*. Tampoco resulta correcto defender la afirmación de que todo lo novedoso supera necesariamente el listón de caduco y por supuesto que me parece más que razonable (por lo menos generoso) dejar aparcada la idea simbólica de la dualidad de lo perfecto/patético, del falso binomio de lo correcto/incorrecto y antinomias similares.

Sin duda, *Hiperpoesía del residuo* debe acomodarse en el trastero de lo gris y del trampantojo que va de la mano del claroscuro, que es donde mejor podría nacer, reproducirse e incluso morir. En base, pues, a los supuestos

epistemológicos y por descontento *punk* de la “Teoría del residuo” (una fórmula para determinar el resto de un polinomio sin realizar otras operaciones), lo que no encaja dentro del ensamblaje o aquello que da la sensación de que es incompatible, resulta transformarse en muchas ocasiones en un brote verde que supera el umbral de la falacia. Hay que tener en cuenta que el propio lenguaje se concibe como un residuo. Teniendo medianamente asumido que cualquier cosa no es poesía ni debe ser poesía, decimos no obstante que la poesía se puede intuir en todas partes -la perturbación es algo intrínseco a esa materialidad que nada en la abundancia de la xenidad-.

A la larga, el acontecimiento *hardcore* no es otra cosa que la insuperable trascendencia del momento cualquiera. Así, ese suceso *hardcore* converge en ciertos barrios con la abrazable, polémica y hasta cierto punto paradójica *Postpoesía*, esbozada por el propio Fernández Mallo: el alejamiento del rito habitual del lirismo formal, que viene a ser atravesado sin miramientos por la estética de la interferencia (desde la perspectiva postpoética, estaríamos hablando de algoritmos, datos, pantallas, diseños), ha traído consigo una fragmentación que implosiona en las entrañas del ecosistema biológico y tecnológico contemporáneo. Tanto el *hardcore* como la “postpoesía” abordan en su seno la información de carácter marginal (es evidente que cada corriente lo lleva a cabo a su manera, ese “*spam*” o excremento informativo, de los que habla el propio ensayista). En cualquier caso, en *Postpoesía*, el autor vislumbra una aproximación hacia

*“formas de acercamiento al texto radicalmente distintas a las clásicas, de manera que, por ejemplo, el clásico argumento de la oralidad como finalidad última a la que se dirige el poema queda deslegitimado, cosa que me congratula, pues soy de la opinión de que no ha habido práctica más dañina para la literatura en general y la poesía en particular que la <<declamación>> o <<teatralización>> de un texto: esta práctica [...] merma en un número casi infinito los recursos disponibles con que cuenta un autor para expresarse [...]. La postpoética, al permitir y traer a la poesía, según convenga, el modus operandi de las ciencias, así como cuanto material de cualquier disciplina sea necesario, esquiva esa afectada castración”.*

Escribe Aldous Huxley (1894-1963) en el prólogo a *Un mundo feliz* (1932):

*“El remordimiento, y en ello coinciden todos los moralistas, es un sentimiento sumamente indeseable. Si has obrado mal, arrepíentete, enmienda tus yerros en lo posible y esfuérgate por comportarte mejor la próxima vez. Pero en ningún caso debes llevar a cabo una morosa meditación sobre tus faltas. Revolcarse en el fango no es la mejor manera de limpiarse”.*

No se demuestra en absoluto que sea un fraude. Ni siquiera debería idealizarse en los términos simplistas de una minúscula errata. Por el contrario, la coexistencia con el propio miedo (entre otros, a la misma muerte) resulta erigirse en una interesante y atractiva sedición. Como condición casi exclusiva de lo genéricamente humano, cuando hacemos referencia al concepto “*error glitch* digital”, con ello queremos decir que *es*, ha de ser transferible, debe ser aprovechado, no se dispone de unos criterios de calificación actualizados con los que se pueda llevar al error a pastar, dialogamos en cambio con la *pesimización* y permisividad positivas (en antítesis a la optimización sistémica y evidente a la que tienden los órganos que consensúan y determinan la profilaxis de nuestra vida *real*).

Lo más definitorio en propiedad se configura a través de la morfosintaxis a la que da lugar ese fallo, la emergencia permanente de lenguajes que aparecen y se ocultan, que se alejan y vuelven de forma algo taciturna y metódica, que otorgan la posibilidad de albergar la esperanza de que ese sistema, a veces, se la pegue. Aplicado al poderoso arrebató de la poesía *hardcore*, la surgencia abrupta del elemento sorpresa genera las mismas dosis de incomodidad, estupor y seducción, tan sólo por el hecho de asimilar una nueva cohabitación con el tejido de ese precepto emergente, que, como ya he manifestado, no deja de tener –y de imponer- sus nuevas y flamantes reglas.

A fin de cuentas, las ideas poéticas vinculadas al *hardcore* se ven *contaminadas* necesariamente (y postpoéticamente) por los presupuestos básicos de las anomalías engendradas por el artista suizo Hans Rudi Giger (1940-2014), que persigue la refundición de la idea de materia (orgánica) bajo el laminado del error (entendido este último como injerto, polución, agente extraño y por supuesto, *alien*). El desasosiego es una secuela de la hibridación quirúrgica, de la repetición obsesiva del fractal significativo mediante ligeras variaciones y de la distensión/choque entre placas, pero nunca el corolario de la aparición *espantosa* de esas criaturas, horrendas por sí mismas. Eugenio Trías (1942-2013) escribe que

*“se da la sensación de lo siniestro cuando algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto, se hace, de forma súbita, realidad. Produce pues, el sentimiento de lo siniestro la realización de un deseo escondido, íntimo y prohibido. Siniestro es un deseo entretenido en la fantasía inconsciente que comparece en lo real; es la verificación de una fantasía formulada como deseo, si bien temida”.*

A través de algo más que esa ilusión de profundidad, lo fantástico pasa a ser engullido por lo inmediato. Una buena parte del peso específico de esa acción viene determinada a través, como digo, de la permanencia de una elipsis de carácter sintético (*“la belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos”*, explica Trías), subordinada a ese intervalo en el que no se sabe bien si lo real se ha *ficcionado* o si la ficción se ha revelado/realizado (no es otra cosa que la poesía que es capaz de *friccionar*, de demostrar y de esconder al mismo tiempo). La percepción subsecuente es que lo incierto resulta ser todavía más repelente, estipula y domina de alguna manera la línea de sombras, unos pasos más allá incluso que el conjunto de rudimentos corpóreos del claroscuro citado (para Trías, en referencia al Barroco, *“lo invisible”* pasa a ser aquello que *“preserva el sentido”* de la representación, *“constituye la infraestructura racional que sobredetermina”* esa misma representación y *“la composición [...] El ojo se sorprende al ver que esa línea se autotrasciende [...] Ese ojo se está engañando, mientras que la inteligencia añade lo que <<falta>> a la representación”*).

Nos remitimos sin ambages al xenomorfo como *default* (al igual que hice en mi libro *Estética Nostromo*, de junio de 2024, regreso con delectación a la irrepetible *Alien* (1979), de Ridley Scott, 1937): la no-presencia del bicho de más de dos metros asegura un cúmulo de cápsulas de inquietud de mayor volumen que su mera (y pavorosa) actividad, la tensión se extrema por lo tanto en la penumbra de las sensaciones a las que ello da lugar, se insinúa un tanto más a través de la no-representación, aunque trasladado al ámbito de la pesadilla (sabes que eso está ahí, eres consciente de que te va a matar, de que esa cosa te va a reventar, pero no tienes ni idea ni de cuándo ni de dónde). En suma, se trata de aprender a convivir con el presagio, junto a tus propias cicatrices. El monstruo no lo es en tanto deja de ser ominosidad y opacidad poética, en cuanto abandona el túnel tan lóbrego en el que Scott lo incluye de una forma tan prodigiosa y tan sutil. El *alien* por supuesto que escapa a toda lógica, no se sabe bien qué es lo que le impulsa a matar, es el dispositivo fáctico que incrementa su atractivo y el horror. De esta manera, se insinúa más de lo que se dice: en este sentido, la interferencia es espectacular, patibularia y abominable. Si echamos un vistazo a la revista *Xenomórfica* (nº 2, enero de 2026), los mexicanos que configuran el GETTEC (Grupo de Estudios Transdisciplinarios en tecnología y cibernética) hablan de las subjetividades en términos de “xeno”:

*“Lo xeno designa menos una entidad fija que un modo de pensar la alteración, la interrupción y la incomodidad como condiciones productivas. Cuando hablamos de lo <<xeno>>, de aquello que*

nos es extraño, diferente o desconocido, nos encontramos cruzando un umbral que nos permite vislumbrar todo aquello que se encuentra <<afuera>>: lo inhumano, lo raro, lo siniestro [citan a Isaac Nehemías Moya, La contingencia de lo xenó, 2024] [...]. Lo raro no es lo exótico, sino lo inaccesible que insiste como condición de posibilidad de pensamiento [...]. Aparece donde los marcos de inteligibilidad dominantes fallan y donde el orden se fractura por la irrupción de aquello que no encaja sin violencia. Se vuelve una forma de desfamiliarización ontológica: pensar el mundo sin asumir que lo humano es su centro interpretativo. Lo xenó –que existe como el afuera de lo que debería ser- no tiene, por tanto una identidad fija ni estable sino que se compone de negatividades, multiplicidades y mutaciones que escapan al mandato del ser y que carecen de certeza o unidad. En este sentido, lo xenó se desenvuelve en la incertidumbre y el caos”.

La xenidad (y el miedo suscitado por la sucesión de invasiones hodiernas) traslada las interrupciones del *glitch* al tejido del poema. Ello implica que

*“es el problema del doctor Frankenstein [escribe Bogna M. Konior]: la tecnología, al poder usar la vida orgánica como herramienta, crea una hyper-naturaleza protésica. En el relato de Fisher el ciberespacio nos convirtió en no-muertos e internet vive en nuestros cuerpos, adaptando nuestro sistema nervioso al de su propio ritmo. Bailamos al son de su macabra melodía. Somos como marionetas en su cuerda, arrastrados al carnaval de emociones ventriloquizadas y batallitas epistémicas en redes. El ciberespacio es donde ya no es posible distinguir entre la vida interna de los hombres y las máquinas”.*

Mientras ocurre la puesta en marcha de estos nuevos muros, predomina la fascinación por lo desconocido, lo extraterrestre elongado y corporizado en lo que hace el vecino de enfrente (saberlo de por sí satisface mucho la curiosidad, en términos generales). La disrupción *punk* de estas paredes trae consigo la supresión de la familiaridad, de la consanguinidad, de la vecindad, de lo hogareño, de la confortabilidad en sentido amplio del término. Como en la *puertas* de la película *Hellraiser* heideggeriana (Clive Barker, 1987), terror (que te echa para atrás) y placer (que te empuja hacia delante) caminan de la mano – puede interpretarse también como la ilusoria búsqueda del hedonismo radical acompañada de ese *tufo* a moralina recalitrante-.

Se busca la ruptura con ese cuerpo asfixiante o, en opinión de Konior, con esa *“habitación equivocada”*. La ambigüedad del *“afuera”*, que diría Mark Fisher (1968-2017), convocada por una tecnología cibergótica *alien*, que poluciona las tuberías de esa poesía desde la periferia extraña no alineada, permite amplificar el impacto. A pesar de todo, la restricción que busca acomodo en el discurrir del propio lenguaje se constituye en uno de sus principales atractivos, lo hace hasta más excesivo y seductor, incluso lo *concluye* y lo humaniza. De otra forma, retornaríamos a través de la misma senda o por defecto, tal vez, al enunciado

de carácter *perfecto*. En la pletina de la confusión, en el descaro del equívoco se halla la razón de ser y de estar de lo que llamamos *glitch*, que detona las circunstancias del eslogan “del todo a 100” y de la falacia del “todo encaja”.

Decían los británicos *Depeche Mode* que las palabras hacían daño (“*they can only do harm*”) y abogaban por el derecho de unirse de facto a la corriente liderada por el silencio (en el irrepentible *Enjoy the silence*, 1990): por consiguiente, el mutismo en estado puro como actitud telúrica, como entelequia de base, como mónada incluso, en ningún caso habría de ser nada similar a un *mainstream* neutral (considerado como un *concierto* aparte, me refiero). Se muestra en cambio a través de un sampler/residuo que se reconfigura y se reinserta terapéuticamente hasta que el poema se intensifica, se hace más agresivo, se transforma en una mesa de DJ. Entonces, el discurso poético se ve abocado a convertirse en un *drone* en esencia (lo veremos).

De esta forma, la fractura de carácter explícito, la sucesión sistemática de discontinuidades, los errores intencionados, las alteraciones esperadas (y deseadas) y la acusada y progresiva tendencia a la omisión deliberada, la predisposición a la interrupción y al obstáculo, la impulsividad textual recurrente, y los cortes repentinos sumados al conjunto de ciertas anomalías morfológicas con ciertas dosis de mala leche, traen como resultado *La saliva del tigre*, de Pablo González Cuesta (1968), Pablo Gonz, cuyos planteamientos ofrecen *algo más* que un conjunto de microrrelatos (el autor se refiere a ellos con el *indiscreto* título de “*Minificciones*”). La propia página como soporte de sus historias hace buena en este caso la propaganda del momento/incertidumbre, lo sublimiza. Lo *nano*, por regla general, además, mediatiza en buena parte su contexto gráfico y provoca que todo lo que germina y existe a su alrededor crezca desde el margen y se reproduzca de forma exponencial:

*“Un una hombre mujer entró estaba en en un un bar bar y y vio vio sentada llegar a a una un mujer hombre muy muy hermosa atractivo.. Se ella acercó pestañeó a con ella gracia., la le miró miró a a los los ojos labios y se se besaron de una forma inaudita”*. El el beso beso.

Se trata de dos historias relatadas a la vez en 5 líneas hasta que se funden en el final, de manera cuando menos *inaudita*. La “minificción” destila un alto grado de embelesamiento, de sensibilidad y de progresividad musical. Bajo el título/texto “*LOS ANCIANOS... atravesaban la ciudad como una jauría de perros*”, la estructura lo exonera de cualquier diatriba infundada y nos crea una fuerte adicción (esas personas no podían cruzar las calles de otra forma que

como perros, lo demás sería fingimiento). Hacemos referencia asimismo al fabuloso microrrelato *Se suicida lentamente*. El suceso -entre luctuoso y electrónico- acaece en la calle Segovia, de Madrid. En este caso, un militar se arroja por el viaducto:

*“Por un asunto de faldas se suicidó en la tarde de ayer el Sargento Primero del Ejército del Aire, Rodrigo Somoza Llovet, quien, para dar mayor relieve a su acto, optó por realizarlo a cámara lenta. Desde que saltó del viaducto que salva la madrileña calle de Segovia y hasta que impactó fatalmente contra la vereda de los números impares (justo enfrente de la panadería San Miguel), transcurrieron veintidós minutos y once segundos. Los bomberos no llegaron a tiempo”.*

Gonz, a través de una sarcástica y pseudocrónica periodística, como vemos, escribe que ese hombre del Ejército español tarda exactamente 22 minutos y 11 segundos en caer al suelo. Sin embargo, lo más intempestivo/sorprendente de toda esta estructura es que -dice- *“los bomberos no llegaron a tiempo”*. Entonces, mediante el uso y disfrute de esta treta (la peripecia poética de cómo narrar -y en especial, cómo transmitir- más de 22 minutos de manera en extremo vertiginosa, en apenas 15 segundos, que es lo que más o menos se tarda en leer), el escritor fusiona la noción de vacío físico y la de estallido intelectual, contextualizados los dos en el interior de ese ámbito siempre incierto entre la realidad y la ficción, entre la tensión suscitada por la abducción y la subducción del mensaje (diríase que “críptico”). El escritor *sucumbe* en definitiva a la fractura inestable, plena de espacios que no se despliegan, que se hacen de rogar, pero que existen de forma empírica y perturban el discernimiento (el desconocimiento lovecraftiano de la realidad como sistema frágil y eventual podría suponer el mayor horror de todos -como diría la portada de un álbum de *Ramones Halfway to sanity* (1987): “a medio camino de la cordura”).

*“Hay una cosa que te quiero decir/pero no me pertenece/y a ti tampoco/Tengo tanto miedo que me lo he tragado con /leche con crispies [...]”:*

La poeta Irene X (1990, el extracto del poema corresponde a *Hate*) también se maneja con estricta soltura y *con tres acordes* en el medio ambiente de la fluctuación técnica y, en este caso, *afectivo-residual*. Al contrario que Gonz, que *voyeuriza* las escenografías espacio/tiempo, las composiciones de la escritora zaragozana vienen a oscilar entre lo biológico y lo industrial, más bien se retroalimentan dentro de esa versión antiapocalíptica de la vida, reivindicándose a sí misma como experiencia (no tan) solipsista en el marco

fundamental del *glitch* –Gonz, en cambio, expone los peligros de la ignorancia de la propia realidad no narrada-.

*“Se trata de una metáfora de las políticas de mediación de las sociedades actuales. Los únicos supervivientes en un mundo de afecciones impostadas y de encuentros virtuales no son otros que los más claramente expuestos a la recepción mediática, a las valoraciones y opiniones del otro y a las numerosas reglas y disparatadas intervenciones de una organización que guía sus rutinas diarias y que codifica casi policialmente el relato de sus vidas. Adáptate a la mediocridad de las modernas interrelaciones o no podrías ser un zombi como nosotros, un zombi con fama y poder, disoluto y juerguista”.*

afirma Jorge Fernández Gonzalo (1982). Sin embargo, Irene X ha decretado la creación de un campo de minas frente a esa zombificación y, por encima de todo, *frente a ella misma*, reconsiderando el conjunto de interrelaciones entre ella/un prójimo y entre ella/ella misma, como digo, en un orbe saturado de residuos, objetivo primordial de sus movidas:

*“He decidido que el peor poema que escriba/hablará sobre el amoniacó/-en los ojos-/y, aun así, ambos veríamos/que es el mejor de los que fingiste tu/antes de irte” (Hate).*

También escribe:

*“Te echo de menos/como al fondo de pantalla del Windows 95/ese fondo vacío que no decía nada/pero nada/Nada de nada/Ese fondo imposible de arrastrar a la papelera, como cualquier otro archivo de mierda/de un Windows 95 [...]” (Hate).*

Con independencia del sistema digestivo de sus tribulaciones compositivas, de acusada tendencia minimalista (que se consideran en pureza como un procedimiento *hardcore*), situada a considerable distancia de la monologuización y de la teatralización *spoken* de la propia praxis cotidiana, como a través de pequeños impulsos eléctricos, la autora se revela como la anomalía misma dentro de un mundo siderúrgico en el que no sabemos quiénes llegamos a ser y qué nos pertenece. Más allá de la tectónica de sus artefactos poéticos por lo tanto, Irene X (Irene Domingos) se exhibe mediante la emergencia abrumadora del signo residual, que ejecuta la ciberdistorsión de marras dentro de la aberración contextual (*“estoy vacío, estoy excorporado, viendo como los no-muertos me devoran en masa y no pudiendo hacer nada para evitarlo”, “la retórica del silencio afectivo y de la interrupción amorosa”,* escribe Fernández Gonzalo). Ella se desnuda sin rodeos y se pixela a intervalos a la vez, es sujeto postpoético y disruptivo en el interior de la propia página, un acto nada sospechoso y siempre atiborrado de ingenio en el que se despoja automáticamente de sus prejuicios como en círculo vicioso (a través de la

abrumadora economía de lo elíptico desarrolla la virtud de salir y de volver a ella misma a su antojo, gestiona ese residuo con increíble lucidez).

Entonces, como un silogismo, sus representaciones nos ofrecen otra vez algo de lo escheriano, de alardes casi visionarios sin embargo, reflejo de la presunción de esa misma desintegración estética, atravesada en canal en el cruce de sus mundos exclusivos de unidades primarias que no se ven y que destrozan el sistema. En este caso, no deberíamos hablar de distopía, sino de acto de contrición. El gesto reprogramador del parásito de la Nostromo (que guarda similitudes con las interferencias de las creaciones de Irene X) es altamente significativo porque se consolida como un acto de resistencia que engrosa el acervo de una nueva práctica que coquetea con la *ascesis* de carácter *material*: la poética de lo desconocido y de lo que no se llega a distinguir (no hay que olvidar que no dejamos de ser versiones/residuo de nuestro pasado –como daba a entender Parra, un *vivido* que nunca desaparece-).

*“En Japón existe un concepto llamado wabi-sabi, una filosofía o visión que celebra la belleza de lo imperfecto, lo efímero y lo incompleto [...]. Wabi-sabi es exactamente lo que veo en Irene. Su arte es su manera de abrazar la imperfección, de encontrar en lo inacabado y lo roto una forma de verdad”,* afirma Juanma Nieto, en “El arte del wabi-sabi”, como prólogo a *Hate*.

En realidad, se padece de xenofilia a todas horas (se desea lo anómalo en serie, se persigue lo oculto por sistema, se flirtea con lo indefinible, se piensa en la muerte), pero es de esperar que las cosas empiecen a actuar no como se espera de ellas -ni que tampoco actuemos como se espera de nosotros, sino como nosotros mismos en lo básico-. En definitiva, con ello se gesta la posibilidad de un futuro desalienado factible.

## Metodología *drone*

Además de los *haikus punk*, la enajenación también se supera con delectación en las haciendas/lagas de la tectónica de estructuras largas y abisales: la imaginería *hardcore* de la repetición y de la superación incluso del poema escrito conforman de igual manera una parte muy relevante del cúmulo de mis viejas reivindicaciones. Por consiguiente, como resultado inmediato de los delirios de mi praxis cotidiana, me vale con la asunción profética del significado *sampler* de un puente de la M-30 (no de uno cualquiera), con la tasación de las bifurcaciones de alguna pieza musical de calado y por supuesto con la relectura del tiempo como campo de operaciones/fluctuaciones frente a la celeridad de la vida que nos han impuesto por decreto en líneas generales.

En mi texto *Homo ergaster punk* (de mi blog El urbano, diciembre de 2024), yo desarrollaba la temática de algunos asuntos de la enjundia del primitivismo *punk* (“UrPop”, Eloy Fernández Porta, *Homo sampler*, 2008), del realismo especulativo, de *Lo raro y lo espeluznante* (2018, Mark Fisher), y de las aportaciones conceptuales de *Black Sabbath* y del *drone metal*. Dentro de este último capítulo de *Hardcorepoesía*, se habla del *Materialismo poético*, escrito por Julio Monteverde (1973), se abordan cuestiones como la gestión del tiempo (no lineal) y se profundiza en las posibilidades metodológicas de ese *drone* en su versión extrema *Sunn O))),* un dúo del que ya se hizo mención en aquella

redacción *ergaster*. *Obús* grabó allí alguna escena del videoclip *Va a estallar el obús* (1981), reseñado también en *El urbano*.

En cualquier caso, “Puente de Vallecas” no es ni mucho menos el nombre del puente/*scalextric* de la M-30 que sobrevuela esa estación homónima de Metro. “Puente de Vallecas” es en cambio un distrito de Vallecas. Y todo lo que hay por debajo de esa infraestructura, a la que se alude con frecuencia con la tasación de un “efecto de frontera” a eliminar entre Retiro y el propio Vallecas, fuente de protestas vecinales por otro lado, parece ser el resultado de una semiótica minimalista de condensación, que acoge a su vez las tribulaciones del suburbano, cuya parada lleva el nombre del barrio limítrofe. Con todo, salir de ese subterráneo es otro hostión de realidad laminada. El espacio que sobreviene, exageradamente liminal, es una sucesión de lentas capas de distorsión que *ocurren* entre los dos distritos mencionados, se trata un rodal inmersivo y acumulativo de tránsito, tráfico, autobuses, hormigón, ruido, conciencia vecinal, acrimonia desidealizada, la dignificación del *humanismo* industrial a pequeña escala.

La poesía y el *punk* del residuo se escrutan en él a través del elemento puramente físico y de la ponencia y permanencia infraestética del *drone* social. El tiempo *lineal* desaparece por lo tanto de la escena porque en ella se han yuxtapuesto múltiples narrativas como en aglomerado, la periodicidad queda subyugada a un hipertexto vital *sampleado* sin sentido direccional como resultado de la superposición de la *basura*. Es *cut-up* emocional, material rítmico y atmosférico prolongado a través de una seriación de variaciones mínimas. En consecuencia, el puente se asimila mediante *links* ajustados a las diferencias casi imperceptibles de ese desajuste temporal. El legítimo arte de indagar es el pan nuestro de cada día en forma de turbulentos conglomerados de secciones, enlaces y pegamentos, de intensidades y de desvaríos ensayísticos, mediante el disfrute en este caso de una masa sonora y corpórea de lo más brutal y fronterizo de Madrid, nos conduce indefectiblemente a plataforma del *drone* y de *sus daños colaterales*.

Desde la configuración lógica de esta evidente y consecuente dislocación *del abajo*, habríamos de retrotraernos como casi siempre a los ingleses *Black Sabbath* –solo con Ozzy Osbourne, hasta 1979, cuando fue despedido de la banda-, en referencia explícita a sus temas *Black Sabbath* (*Black Sabbath*, 1970), *Hand of doom* (*Paranoid*, 1970) o *Into the void* (*Master of reality*, 1971) por ejemplo, que establecen la heteronomía procedimental de todo este tinglado

de aire comprimido (música materia, profundidad topológica, dosis de *doom* en bucle, inducción sistémica, poesía de persistencia *progresiva*). De esta forma, después de inspeccionar con el rigor que merece ese *loop* sabbathiano metaético que nos hace retornar a la mayor o menor infalibilidad de lo *antecesual* como remedio a las carencias de la propia prestación filosofal, trayéndolo *de vuelta* al presente y teniendo por supuesto en cuenta su eficacia (micro)cósmica más que su (prescindible) linealidad, se puede comprobar de manera muy instintiva que el *drone* implementa por sí solo una existencia tan sorprendentemente extraña como profusamente fértil, cimentada en cierto sentido sobre una infoxicación afectiva y pedagógica ("*infoxicación*": término creado por Alfons Cornellá, 1958).

De Landa, en contraposición a esa unidireccionalidad temporal, habla de "*complificación*"/"*simplificación*", de "*coexistencia de diferentes tipos de complejidad acumulada*", de flujos que inhiben e intensifican, que se atraen y que por supuesto se repelen. Y en estrecha relación a esa línea de talante compresivo, Fernández Porta incide en la repetición que no se dirige hacia un punto, sino que insiste dentro de esa misma gestión del tiempo. Toda ese tinglado (y más) parece ser la epifanía del *drone*. De esta forma, enfrentados con sables al contexto replicante de impulsos y de alaridos, especular una vez más sobre la propuesta de *Sunn O)))* se convierte en un ejercicio de resiliencia auditiva, como todo lo que acontece con la huida a cualquier parte desde la narrativa convencional, que ha tenido lugar sin duda debajo del hormigón de ese puente vallecano, mítico, tan madrileño, abierto al tráfico rodado desde 1976.

Las aberraciones propias de un poema y las ramificaciones de la súper conductividad *silabometricorrimática* son obviadas en el contexto de ese estado de ensimismamiento que supera con creces al lexema y al significante. El sonido de *Sunn O)))*, *drone* metal/*doom* metal, sostenido, metalífero, siempre en estático, desvela las tensiones subterráneas de las interrelaciones modernas en el seno profanador de un tiempo que late como estacionario. Resulta ser el reflejo inmediato de una prominente atonalidad que se habita, que se mastica, que se deglute, el resultado del flujo constante e inamovible de la materia -el cambio casi imperceptible de las cosas mismas, el hacinamiento parasitario-. El volumen extremo y opresivo de la música del dúo de Seattle (EE.UU., 1998) se hace cuerpo por lo tanto. La estandarización de lo musical se refleja en la estandarización de lo espacial -en realidad, (casi) todos los días se hace lo mismo, por eso la demolición *drone* es a la vez tan actual- y la puesta en escena

obliga irremisiblemente a la permanencia y elimina lo sorpresivo a través de esa alienación/saturación reveladora. En definitiva, se concibe como otra manera de interiorizar las cosas de la vida que *se vive*, en ninguno de los casos proyecta la que se impone. Las microscópicas y casi residuales variaciones intertextuales redundan en esa prospección e introspección -como en el puente de la M-30-, y exigen resistir dentro de esa poderosa liturgia. Monteverde piensa que la realidad se ha creado para que sus piezas encajen a toda costa, con el objetivo primordial de que ella misma se consolide

*“perfeccionando sus métodos para lograr que sea el propio individuo el que acepte de buena gana esta opresión que se le ejerce”.*

Por ese motivo, frente a la representación fragmentaria e intencional de la cultura posmoderna, frente al aborregamiento, se hace hasta preceptiva la inmersión en el *drone*. La dilatación y la densidad de la experiencia cuasi mística aunque terriblemente –y primeramente- real, se constituyen en un entorno residual para padecer/disfrutar (*drone* es un vocablo inglés que traducido al castellano, significa “zángano”, también se entiende como “zumbido continuo”). El escuchante/celebrante queda atrapado dentro de la dimensión ontológica del presente. La paradoja se sostiene en la combinación de una estructura opresiva habitual (lo que ocurre un miércoles por la tarde, por ejemplo) con el desvío y el tránsito hacia lo desconocido. Respecto a las implicaciones de esa xenidad, dice De Landa que es en la misma combinatoria no lineal

*“donde pueden ser generadas estructuras verdaderamente nuevas, una materia “mucho más variable y creativa”, una nueva creatividad asumible por esa “filosofía materialista”.*

Fernández Porta hace referencia a esa materia en bruto, a lo “preverbal”, a lo “feral”, a lo que precede a lo escrito, al esencialismo puro frente al consumo pop. En relación a *Sunn O)))*, habla de “querencia futurista por el *rumore*” y del “masoquismo del *fan*”.

*“Su capacidad para encajar los golpes sonoros se presenta como una metáfora de género (la masculinidad), pero también política: los duros [escribe] resisten (a la policía, al <<sistema>>, a las voces de mamá: <<¡nino, baja esa música!>>. De este modo, la figura de la masculinidad resistente se combina con el acto del sacrificio. Sacrificial, no merecen otro nombre los conciertos de Sunn O))), planteados como sufridas pruebas de fe de una hora y cuarto ante tres monjes del Apocalipsis que engarzan drones ininterrumpidos, extáticos celebrantes tras una cortina de humo azulado. En este nuevo régimen de género el viaje macho –sádico- ha dado paso al nuevo hombre-masoquista”: el nuevo bucle de nuevas manifestaciones retro.*

Decía Fernando Pessoa (1888-1935) en uno de sus sonetos (III) –rima consonante, métrica basada en cánones establecidos, hay que recordarlo y, llegado el caso, enmarcarlo-:

*“[...] y cuando sé que existirán mañana/ fieles lectores de mi poesía/ pero con una idea tan lejana/ que nada rima con el alma mía [...]”.*

Por ese motivo, el poema de Pessoa se muestra como el resultado de una alquimia entre la incongruencia y la antinomia (con la gestación *hardcore* de una nueva masa, se destrozan los eslabones mencionados): ¡expresa la realidad metafísicamente! A fin de cuentas, y al hilo de ello, *Sunn O*)) supone la desfeticización de la existencia, que no es otra cosa que la entrada a placer (y con dolor) en el teatro de lo incómodo, el de las propias heridas de Irene X, que otorgan ese plus de soberanía asociado a ese *neoestado* de naturaleza materialista *punk*. Monteverde incide en la “*poesía de los actos y de las situaciones*”, como forma de permanencia, en un mundo en el que “*ya no parece existir lenguaje, sino discurso*”. “*La poesía puede darse en cualquier parte* [como en el puente de la M-30, como en las puertas de atrás de cualquier representación] [...] *allí donde el individuo se decide a establecer por sus propios medios las reglas de lo que está sucediendo*”, en contra del sistema que hace creer que no existe, cuando pastorea el movimiento en una dirección determinada -como sabemos, la linealidad truculenta es una de las aberraciones de esa estructura que todo lo controla y que se oculta a sí misma-. La *antilinealidad* necrológica es descrita por Fernández Porta cuando se refiere a los heavies (“*jebis*”), al “*lector serio*” que

*“sigue manteniendo viva la llama de una vieja cultura popular que se toma en serio a sí misma, y que hoy ya sólo es un tema de guasa –si bien, por desgracia, resulta mucho más pedante y menos entrañable que un señor con entrada y melenas que le pone Iron a su hijo y Maiden a la niña”.*

## **Bibliografía**

### **Films**

*Alien, el octavo pasajero*. Ridley Scott (1979).

*Hellraiser*. Clive Barker (1987).

### **Libros**

Fernández Gonzalo, J. (2011): *Filosofía zombi*. Anagrama.

Fernández Mallo, A. (2009): *Postpoesía (hacia un nuevo paradigma)*. Anagrama.

Fernández Mallo, A. (2018): *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Galaxia Gutenberg.

Fernández Porta, E. (2007): *Afterpop (la literatura de la implosión mediática)*. Anagrama.

Fernández Porta, E. (2008): *Homo sampler (tiempo y consumo en la Era Afterpop)*. Anagrama.

Fisher, M. (2015): *Lo raro y lo espeluznante*. Alpha Decay.

Fonollosa, J. M. (2016): *Ciudad del hombre (Barcelona)*. Poesía Edhasa.

Fonollosa J. M. (2001): *Ciudad del hombre (Nueva York)*. El acantilado.

Fromm, E. (2003): *El miedo a la libertad*. Paidós

García Lorca, F. (1972): *Poeta en nueva York*. Austral.

Ginsberg, A. (2006): *Aullido*. Anagrama

Gonz, P. (2010): *La saliva del tigre*. 20:13 Editores.

González, D. (2007): *La venganza del inca (antología de poemas con cocaína)*. Cangrejo pistolero.

Houellebecq, M. (1999): *Ampliación del campo de batalla*. Anagrama.

Huxley, A. (2014): *Un mundo feliz*. De bolsillo.

Jiménez, J. R. (1981): *2ª antología poética*. Austral.

Joyce, J. (2021): *Ulises*. De bolsillo.

Landa De, M. (2011): *Mil años de historia no lineal (una deconstrucción de la noción occidental del progreso y de la temporalidad)*. Gedisa.

Loriga, R. (2023): *Héroes*. De bolsillo.

Madrid, J. (2015): *Crónicas del Madrid oscuro (Cuentos completos)*. Ediciones B.

Glez, M. (2007): *Besos de fogueo*. El cobre.

Monteverde, J. (2021): *Materialismo poético*. Pepitas editores.

Monzó, Q. (1994): *El porqué de las cosas*. Anagrama.

Monzó, Q. (2002): *El mejor de los mundos*. Anagrama.

Orwell, G. (2025): *1984*. De bolsillo.

Parra, N. (1988): *Poemas y antipoemas (1954)*. Cátedra/Letras hispánicas.

Pessoa, F. (2013): *35 sonetos*. El clavo ardiendo.

Rimbaud, A. (2011): *Una temporada en el infierno/Iluminaciones*. Alianza editorial.

Trías, E. (2016): *Lo bello y lo siniestro*. De bolsillo.

Vassal, J. (1974): *Leonard Cohen*. Ediciones Júcar/Los juglares.

Wittgenstein, L. (2017): *Investigaciones filosóficas*. Editorial Trotta.

Wolfe, R. (1993): *Hablando de pintura con un ciego*. Universidad Popular José Hierro/Ayto. de San Sebastián de los Reyes.

X, Irene (2025): *Hate*. Boltmusic Ediciones.

## **Música**

*Black Sabbath (Black Sabbath, 1970/ Paranoid, 1970/ Master of reality, 1971), Depeche Mode (Violator, 1990), Hawkwind (Doremi Fasol Latido, 1972), Obús (Prepárate, 1981), Ojete calor (Tonta gilipó, 2017), Rammstein (Herzeleid, 1995), Sunn O))), The clash (London calling, 1979).*

## **Otros**

Juan Carlos Galindo. “El realismo sucio fue un inocente truco publicitario”. Babelia. El País. 7 de agosto de 2010.

Alberto Olmos. “Ya nadie lee a Bukowski y deberíamos: ¿qué fue del gran ‘machirulo’ del realismo sucio?”. Mala fama. El confidencial. 6 de marzo de 2019.

Revista Xenomórfica (nº 1, junio de 2020). Holobionte ediciones.

Revista Xenomórfica (nº 2, enero de 2026). Holobionte ediciones.

Zenda Libros. “9 poemas de Mario Nosotti”. 25 de febrero de 2026.