



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Coordinació d'Estudis
Facultat de Filologia i Comunicació

Gran Via
de les Corts Catalanes, 585
08007 Barcelona

Tel. +34 934 035 594
fil-coord@ub.edu
www.ub.edu

Trabajo de Fin de Grado en
Lenguas i Literaturas Modernas
Curso 2022-2023

Erotismo y corporalidad en el siglo XXI:
la poética de Miriam Reyes.

Gabriel Molina Martín

Tutelado por Christian Snoey Abadías



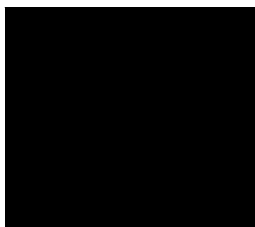
Barcelona, junio, 2023



DECLARACIÓN DE AUTORÍA

Con este escrito declaro que soy el autor original de este trabajo y que no he empleado para su elaboración ninguna otra fuente, incluidas fuentes de Internet y otros medios electrónicos, a parte de los indicados. En el trabajo he señalado como tales todas las referencias, literales o de contenido, que proceden de otras obras. Tengo conocimiento de que en caso contrario, y según lo que se indica en el artículo 18 del capítulo 5 de las Normas reguladoras de la evaluación y de la calificación de los aprendizajes de la UB, la evaluación conlleva la calificación de “Suspenso”.

Barcelona, 16 de junio de 2023.



Resumen

El presente trabajo propone una exploración en el terreno del amor erótico a nivel metafísico, sociológico y literario. El amor erótico se materializa en el cuerpo humano y en las representaciones que se hacen de él a través de la escritura. El objetivo principal del trabajo es trazar líneas de continuidad entre los estudios filosóficos (Byung-Chul Han, Slavoj Žižek y Jean Baudrillard) y sociológicos (Eva Illouz y Sarah Ahmed) del siglo XXI y la poética de Miriam Reyes, en especial en las dinámicas afectivas entre el sujeto y la otredad. La lectura intertextual del poemario *Haz lo que te digo* (Bartleby, 2015) ofrece una visión compleja de la naturaleza del ser humano, cuya pulsión de sentido lo arrastra irremediabilmente a la negociación de un código intersubjetivo. La reflexión en torno al deseo erótico está enmarcada bajo la propuesta del psicoanalista Jacques Lacan, que opera con unas categorías que iluminan la comprensión de la poética de Reyes.

Palabras clave: Eros, cuerpo, otro, poesía, siglo XXI

Abstract

This research project provides a metaphysical, sociological, and literary exploration of the field of erotic love. Erotic love materializes in the human body and its representation through writing. The main aim of the paper is to sketch some guidelines between philosophical (Byung-Chul Han, Slavoj Žižek, and Jean Baudrillard) and sociological (Eva Illouz and Sarah Ahmed) studies of the 21st century and the poetics of Miriam Reyes, especially in the affective dynamics between the subject and the Other. The intertextual reading of the collection of poems *Haz lo que te digo* (Bartleby, 2015) offers a complex vision of the nature of human beings, whose drive for meaning drives them relentlessly to the negotiation of an intersubjective code. The proposal of the psychoanalyst Jacques Lacan frames the reflection on erotic desire since he operates with a set of categories that shed light on the interpretation of Reyes's poetics.

Key words: Eros, body, other, poetry, 21st century

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. MARCO TEÓRICO: EL EROTISMO EN EL SIGLO XXI	
2.1. <i>Metafísica del Eros</i>	
2.1.1. La negatividad intrínseca del Eros.....	2
2.1.2. La sociedad positiva ha matado al Eros.....	4
2.1.3. La sobreexposición del Eros.....	5
2.1.4. La (des)erotización.....	6
2.2. <i>Sociología del Eros</i>	
2.2.1. Las relaciones en el siglo XXI.....	8
2.2.2. La (re)producción de la subjetividad.....	9
2.2.3. Eros y capitalismo.....	11
2.2.4. El giro afectivo.....	12
2.3. <i>Lenguaje del Eros</i>	
2.3.1. El giro lingüístico.....	15
2.3.2. La materialidad del Eros.....	17
2.3.3. La representación del cuerpo.....	18
3. MARCO POÉTICO: EL EROTISMO EN LA POESÍA	
3.1. <i>El consumo poético del siglo XXI.....</i>	<i>20</i>
3.2. <i>La trayectoria de Miriam Reyes.....</i>	<i>23</i>
3.3. <i>Análisis de Haz lo que te digo (2015)</i>	
3.3.1. Imperativos iniciales.....	24
3.3.2. Paisajes decorativos.....	25
3.3.3. Territorios corporales.....	26
3.3.4. Símbolos geológicos.....	28
3.3.5. Cuerpos impenetrables.....	29
3.3.6. Transformaciones semánticas.....	30
3.3.7. Traducciones imposibles.....	31
4. CONCLUSIÓN.....	34
5. BIBLIOGRAFÍA.....	36

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo principal de este trabajo es ofrecer una visión holística de las relaciones interpersonales desde una perspectiva filosófica, sociológica y literaria, y analizar los discursos del capitalismo tardío para comprender las dinámicas eróticas del siglo XXI. Así pues, las tres grandes secciones del marco teórico son *Metafísica del Eros*, *Sociología del Eros* y *Lenguaje del Eros*. Un acercamiento interdisciplinar habilita una lectura poliédrica que favorece la reflexión crítica de las tensiones y contradicciones de la sociedad actual, siendo el capitalismo afectivo ejemplo de ella en tanto que sistema imperante de forma hegemónica en las culturas occidentales. La primera sección introduce a los filósofos Byung-Chul Han, Emmanuel Lévinas, Jean Baudrillard y Slavoj Žižek, que analizan las condiciones de existencia de los individuos del siglo XXI en el contexto del capitalismo tardío y reflexionan en torno a las problemáticas resultantes del contacto con la otredad. En *Sociología del Eros*, se reflexiona sobre las propuestas de análisis de Eva Illouz y Sarah Ahmed, que abordan las relaciones interpersonales, la (re)producción de la subjetividad, la mediación tecnológica del deseo erótico y la reificación emocional en productos de consumo en el sistema neoliberal del siglo XXI. *Lenguaje del Eros* funciona como sección bisagra, ya que demuestra las intersecciones entre filosofía, sociología y literatura: en este apartado se vinculan a autores del giro lingüístico, como Ludwig Wittgenstein y John Austin, con las poéticas de Rosa Berbel y Miriam Reyes; se explora la materialidad del Eros con los estudios del cuerpo de Mabel Moraña y Jean-Luc Nancy; y se plantea una teoría de la representación del cuerpo siguiendo a Jorge Luis Borges y a Jacques Rancière. Es gracias a este entramado filosófico, sociológico y lingüístico que se sugiere una lectura de la poesía contemporánea, especialmente de la poeta Miriam Reyes. De entre su amplia producción poética, el análisis queda circunscrito al poemario *Haz lo que te digo* (2015), excelente muestra de su consolidación poética y del papel que juega el erotismo en el siglo XXI. Esta obra presenta una voz poética que discurre sobre la capacidad de *penetrar* epistémicamente a la otredad a través de la negociación de un código intersubjetivo. La propuesta psicoanalítica de Jacques Lacan habilita la conjunción entre filosofía y literatura, especialmente por la pulsión de sentido del ser humano, que penetra en toda relación intersubjetiva. La conclusión evidencia los puntos de confluencia entre el marco teórico y el marco poético, de suerte que justifica la visión holística de las relaciones eróticas, desde sus nociones filosóficas y sociológicas hasta su representación lingüística mediante el lenguaje poético de Reyes.

2. MARCO TEÓRICO: EL EROTISMO EN EL SIGLO XXI

2.1. *Metafísica del Eros*

2.1.1. La negatividad intrínseca del Eros

El filósofo idealista Wilhelm Friedrich Hegel constituye el punto de partida para muchos teóricos y filósofos actuales. Sus explicaciones filosóficas por triadas sirven a filósofos contemporáneos como Byung-Chul Han para proponer interpretaciones de la situación psicosocial del siglo XXI. Uno de los términos claves de sus ensayos es la noción de *negatividad* en sentido hegeliano, según la cual todo lo existente contiene un rasgo antitético potencial: «algo es viviente solo cuando contiene en sí la contradicción y justamente es esta fuerza de contener y sostener en sí la contradicción» (Hegel, 1982: 74). En *Totalidad e infinito*, Lévinas reconoce que el conocimiento humano opera en base a la homogeneización de conceptos: «conocer viene a ser aprehender el ser a partir de [...] la nada, quitarle su alteridad» (1999: 67). Despojar al objeto de su alteridad implica vencer las resistencias y contradicciones que se presentan en aras de preservar la coherencia de un sistema de pensamiento. Si aplicamos esta visión a las relaciones interpersonales, la visión que un sujeto tiene del *otro* es un aprisionamiento semántico totalizador: «una reducción de lo Otro al Mismo» (idem: 68). Según Hegel, la identidad no se puede entender sin la diferencia, ya que sujeto y otredad existen en tanto que están en relación; en la *différance* de Derrida también se advierte una reformulación parecida: «el sentido nunca está *realmente presente*, sino que va siendo construido en el proceso de referencia a *lo otro*, es decir, a los significantes ausentes que darán sentido a lo presente» (Moraña, 2021: 87-88). Es en base al binomio positividad-negatividad que se sugiere una lectura de las dinámicas de interacción sociales en la actualidad y se formula un acercamiento teórico-práctico sobre la noción de otredad.

El discurso en favor de la diversidad y de la tolerancia hacia la heterogeneidad de los individuos supone una revalorización de la otredad, en tanto que sujeto oprimido, cosificado, que debe ser amado. El amor se asienta como una verdad ontológica o como una experiencia fenomenológica que promueve un acercamiento a la exterioridad del sujeto. La reflexión amorosa es una tónica del pensamiento humano y no resulta extraño apreciar que tanto Byung-Chul Han como Hegel partan de concepciones amorosas ya presentes en la tradición judeocristiana: «Amarás a tu prójimo como a ti mismo» (Reina, 1964: Marcos 12:31) y «Si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese a sí

mismo, tome su cruz y sígame» (Mateo 16:24). Estos dos versículos ofrecen las coordenadas elementales para la concepción del amor erótico como una experiencia de negación del yo y de apertura a la otredad. Así la formulación de Hegel presenta la muerte del sujeto y de su mismidad en favor de aceptar al otro: «El amor es una conclusión absoluta porque presupone la muerte, la renuncia a sí mismo. La verdadera esencia del amor consiste en renunciar a la conciencia de sí mismo, de olvidarse de sí en otra mismidad» (Hegel, 2001: 113).

En *Event: A philosophical journey through a concept* (2014), Slavoj Žižek postula que la naturaleza del acontecimiento es la negatividad, que conduce a un estado completamente distinto del anterior. Un evento o acontecimiento constituye una ruptura en la continuidad del devenir, una fractura del ser. Žižek define el enamoramiento como un suceso contingente que se experimenta como necesario y que exige una redefinición de la cosmovisión del sujeto (155-163). La expresión inglesa *to fall in love* incide en el aspecto crucial del acontecimiento amoroso: la caída. Este desprendimiento de uno mismo causa inestabilidad y discontinuidad porque tensa los límites de la subjetividad. El acontecimiento es un suceso que penetra en la cosmovisión subjetiva y hace tambalear sus cimientos ontológicos. Para explicar la negatividad intrínseca del Eros, Žižek remite a la noción cristiana de pecado y la describe como una elección patológica, como una atadura incondicional e invisible a una persona de tal intensidad que acarrea sufrimiento (45). Con el fin de exponer la tensión inherente del Eros, Žižek emplea referencias de tradiciones filosóficas opuestas, como lo son las propuestas de Platón y Nietzsche. Desde el diálogo del Fedro, en el que se compara el amor con la locura, hasta el amor como noción *más allá del bien y del mal*, Žižek esboza una caracterización del enamoramiento que bebe tanto de discursos filosóficos previos como de una de sus mayores influencias: Jacques Lacan. En su relectura de Sigmund Freud, Lacan propone una compleja teoría psicoanalítica que gira en torno al proceso dinámico del deseo intersubjetivo. Es en la visión interpretativa del Eros de Lacan donde se pone de manifiesto la disrupción que conlleva el deseo en el ser humano. El entramado de referencias de Žižek alcanza a otros franceses más o menos afines a sus postulados, como Alain Badiou (2007), quien compara la búsqueda de pareja en el mercado virtual con los matrimonios concertados de los siglos pasados. Coincide, singularmente, que en ambos casos se produce la misma anulación del Eros:

No hay *enamoramiento* contingente en sí, el riesgo del *encuentro amoroso* queda minimizado por los preparativos previos que tiene en consideración todos los intereses materiales y psicológicos de las partes en cuestión [...] Este método de elegir a un compañero se fundamente en la mercantilización de uno mismo (78).

2.1.2. La sociedad positiva ha matado al Eros

En *La agonía del Eros* (2018), el filósofo y ensayista surcoreano Byung-Chul Han postula la aniquilación del Eros debida a la ausencia de ritualización y encubrimiento del cuerpo en la sociedad neoliberal. La fuerza implacable del Eros es la experiencia más radical de la experiencia del otro, ya que la negatividad de la alteridad es constitutiva de la experiencia erótica (11). La sobreexposición de la carne humana, junto a la racionalización del amor, el aumento de la tecnología de la elección y el apogeo del narcisismo virtual, banaliza la experiencia erótica y desarticula su tensión inherente contribuyendo, de este modo, a la erosión del Eros. El amor erótico conlleva un desplazamiento, una desapropiación de uno mismo, con el fin de reconocer la alteridad radical: «La esencia del otro es la alteridad» (Lévinas, 1993: 131). Cualquier intento de encasillar al otro en unas coordenadas particulares no es más que una proyección de una subjetividad sobre el otro. Solo a través del reconocimiento de la alteridad se ama verdaderamente al otro; en caso contrario, “no se puede amar al otro despojado de su alteridad, solo se puede consumir” (Han, 2018, 35). Una vez advertida la creciente exposición del cuerpo a través de las redes sociales, también se reconoce que la incapacidad de aceptar la alteridad del otro subsume al yo al pozo del narcisismo. La voluntad consumista equipara a *todos los otros*, aplanando las superficies rugosas de sus pieles y homogeniza sus cuerpos para convertirlos en productos de consumo. La omnipresente desnudez pornográfica conduce a la cosificación del cuerpo del otro, de modo que desaparece la distancia original entre dos sujetos libres para subyugarse a las dinámicas capitalistas; como afirma Buber en *Diálogo y otros escritos* (1997), el sujeto consume objetos, y así el sujeto consume al otro. El hiperconsumo no solo promueve la cosificación del otro y la desaparición de la alteridad radical, sino que, además, pretende convertir la experiencia erótica en uno de los mayores motores económicos de la sociedad neoliberal.

En este modelo social, el amor se ha convertido en una fórmula de autocomplacencia, cuyas variables son la optimización del goce y la supresión del dolor. Las relaciones no se fundamentan en la entrega al otro, sino en el deseo de afirmación de la subjetividad: «El hombre actual permanece igual a sí mismo y busca en el otro tan solo la confirmación de sí mismo» (Han, 45). La negatividad intrínseca del Eros hiere y transgrede los parámetros del ego, ya que el otro es un *atopos*, un lugar desconocido, inalcanzable e incluso inaprehensible a través del lenguaje: «Atópico, el otro hace temblar el lenguaje: no se puede hablar *de* él, *sobre* él; todo atributo es falso, doloroso, torpe, mortificante» (Barthes, 2014: 32). La negatividad de la vulneración no es compatible con la paulatina positivización de la sociedad hedonista, puesto que implica la posibilidad de pérdida y de dolor. La ausencia de negatividad alisa el paisaje del amor y lo convierte en una experiencia placentera, cómoda, plana, pornográfica: «El deseo del otro es suplantado por el confort de lo igual. Se busca la placentera, y en definitiva cómoda inmanencia de lo igual. Al amor de hoy le falta toda trascendencia y transgresión» (Han, 46). Efectivamente, la mera excitación destruye el carácter sagrado del Eros. La añoranza y la percepción de carencia del otro exponen la negatividad inherente de toda relación: su sustracción. La cultura de consumo codifica y produce nuevos deseos *at infinitum* para causar sensaciones de carencia fugaces que pronto serán satisfechas con nuevos productos. Sin cesar, el sistema capitalista neoliberal induce falsas expectativas en los consumidores y, contra todas luces, les arrebató la posibilidad de la fantasía. Así se hace evidente que la infoxicación y la hipervisibilidad eliminan cualquier atisbo de imaginación sobre el cuerpo del otro (*idem*, 72).

2.1.3. La sobreexposición del Eros

En *La transparencia del Mal* (1991), Jean Baudrillard discierne la voluntad de buscar la belleza optimizada en la era digital; de ahí que la belleza se vea sometida a las dinámicas productivas del capitalismo tardío y se ofrezca como producto de consumo. La identidad de los individuos del siglo XXI está totalmente blanqueada: uno puede reescribir su historia, su carácter, su género, así como cualquier otra categoría. Desde la noción de *tabula rasa* de Aristóteles hasta el constructivismo de género, el cuerpo humano es el espacio de escritura, de negociación y de capitalización de la sociedad hipermoderna (Lipovetsky, 2003).

Así que nos hallamos iluminados por todas partes por las técnicas, por las imágenes, por la información, sin poder refractar esa luz, y estamos entregados a una actividad blanca, a una socialidad blanca, al blanqueo de los cuerpos como del dinero, el cerebro y la memoria, a una asepsia total (Baudrillard, 51).

El rostro humano es un rostro iluminado, carente de negatividad, tan resplandeciente que ciega: no hay posibilidad de conocer al otro mientras su cuerpo esté totalmente satinado por una capa de luz. Los mismos dispositivos electrónicos favorecen el empleo de cirugía estética del cuerpo, es decir, correcciones de la imagen corporal hasta la ausencia de toda negatividad: «En todas partes se llega a esa formalización inhumana del rostro, de la palabra, del sexo, del cuerpo, de la voluntad» (*idem*, 52). El otro ha sido destruido mediante la limpieza de su negatividad. La comunicación con el otro, que es esencialmente negativa porque implica una negociación en favor del mutuo entendimiento, ha perdido toda tensión narrativa; no es más que una acumulación de reacciones, emoticonos, *giffs* y *stickers* reciclados: «toda nuestra sociedad tiende a neutralizar la alteridad, a destruir al otro como referencia natural en la efusión aséptica de la comunicación, en la efusión interactiva, en la ilusión del intercambio y el contacto» (*idem*, 132). Hoy en día, la comunicación renuncia al sentido para asegurar la fluidez y definitivamente sepulta a la alteridad radical. Cosificado a través de la imagen y/o el vídeo, el sujeto se entrega como producto de consumo de masas sacrificando su agencia para maximizar su capital:

Ya no eres sujeto ni objeto, ni libre ni alienado, ni el uno ni el otro: eres el mismo, en el arrobamiento de sus conmutaciones. Hemos pasado del infierno de los otros al éxtasis de lo mismo, [...] a los paraísos artificiales de la identidad. [...] Ya no existe la alienación del hombre por el hombre, sino una homeostasis del hombre por la máquina (*idem*, 66).

2.1.4. La (des)erotización

El usuario del siglo XXI consume productos de forma programática, habituando su rutina a la consecución de actos maquinales. El deseo erótico sufre la influencia del capitalismo tardío al convertirse en producto masificado. En apariencia, el comportamiento de las generaciones sucesivas parece ser cada vez más sexualizado, sobre todo por la omnipresencia del contenido

sexual en el espacio virtual, lo que favorece una mayor sugestión y estimulación del cuerpo respecto a décadas anteriores, en las que no se disponía de medios tan accesibles para generar placer. Contra todo pronóstico, la sexualización del comportamiento cotidiano conlleva la banalización de la tensión del contacto corporal y la des-erotización de las partes del cuerpo que culturalmente, por medio de discursos de poder represivos, quedaban relegadas a la experiencia sexual. Como analiza Foucault en *Historia de la Sexualidad* (1976), la aparente represión de la fuerza erótica en la sociedad es la que posibilita el auge de discursos entorno al deseo; en el siglo XXI, la aparente libertad de experiencias eróticas restringe la potencialidad disruptiva del Eros, que ya no dispone de resistencias ni normas que transgredir. Buen ejemplo de ello es la experiencia de la masturbación, que se ha vuelto un hábito narcisista, una práctica de consumo de cuerpos iguales bajo la mirada de la indiferencia. El cuerpo pornográfico es blancura sublimada, una positividad que ciega a su consumidor y lo subsume a la práctica mecánica de su deseo: «la copulación de lo Mismo con lo Mismo, sin pasar por el Otro» (*idem*, 131). En *La expulsión de lo distinto* (2021), Han se centra en la necesidad del otro para conformar y asentar la subjetividad del yo: «Yo me puedo tocar a mí mismo, pero solo me siento a mí mismo gracias al contacto con el otro. El otro es constitutivo de la formación de un yo estable» (43). Así pues, reconoce la ausencia de un encuentro real en la práctica erótica mediada por la tecnología:

«La pornografía agudiza la habituación, porque borra por entero la alteridad. Su consumidor ni siquiera tiene un *enfrente* sexual. Habita la escena del uno. De la imagen pornográfica no sale ninguna resistencia del otro o de lo real. Lo pornográfico tampoco lleva inherente [...] ninguna distancia. Es pornográfica precisamente la falta de tacto y de encuentro con el otro, a saber, el tacto autoerótico y la afección de sí mismo que protege al ego del contacto extraño o de la conmoción. [...] En cambio, el amor como acontecimiento, como «escena de lo dos», des-habituá y reduce el narcisismo. Produce una ruptura, una perforación en el orden de lo habitual y de lo igual» (Han, 2018, 81).

La pornografía es un fenómeno mediático de producción y representación del cuerpo sexual que genera estados mentales y psicosomáticos de excitación (Preciado, 2008, 188). Más allá de su capitalización, el único sentido del porno es la exposición y la ausencia de distancia respecto a la otredad, es decir, la proximidad absoluta (Baudrillard, 1984, 56). La codificación del cuerpo

humano en imagen o vídeo es una representación virtual de la corporalidad: no hay materialidad sino una luz tecnológica que habilita la ilusión de otredad. La pornografía virtual del siglo XXI es una técnica semiótica que, a través de los aspectos estético-discursivos de la imagen, estimula el fetichismo de la mirada, la escoptofilia (Vargas, 2020: 192). Según Preciado (2008), el consumidor de pornografía reproduce su actividad excéntrica y autogenerada subsumiéndose así en un estado de alienación del cuerpo en favor de su representación virtual. Este nuevo lugar virtual reformula la noción de *pornografía* en la de *pornotopía*, una fantasía arquitectónica y mediática de la sexualidad que se gesta en el capitalismo tardío (187). El video pornográfico es un documental fisiológico hiperrealista de profunda vacuidad narrativa: el porno regala “una estructura diegética lineal-ascendente dirigida hacia el orgasmo masculino como finalidad discursiva” (Vargas, 200). No obstante, esta narrativa carece de la coherencia predictiva de la voluntad humana, que suele suponer un conflicto o una negociación de la actividad sexual. A diferencia de la experiencia sexual real, en la visión pornográfica todo sucede en aras de estimular el placer, por lo que se eliminan la frustración y la incapacidad de mantener el ritmo de la actividad sexual. Esta “subjetividad farmacopornográfica” (2008) cree gozar del goce del otro, aunque, al contrario que en la práctica sexual con la otredad, el sujeto no es la causa del goce del otro, sino un consumidor independiente, ajeno al contacto del cuerpo. El goce del mundo real consiste precisamente en ser la causa del goce del otro y gozar viéndolo gozar de uno mismo. De este modo, las relaciones intersubjetivas se mantienen por la estimulación y por la pervivencia de seguir siendo quien causa el goce del otro. Es, sin duda, la negociación de esta tensión sexoafectiva la que constituye la base de cualquier interacción erótica. De esta reflexión se infiere la necesidad de revalorizar la alteridad, porque de ella depende el goce de la experiencia erótica.

2.2. Sociología del Eros

2.2.1. Las relaciones en el siglo XXI

En *La expulsión de lo distinto* (2021), Byung-Chul Han explica cómo las relaciones contemporáneas adolecen de superficialidad, ya que carecen de un diálogo de los límites de la relación; en lugar de ello, las personas manipulan la representación visual de su subjetividad tras la pantalla y evaden cualquier apertura a la vulnerabilidad. De ahí se observa que los usuarios mantienen más conexiones que relaciones, dado que las primeras se caracterizan por ser, en

palabras de Zygmunt Bauman (2015), líquidas, abiertas y reticentes al compromiso a largo plazo. Las conexiones promueven una sensación virtual de comunidad, así como el apogeo del turismo corporal, una actividad cultural en la que los lugares de visita son las representaciones corporales de los usuarios: «Los turistas no tienen experiencias que impliquen una transformación y un dolor. [...] viajan por el infierno de lo igual» (Han, 2021: 58). La experiencia de una relación es una constante negociación de los límites intersubjetivos. Cuando en una relación no se atañe un conflicto, sino que se minimiza o se evade, entonces se rehúsa la posibilidad de ser moldeado por el otro:

«Lo que constituye la experiencia en un sentido enfático es la negatividad de lo distinto y de la transformación. Tener una experiencia con algo significa que eso nos concierne, nos arrastra, nos oprime o nos anima. Su esencia es el dolor. Pero lo igual no duele. Hoy, el dolor cede paso a ese *me gusta* que prosigue con lo igual» (*idem*, 12).

En las redes sociales, se desliza el dedo por la pantalla de forma sucesiva, mecánica, robótica, y se regalan *me gusta* a las publicaciones según su apariencia de vida optimizada. El superávit de cercanía de las imágenes da la impresión de que se trata de una experiencia en serie de la otredad; no obstante, el blanqueamiento de la subjetividad personal borra cualquier atisbo de negatividad y/o alteridad del otro. A sabiendas de la necesidad de afrontar unos criterios plausibles para la representación de la alteridad virtual, ¿cómo podríamos representar nuestra subjetividad de una forma genuinamente particular? En los estudios sociológicos y psicológicos del siglo XXI, se reflexiona entorno al imperativo de autenticidad y al uso de los productos de consumo como posibles respuestas a esta cuestión.

2.2.2. La (re)producción de la subjetividad

El imperativo social de autenticidad conduce al individuo a aparecer en las redes sociales, a manifestarse de forma asidua para ser reconocido y a producir un universo emocional plagado de imágenes, vídeos y canciones: «El imperativo de autenticidad fuerza al yo a producirse a sí mismo. [...] La autenticidad es la forma neoliberal de producción del yo» (*idem*, 37). Tras los planteamientos filosóficos postestructuralistas del siglo XX, ya no se concibe la autenticidad como

una esencia interior que debe ser exteriorizada, sino que, remplazando la noción de identidad por la de subjetividad (Kristeva, 1998), la autenticidad llega a ser la forma particular y temporal en la que se produce y reproduce la subjetividad mediante las nuevas tecnologías (Illouz, 2019, 254). Las redes sociales convierten a los individuos en usuarios, que se presentan al escaparate público en un perfil concreto que, al mismo tiempo, oculta *otro* perfil. Los usuarios más populares deben buscar aquellos rasgos de autenticidad que les permitan diferenciarse de otros, aunque, para llevar a cabo tal distinción, no pueden evitar entrar en la lógica de la comparación; y es precisamente esta lógica la que provoca que la alteridad se trueque en igualdad (Han, 38). Así pues, todos los usuarios se ven forzados a producirse y a reproducirse a sí mismos, a actualizar sus estados para tener al día su actividad subjetiva en el mundo virtual. Así surgen los *selfies*, imágenes vacías que serán consumidas anónimamente por otros usuarios: «Los *selfies* son superficies lisas y satinadas que ocultan por breve tiempo el yo vacío. Pero si se les da la vuelta, uno se topa con reversos recubiertos de heridas» (*idem*, 45). En claro contraste con el imperativo de felicidad (Cabanas e Illouz, 2022; Ahmed, 2010), se advierte una tendencia al reconocimiento del dolor, y sobre todo de la herida amorosa, a través del *storytelling*. Este tipo de contenido suele aflorar como *discurso auténtico* que debe ser atendido, validado y comprendido; de ahí surge una nueva concepción de autenticidad que, en palabras de Roland Barthes, refiere a “la verdad de los afectos, no de las ideas” (1986: 289). La realidad objetiva queda relegada a un segundo plano frente a la verdad emocional, expresada a través de *emodities*, término acuñado por Eva Illouz (2019) para explicar cómo las emociones devienen productos de consumo. La singularidad de su propuesta versa sobre la íntima relación entre la cultura y la economía: las emociones ya no se pueden entender de forma independiente al sistema neoliberal, sino que la coproducción de emociones y capital se da al mismo tiempo en un proceso de retroalimentación constante. Difuminadas las fronteras entre emociones y capitalismo, ahora los productos no solo representan y emulan emociones, sino que las encarnan: «es imposible evaluar la autenticidad de las emociones como categoría externa al capitalismo» (Illouz, 2019, 74). A modo de ejemplo, la canción que se popularice por todos los medios en menos de una semana es tanto producto del capitalismo como fruto de la sentimentalidad de un sujeto. En la línea de Georg Simmel (1904), tanto los objetos estéticos como las experiencias presentadas en las redes producen emociones en los consumidores y funcionan como símbolos convencionales, más o menos compartidos a escala global, de tales emociones.

2.2.3. Eros y capitalismo

En el contexto del capitalismo tardío, las generaciones del siglo XXI se ven atrapadas en las dinámicas de consumo para configurar subjetividades emocionales. Eva Illouz (2007, 2012, 2019) emplea la expresión *capitalismo emocional* con el fin de explicar la interrelación entre el florecimiento emocional de los individuos y el sistema de consumo que promueve el capitalismo. Con el apogeo de los ideales de transparencia, autenticidad y expresividad emocionales, los individuos llevan a cabo actos de consumo que sirven para construir sus subjetividades emocionales:

La publicidad y el marketing no explotaron una mina de emociones *reales*: más bien al aplicar un significado emocional a los bienes, lo que hicieron fue contribuir a la construcción del consumidor como entidad emocional, haciendo del consumo un acto emocional y legitimando la identidad del consumidor como un ser movido por las emociones (2019, 25).

Es precisamente la legitimización de la subjetividad la que aprisiona al individuo, que siente el sinsentido y el vacío de no ser consumidor. El consumo se ha convertido en una actividad constitutiva de la subjetividad humana y, por lo tanto, quien no consume ningún producto no demuestra quién es, no hace acto de presencia, ya que el consumo constituye el principal acto de afirmación de la identidad personal. A causa de la necesidad imperante de reconocimiento público, los objetos de consumo se transforman en entidades cargadas de emocionalidad: ya no se consume el producto sino la emoción vinculada al producto; y dicha emoción es la que se proyecta retroactivamente en la cadena de consumidores a través de las redes sociales. El capitalismo tardío, a diferencia de las sociedades industriales de los siglos precedentes, no propone tan solo un consumo emocional de los productos, sino que son los consumidores los que se convierten en productos de consumo emocional y, aún más significativamente, se ofrecen de forma libre como tales. Desde las propuestas de análisis del *giro afectivo*, cuyo cometido es incidir en la relevancia del afecto en la sociedad contemporánea, el objetivo principal del consumo es la experiencia emocional, de manera que los consumidores son productores emocionales integrados en una cadena de performatividad emocional. Al subrayar el cariz emocional del ser en detrimento de

otras características, resulta crucial la búsqueda de un espacio público donde se legitime y se reconozca ese aspecto de su naturaleza. La expresión y representación de la emocionalidad requieren de un marco y de unas coordenadas en que inscribirse. Distintas redes sociales han encabezado y promovido los fines del capitalismo tardío, tales como Whatsapp, Snapchat, Twitter, Youtube, Instagram, TikTok y BeReal; entre ellas, y siendo ya una enumeración limitada, se distinguen las que se centran en la palabra, la imagen o el video. Muchas de ellas integran varios de estos elementos, aunque suele haber uno predominante: en Twitter y Whatsapp prevalece la palabra; en Snapchat, Instagram y BeReal, la imagen; y en Youtube y Tiktok, el video. A grandes rasgos, los usuarios pospandémicos optan por las redes sociales que ofrezcan estimulación audiovisual de corta duración, contenido provocativo en formato de imagen y opinión relevante y novedosa a través de frases o textos. De este modo, las relaciones sociales de los individuos del siglo XXI adquieren un carácter marcadamente virtual: las relaciones pasan a ser productos de consumo y se integran en el itinerario experimental de la subjetividad del usuario. La omnipresencia del *like* y la desaparición paulatina del *dislike* refuerzan el carácter *ultrapositivo* de las relaciones sociales, que se optimizan en beneficio de un dualismo ontológico emocional: el mundo sensible y el mundo virtual cooperan en la producción de capital emocional.

2.2.4. El giro afectivo

No cabe duda de la hegemonía de cualquier manifestación cultural como producto de consumo emocional, lo que Illouz denomina *emodity*; ahora bien, ¿cómo se gestan las emociones que generan tales *emodities*? La respuesta versa en torno al papel del afecto en la sociedad neoliberal: en los siglos XX y XXI, las reflexiones en torno al *giro afectivo* proponen una revalorización de la afectividad y la comprensión de la intersubjetividad en detrimento de otros planteamientos más centrados en el texto y la naturaleza de la palabra. Gracias al planteamiento de Spinoza, y siguiendo a Deleuze y a Bergson, los afectos quedan vinculados a la potencialidad del cuerpo: «Por afectos entiendo las afecciones del cuerpo por las cuales la potencia de obrar del cuerpo mismo es aumentada o disminuida, favorecida o reprimida» (Spinoza, 2016, p. 103). Asimismo, Deleuze concibe el afecto como una intensidad o un poder de afección inherente al ser humano (2001, p. 155). Con *The cultural politics of emotion* (2004), Sarah Ahmed aporta un pensamiento que encauza el capitalismo con la afectividad y, partiendo de la sociología de Durkheim y de ciertas

nociones psicoanalíticas y marxistas, desarrolla una teoría de las emociones aplicada a la realidad del siglo XXI. Uno de los objetivos del trabajo de Ahmed consiste en entender la dimensión social de las emociones y cómo se negocian sus significados e interpretaciones en el marco intersubjetivo. Así describe las emociones como fuerzas en movimiento que delimitan las realidades, establecen fronteras afectivas y crean vínculos entre los cuerpos; en otras palabras, modifican el microcosmos del cuerpo (207). Una idea similar la propone Jean Paul Sartre en *Bosquejo de una teoría de las emociones* (1987), donde reflexiona sobre la capacidad de las emociones como catalizadoras de la transformación de nuestra realidad. A este propósito, la sociología de Jack Katz, especialmente en *How Emotions Work* (1999), apunta hacia el carácter disruptivo de la manifestación emocional en los cuerpos: «lo que hacen las emociones es romper barreras corporales, derramar lágrimas, hacer que la rabia irrumpa y la risa explote» (322).

A modo panorámico, en las propuestas analizadas se presenta al afecto como una forma intuitiva del conocimiento corporal, lo que a su vez resulta sintomático del individualismo emergente en el siglo XXI. Aunque el énfasis de las campañas publicitarias esté en el individuo y en una mayor comprensión y gestión de sus emociones, el efecto del hiperindividualismo conlleva la homogeneización de la sentimentalidad social. Como apunta Illouz (2007), si bien la coproducción contemporánea de emociones se realiza a nivel individual, el hecho de que los usuarios interactúen en el mundo virtual conduce a la aparición de símbolos emocionales colectivos. De ahí se infiere que tanto los sueños y deseos como las experiencias traumáticas se codifiquen en patrones homogéneos en el mundo virtual. La creciente interconexión de la diversidad mediante las redes sociales habilita un panorama en el que la sentimentalidad propia se diluye cada vez más en una masa uniforme de consumidores que desea los mismos productos y teme los mismos desastres. Para definir a este ciudadano prototípico de las sociedades neoliberales, Cabanas (2016) emplea el término *psiudadano*, cuya subjetividad individualista y consumista se orienta hacia la búsqueda de su bienestar psicológico, de su felicidad. La ideología de la felicidad conforma una identidad que se basa en una moral emocional; Alenka Zupančič (2008) rastrea el supuesto fundamental de tal afirmación: “una persona que se siente bien (y es feliz) es una buena persona; una persona que se siente mal es una mala persona” (5). La apariencia simplista de la formulación anterior ha penetrado en la cosmovisión popular de los *psiudadanos*, quienes se dedican a su propio desarrollo psicológico y, alentados por los alicientes del capitalismo y sus dinámicas de consumo, acaban

adquiriendo actitudes profundamente narcisistas, que eliminan cualquier oportunidad de afecto o empatía hacia el otro. Se concluye de esta reflexión que el énfasis en el afecto individual se alinea con los ideales del neoliberalismo e incluso promueve la mercantilización de la subjetividad humana.

Rompiendo la distinción maniquea entre individuo y sociedad, en *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (2002), Brian Massumi ve en el afecto “la llave para repensar el poder posmoderno después de la ideología” (42-43). El funcionamiento hegemónico del poder exhibe el afecto como “efecto económico” y como “condición real, variable intrínseca del sistema tardo-capitalista” (45). Si el afecto es una variable fundamental para el cambio social, es necesario atender al código de representación mediante el cual se manifiesta y se entiende el afecto. Como seres autónomos, los sujetos neoliberales son capaces de afectar y ser afectados, sexualmente recreativos y adoradores del hedonismo. Fruto del auge de la inteligencia emocional y de la necesidad de tener un registro activo y actualizado de nuestro estado emocional, los cuerpos han llegado a ser la materialización discursiva de las emociones. La reflexión en torno a la *corporización* de los discursos sociales es una constante en los planteamientos feministas y *queer*, en los que, bajo el influjo del filósofo francés Michel Foucault, se toma al cuerpo como significante sobre el que se inscriben las emociones, de modo que las superficies y contornos corporales devienen símbolos de realidades emocionales. Más allá de sus implicaciones ideológicas, en el siglo XXI el cuerpo humano se erige como registro de afectividad, como un espacio de negociación discursiva. La necesidad de expresar el afecto es el imperativo categórico del siglo XXI, de tal modo que las preguntas ¿cómo comunico mi afecto? y ¿cómo se comunica el afecto a nivel social de forma normativa? son cruciales para el individuo contemporáneo. Por ello, la poesía de corte hedonista, amorosa, erótica, tiene un papel más relevante que otros subgéneros, precisamente porque ofrece discursos narrativos de una de las emociones más primarias de los seres humanos: el afecto. Si bien las conexiones afectivas se pueden expresar por medio de *emodities*, que funcionan como proyecciones del sujeto, la poesía permite *narrativizar* las emociones con el fin de dotarlas de coherencia. Y es que la comprensión del afecto solo se da a través de las coordenadas del lenguaje.

2.3. *Lenguaje del Eros*

2.3.1. El giro lingüístico

Hasta llegar al reconocimiento del carácter metafórico de la palabra, han sucedido varios cambios en el paradigma tradicional occidental; a continuación, se mencionan algunos autores que conforman el *giro lingüístico*, desde comienzos del siglo XX, hasta la aplicación de tales nociones en el terreno literario ya en el siglo XXI. Desde la noción de verdad como correspondencia de Aristóteles, se puede rastrear la concepción metafísica tradicional, que se asienta en el isomorfismo entre lenguaje y mundo. A comienzos del siglo XX, Ludwig Wittgenstein refuerza la metafísica tradicional en el *Tractatus* (1921), aunque no es sino en las *Investigaciones filosóficas* (1954) que explica que, si hasta entonces se creía que el lenguaje tenía una función denotativa del mundo real, el significado de los términos depende del uso que se hace de ellos en el habla cotidiana: «el significado de una palabra es su uso en el lenguaje» (1954, p. 43). En otros términos, Wittgenstein postula que el significado depende del contexto y es en el contexto donde se produce el significado. En *Cómo hacer cosas con palabras* (1982), John Austin propone una teoría de los actos del habla en la que diferencia entre los enunciados constatativos, como los enunciados con función denotativa del *Tractatus*; y performativos, en los que el acto de habla supone una acción en sí, como prometer, jurar, declarar y bautizar. Así esboza tres dimensiones del acto de habla: locutiva —lo que se dice—, ilocutiva —la intención de lo que se dice— y perlocutiva —la reacción que se genera con lo que se dice—. En *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje* (1986), John Searle va más allá al proponer que cualquier afirmación con cualquier verbo puede resultar un acto performativo en función del contexto, del tono de voz y de la gestualidad; en definitiva, depende totalmente de los elementos extralingüísticos que inciden en la intención del acto de habla.

No obstante, no solo se aborda dicha temática en las reflexiones teóricas en la filosofía del lenguaje, sino también en la poesía contemporánea. Rosa Berbel, en *Los planetas fantasma* (2022), se pregunta por cómo crear un imaginario poético para reflexionar sobre esta problemática tan abstracta. El sustrato de referencias bíblicas, tanto del *Génesis* como del *Evangelio de Juan*, en los que aparece Dios como creador de la realidad a través de la palabra, sirve a poetas como Rosa Berbel y Miriam Reyes para proponer una poesía *performativa*, una poesía que crea realidades. Si bien la cuestión de la performatividad ha sido aplicada al campo del género por Judith Butler

(1990, 2004), deudora de la propuesta de Austin, la relación entre *ser* y *hacer* puede aplicarse a otros campos, como la creación de emociones (Ahmed, 2004). Es cierto que los dos primeros poemarios de Reyes, *Espejo Negro* (2001) y *Bella durmiente* (2004), han sido objeto de estudio desde el enfoque de Butler (Escuín, 2010), aunque en ellos Reyes pretenda, más que abolir la categoría de género, romper con las dinámicas de poder en favor del reconocimiento de la agencia de la mujer. Tras haber incidido en una escritura vindicativa del “segundo sexo”, *Haz lo que te digo* (2015) se centra más bien en el lenguaje como medio de relación con la otredad. La poesía de Reyes, fruto de esta reflexión en torno a las funciones y usos del lenguaje, constituye una experimentación para resignificar palabras desgastadas y así proseguir los cauces abiertos por el giro lingüístico.

Larga es la tradición poética que se centra en el trabajo del significante y confiere a la metáfora un papel preponderante en la creación literaria. A este respecto, Leopoldo Lugones, en el prólogo de *Lunario Sentimental*, afirma que la metáfora es la esencia de la literatura y los poetas son los encargados de la renovación de la lengua (1988, p. 92). Friedrich Nietzsche elabora una producción tan literaria como filosófica en la que reflexiona, entre otras temáticas, acerca de la concepción de verdad asociada a la metáfora: «Las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible» (1873, p. 25). Así confiere unas coordenadas creativas para el trabajo poético que aparecen en obras de la poesía del siglo XXI, como *Los planetas fantasma* (2022), de Rosa Berbel, donde se reconoce la huella nietzscheana: «No podríamos lamernos sin tocarnos, sin romper los cristales, sin nombrar emociones / con palabras gastadas, de otro tiempo. ¿Cómo reconocer poemas de amor / cuando el campo semántico / es antiguo?» (17). En el poema *No mires ahora*, Berbel rompe con la lógica del lenguaje como medio de creación al consagrar el lenguaje no como causa sino como efecto: «Solo tú y yo que estamos / hablando con lenguajes imposibles» (*idem*, 19). El lenguaje se presenta como efecto del potencial humano desde el génesis: «estaba el mundo a oscuras y nosotras / tuvimos que nombrarlo» (*idem*, 25). De estos versos de Berbel, uno infiere que el ser humano bautiza nominalmente la realidad y de él depende la forma que se le dé. Por tanto, el trabajo del significante es crucial para la labor poética, ya que es la poesía la promotora innovadora de los juegos del lenguaje, la que abre nuevos cauces de expresión y registra nuevos imaginarios.

2.3.2. La materialidad del Eros

El cuerpo es la cartografía imaginaria del Eros, el lugar donde se arraiga la conciencia y el discurso de la corporalidad. La palabra *cuerpo* remite tanto a la materialidad del mundo sensible, a la experiencia fenoménica de nuestra materia, como a la representación de la corporalidad en la mente humana. El cuerpo es el medio de existencia y la ubicación concreta desde la que se aprehende la realidad fenoménica. La idea que se tiene del cuerpo, de este modo, no escapa del posicionamiento de su materia: «El discurso es, a su vez, un cuerpo de conceptos, ideas y propuestas que se integran en una corporeidad concreta, interpelante» (Moraña, 39). En *Pensar el cuerpo* (2021), Mabel Moraña describe el cuerpo material como la superficie o territorio en el que se inscriben indicios de identidad, “la corporeización de nuestra subjetividad” (42). El nuevo espacio virtual ha provocado una reorganización de la subjetividad, debido a las nuevas conexiones del sujeto con su entorno. El cuerpo como entidad discursiva se encuentra mediado, desdoblado entre dos mundos: «una corporalidad que funciona a través de la interposición de elementos tecnológicos que modifican el espacio-tiempo, las nociones de voz y de presencia, de amistad y realidad, de identidad y otredad» (*idem*, 47). Siguiendo a Moraña, el sujeto interioriza las nuevas coordenadas espacio-temporales del ciberespacio, que constituye un espacio infinito en un tiempo siempre presente, de tal modo que se comporta y piensa según ese anexo territorial de su cuerpo. El dualismo ontológico del siglo XXI es el resultado de un proceso de tecnificación creciente que se ha sublimado hasta la *descorporeización* progresiva. En *No-cosas* (2021), Byung-Chul Han explica que el mundo virtual es incorpóreo porque absorbe toda materialidad y la abstrae hasta codificarla. Similar al estadio del espejo de Jacques Lacan (1987), la mediación de la pantalla del *smartphone* incide profundamente en el imaginario del cuerpo otorgándole una plataforma de proyección donde ensamblar los discursos de nuestra corporalidad (Le Breton, 2002).

Para establecer una teoría del cuerpo en el contexto del siglo XXI, es necesario abordar las particularidades psicosociales de las últimas décadas y entender cómo el cuerpo mediático sublima una de las características propias del cuerpo: su exposición. En *Corpus* (2010), el filósofo francés Jean-Luc Nancy postula que la exposición es el rasgo definitorio del cuerpo (87). Todo cuerpo se reconoce como diferencia al contacto con la otredad plural; en otras palabras, la sensibilidad del cuerpo —particular y singular— se percibe como exposición (94). Según Nancy, la sensibilidad

del cuerpo se presenta de forma clara y distinta; este reconocimiento evidente del criterio de verdad propugna un cambio de los umbrales epistemológicos: del cogito cartesiano al “siento, luego existo”, una máxima emotiva de la comprensión de la subjetividad contemporánea. En una sociedad materialista y hedonista, la piel se erige como límite que demarca la exposición del cuerpo respecto del exterior, esto es, como el “lugar de acontecimiento de nuestra existencia” (Nancy, 2010, 17). Siguiendo la propuesta de Husserl (1982), la corporeidad consiste en interiorizar experiencias fenomenológicas en aras de comprender el cuerpo en su posición respecto al mundo. La lógica de la pertenencia del cuerpo, promovida sobre todo por el pensamiento cartesiano, se pone en duda en las obras de Nietzsche y de Heidegger, quienes postulan la diferencia entre soma y cuerpo. El límite del cuerpo está fijado de forma biológica, si bien está sujeto al crecimiento y a la degradación, mientras que el límite somático refiere a la conciencia de la potencialidad del cuerpo, a la *corporalización*: «El movimiento y el gesto del soma producen un cambio constante de nuestro horizonte práctico de acción» (Escudero, 2011, p. 187). De ahí que se incida en la necesidad de una experiencia vital basada en la *corporalización*, en la conciencia de la potencialidad del cuerpo, que se advierte en la medida que se reconoce, aprende y desarrolla el lenguaje corporal.

2.3.3. La representación del cuerpo

Según apunta Borges en su cuento *Del rigor en la ciencia* (1992), la representación siempre implica economía, captación de rasgos esenciales y desestimación de los que no lo son. Si la proporción entre la representación y lo representado es la misma, la obra resultante carece de utilidad alguna. Cualquier manifestación artística supone una adecuación imperfecta entre el referente y su representación: es esa inadecuación la que posibilita el arte. La perfección en el arte, entendida como adecuación, produce la implosión conceptual del mismo: el arte es necesariamente oscuro, metafórico, simbólico, ya que su perfecta adecuación a la realidad conllevaría su desaparición. El acto de (re)presentar implica una traducción, una traslación en la que la ausencia se hace presente bajo un signo nuevo. Toda representación se ve mediada por un acuerdo simbólico, un espacio que debe llenarse por medio de simplificaciones, abstracciones y reelaboraciones del imaginario corporal. Así pues, la representación del cuerpo muestra los imaginarios colectivos y adquiere un carácter ineludiblemente político:

Toda representación es *política* en el sentido de que manifiesta posicionamientos estético-ideológicos sobre lo representado. Al ser selectiva y jerarquizante por naturaleza, la representación elige unos aspectos sobre otros, da prioridad a ciertos rasgos y resalta unas facetas en desmedro de las demás, con lo cual [...] revela la perspectiva desde la que tal operación ha sido realizada (Moraña, 2021, p. 172).

En *El destino de las imágenes* (2011), Jacques Rancière apunta que la representación requiere de dos operaciones: la sustitución (de la realidad por el signo) y la exhibición (del signo como representación). La diferencia entre la representación y la realidad depende de la perspectiva aportada por el sujeto, ya sea productor o receptor: «[Así el signo] confirma su ausencia y la inaprehensibilidad de *lo otro*, el espacio que media entre la realidad que nos rodea y la actividad psíquica que trabaja para apropiarlo simbólicamente» (174). Al reconocer que aquello que llamamos *cuerpo*, más allá de su materialidad, es un efecto de los discursos ideológicos hegemónicos, la representación concede la posibilidad de transformar la manera en la que concebimos y nos relacionamos con nuestro *cuerpo*. En *Microfísica del poder* (1992) y en *Vigilar y Castigar* (1998), Michel Foucault atestigua que la verdad sobre el cuerpo está intrínsecamente ligada a las dinámicas de poder; además, el filósofo francés entiende el cuerpo como una entidad biopolítica que registra los discursos socioeconómicos de la época a la que se adscribe. Estos discursos regulan el comportamiento de los cuerpos en sus relaciones intersubjetivas dentro de sistemas cognitivos e ideológicos: «Los cuerpos como entidades complejas y cargadas de significación y simbolismos, adquieren un sentido que varía según los códigos disciplinarios que se les apliquen» (Moraña, 2021, 77). La intertextualidad generada por la interrelación de los distintos códigos disciplinarios conforma un imaginario que se proyecta sobre la materialidad del cuerpo. Es ahí, en la materia, donde se asientan los parámetros de la tipología del deseo, y es en el lenguaje donde se negocian dichos parámetros. De ahí la relevancia de la labor poética.

3. MARCO POÉTICO: EL EROTISMO EN LA POESÍA

3.1. El consumo poético del siglo XXI

Con la implantación de la tecnología de la virtualidad, se advierte una reformulación del dualismo ontológico de Platón en el siglo XXI. La creación de un mundo paralelo supone un renacimiento de la posibilidad: cuando lo que se creía imposible deviene posible, el ser humano debe reescribir sus límites epistemológicos y asumir una nueva cartografía mental. La construcción, desarrollo y negociación de las relaciones ha quedado profundamente afectada por las nuevas posibilidades que ofrecen las tecnologías del siglo XXI. ¿En qué medida ha cambiado nuestra visión de la otredad desde la implantación del mundo virtual? ¿Somos capaces de crear un nuevo código afectivo en el marco del capitalismo tardío? A sabiendas de que gran parte de la población mundial ha optado por expresarse y (re)presentarse mediante las redes sociales, los poetas encuentran en la poesía un marco de coordenadas distinto, ya que ésta negocia las entrañas del núcleo semántico de la humanidad: el lenguaje.

Bajo la óptica capitalista, la poesía es un producto de consumo y, según la lógica emocional, un espacio donde se manifiesta la subjetividad humana. Gracias al lenguaje el ser humano puede desarrollar *reflexividad emocional*, es decir, “reificar las emociones y reconstruirlas como objetos de reflexión, monitoreo, interpretación y manipulación” (*idem*, 83). La reflexividad emocional ha alcanzado una posición preeminente en los debates psicológicos contemporáneos hasta tal punto que se ha convertido en un imperativo moral: uno tiene que saber gestionarse emocionalmente (Campbell, 2018). Este monitoreo emocional se lleva a cabo a través de discursos lingüísticos y, especialmente, de las cuentas de frases y de la poesía de masas que se difunde por los medios. Así la poesía permite al *psiudadano* cultivar su autonomía emocional como objetivo principal de su existencia. La problemática surge al analizar los discursos emocionales de la poesía virtual que, por su naturaleza efervescente, se consumen de forma *farmapornográfica*. En estos poemas no suele haber una aportación significativa que permita al usuario repensar su estado emocional; más bien parecen una mera reproducción de emociones prefabricadas. En su mayor parte, los poetas en redes sociales participan de una escritura automática, impulsiva y repleta de tópicos amorosos; como resultado, la producción poética de las redes sociales confirma la tesis de Han sobre el

infierno de lo igual. Más allá del formato en el que se presente la poesía, hoy en día siguen predominando dos usos generales de su lectura, ambas vinculadas a la autogestión consciente de las emociones: la simpatía platónica y la catarsis aristotélica (Eisenberg, 1987, p. 157). En la primera estrategia de autogestión emocional, el lector elige un libro que represente un estado de ánimo distinto al suyo para poder modificar su estado anímico conforme al del libro; en cambio, siguiendo la catarsis aristotélica, el lector escoge un libro que exprese sus sentimientos negativos y, al verlos impresos en papel, reconozca su existencia objetiva ajena de sí mismo y se purifique. Con estas dos posibilidades se aprecia el poder inherente del discurso poético como catalizador de atmósferas emocionales. Según este planteamiento, los poemas son máquinas que crean realidades emocionales, susceptibles de ser consumidas en el libre mercado. El consumo farmacológico de la poesía no es tan común como el de las producciones musicales, pero sí revela la tendencia actual a tomar un control férreo de los lindares de nuestra subjetividad.

La poesía contemporánea encuentra en las nuevas tecnologías la posibilidad de una mayor difusión y mercantilización. Ahora bien, más allá de los medios de producción y/o difusión, la cuestión emergente versa respecto a la calidad de las obras. La democratización de la poesía ha transformado a los lectores en consumidores y ha puesto de relieve el auge de una poesía de consumo rápido y de baja calidad. Y es que el imperativo de sobreproducción exige a los poetas virtuales escribir tal cantidad ingente de poesía que no se puede elaborar con la debida reflexión que requiere el trabajo del significante. A este respecto, la aportación de Carlos Abril en *Panorama para leer* (2020) esclarece la comprensión del panorama poético contemporáneo:

El tan manido canon se ha rebajado, [...] devaluando la calidad en favor de gustos homologados y masivos, al servicio del mercado. Así, asistimos a la aparición de la subpoesía, que se apoya principalmente en el mercado y en la inexperta opinión de ese público devorador y consumidor de objetos culturales [...]. La subpoesía se vende *como si* fuera poesía, precisamente para aquellos que no leen poesía (pp. 23-24).

Unai Velasco (2017) identifica a varios escritores que se han hecho virales en las redes durante la última década, tales como Irene X, Elvira Sastre, Marwan, Loreto Sesma, Sara Búho y Defreds. Los poemas de estos usuarios, por su carácter confesional y por su temática amorosa, se erigen como símbolos del imaginario colectivo, especialmente de la generación de los nativos digitales.

Las nuevas generaciones, al cruzar los umbrales de la adolescencia, requieren de la reificación de su sentimentalidad, y la poesía, al habilitar la expresión emocional, se convierte en un *emodity* más del catálogo simbólico. La experiencia estética contemporánea es más un acto de negociación de contenidos simbólicos que un ejercicio de desentrañamiento de la voluntad del artista. El lector del siglo XXI lee a través de unas coordenadas culturales concretas, parte de una simbología emocional materializada en los diferentes ítems del universo online, tales como las marcas, las prendas de ropa, las canciones, los neologismos y los *trends* de TikTok. Si bien es cierto que el sistema poscapitalista ejerce una fuerza notoria en la sociedad actual, no es menor el potencial inherente del arte, y en especial de la palabra, para combatir y resignificar el espacio capitalizado. Miriam Reyes, percatándose de esta situación, adapta su poemario *Haz lo que te digo* al formato audiovisual con el fin de romper con las expectativas estéticas de la actualidad: una mujer intenta cortar piedras con un cuchillo para ilustrar la impenetrabilidad de los cuerpos. A diferencia de la poesía hegemónica de las redes, la poesía de Miriam Reyes ofrece una negociación discursiva de la mirada hacia los cuerpos y una reflexión profunda sobre el papel de la afectividad en la lógica del capitalismo.

Más allá de la crítica de este fenómeno cultural, el lector contemporáneo debe preguntarse en qué medida las redes sociales pueden ser “un lugar estético que actualice y revitalice los tópicos eternos” (Bagué, 2018, p. 331). Fernández Porta, con su ensayo *Afterpop* (2007), difumina y problematiza la separación entre alta y baja cultura: el *flâneur* del espacio virtual es, sin duda, un sujeto poético subalterno, pero ¿qué sucedería si incorporara al formato virtual una poesía que reflejase un considerable bagaje poético? La poesía requiere, siguiendo a Carlos Abril, de la aparición de una tercera vía, entre el escritor anónimo de poesía de calidad y el escritor popular de versos irreflexivos, que debe ser tan conocedora de la tradición y del canon poético como de la cultura contemporánea, con el fin de consagrar una poética vanguardista que sepa fagocitar los contenidos y formas poéticas de los siglos precedentes (*idem*, p. 29). Paralelamente a la eclosión de la poesía en redes, varias son las voces que han configurado el panorama poético femenino de las últimas décadas y que mantienen influencias e intertextualidades con las tradiciones precedentes, como Ana Rossetti, Blanca Andreu, Luisa Castro, Chantal Maillard, Ángela Figuera, Eva Vaz, Berta García Faet, Rosa Berbel y Miriam Reyes. Es en la voz poética de esta última autora que se manifiesta la voluntad de ubicarse entre la materialidad del libro impreso y la

virtualidad de la pantalla. Bajo el influjo de María Salgado y a sabiendas de la cultura hegemónica del placer visual, Reyes apuesta por la videopoesía y el recital en directo para dar una forma nueva a los poemas de *Haz lo que te digo*. Como siempre lo ha sido, la conjunción de vanguardia y tradición es la apuesta más segura para revitalizar el arte poético en los medios virtuales.

3.2. *La trayectoria de Miriam Reyes*

La producción poética de Miriam Reyes suele centrarse en las problemáticas de las relaciones, del género, de la corporeidad, del deseo y del lenguaje. En especial su poética regala una reinterpretación de las dinámicas afectivas y de las representaciones del género femenino: «un diálogo perpetuo con la crisis de la identidad, y [...] así, una dimensión politizada en tanto palabra consciente de su vinculación con lo social y material» (Molina, 99). Las diferentes perspectivas de sus poemarios configuran una plural manifestación de reelaboraciones de la maternidad, la dominación, el poder y la legitimización del deseo femenino. Sus dos primeros poemarios *Espejo Negro* (2001) y *Bella durmiente* (2004) giran en torno a la maternidad y a la concepción de la mujer como sujeto herido por la desigualdad de género. *Desalojos* (2008) adquiere un tono distinto respecto a su poética anterior: la voz poética llora la muerte de su madre, que se convierte en el eje que vertebra los poemas; con todo, perdura la reflexión sobre la maternidad, aunque desde su ausencia. *Haz lo que te digo* (2015) mantiene el tono sereno y finamente triste de su poemario anterior, pero se centra más bien en la negociación de la posición de poder respecto a un narratario masculino. Una de las tendencias que se advierte en este poemario es la reducción de la longitud de los versos, que permite condensar en menos espacio mayor carga semántica y emocional. *Prensado en frío* (2016) es el resultado de un experimento creativo llevado a cabo a través de un combinador de versos online: los diferentes versos de sus poemarios anteriores aparecen mezclados y reordenados, de suerte que se abren las posibilidades de interpretación de su producción poética anterior. Tras ofrecer a sus lectores el placer de experimentar con el combinador, Reyes decidió generar una serie de poemas a través de dicha página web y publicarlos tras una finísima revisión poética. Con ello quiso proponer una manera de componer poesía en la que las nuevas tecnologías coparticiparan en el proceso de producción (*e-poetry*). *Sardiña* (2018) es un poemario publicado en lengua gallega donde sigue experimentando con la potencialidad de la lengua; puede decirse que es rupturista por la distribución de las palabras en el espacio y por dejar escritos versos tachados que aún pueden leerse. La poesía de Reyes se ha recogido en

antologías nacionales e internacionales; algunas de ellas son *Feroces* (DVD, 1998), *25 poetas españoles jóvenes* (Hiperión, 2003), *El poder del cuerpo* (Castalia, 2009), *(Tras)lúcidas* (Bartleby, 2016) y *Centros de gravedad. Poesía española en el S.XXI* (Pre-textos, 2018).

3.3. *Análisis de Haz lo que te digo* (2015)

Haz lo que te digo (2015) da fe de la maestría de Reyes, una voz que ya está consolidada en el panorama poético contemporáneo. Esencialmente orgánica y de corte filosófico, su poesía revaloriza la oscuridad del Eros en el contexto del capitalismo tardío. Si bien hace un buen uso de los medios para producir sus poemas audiovisuales, las referencias a productos de consumo son sorprendentemente escasas, dado el panorama cultural de los *emodities*. El ejercicio poético de Reyes, junto a muchas otras poetas del siglo XXI, es un acto de resistencia al imaginario capitalista, ya que los sentimientos se sugieren a través de símbolos naturales y corporales; por ejemplo, tierra, cuerpo, piedra, vientre, conchas, ruinas y placas tectónicas. Al ser elementos ajenos al sistema de producción capitalista, no remiten al imaginario virtual de las redes sociales ni a sus múltiples connotaciones semánticas, sino que crean un nuevo código emocional. La propuesta de Reyes subraya la materialidad del cuerpo orgánico y brinda un entramado poético intertextual del deseo como imaginario del cuerpo; en concreto, esboza su conceptualización del cuerpo mediante el imaginario arqueológico. Las referencias al campo semántico de la geología, especialmente de la espeleología, aparecen de forma reiterada en sus poemas, de modo que la tierra es la esencia del cuerpo humano, la piedra y la roca son metáforas del cuerpo mismo, y el paisaje anticipa una visión holística del cuerpo en tanto en cuanto superficie integrada en el espacio.

3.3.1 Imperativos iniciales

El poemario se inicia con el título *Haz lo que te digo* en el que ya aparecen las coordenadas de la poesía de Reyes: voz poética (yo), otredad poética (tú/otro), discurso (poesía) y acción. La voz poética se manifiesta en primera persona (de forma habitual, en singular; aunque en otras veces, en plural) y en máximas impersonales. La enunciación en primera persona del plural suele unir las voces del yo y del otro en favor de una comprensión misma de la dinámica de la relación: «Así nosotros. / Así uno es contra el otro / y a veces se rompe» (*Haz lo que te digo*, 27), «Algo frío nos representa» (*idem*, 28) y «¿Qué perderemos?» (*idem*, 33). El poema más interesante para abordar

la cuestión dialéctica de las voces narrativas propone la siguiente afirmación, deducida de la experiencia: «Por más que lo intentas / no haces lo que te digo». Esta formulación *a posteriori* supone el reconocimiento de la otredad y la dificultad que conlleva entablar un diálogo con ella. De hecho, la voluntad de la voz poética parece ser una imposición sobre la otredad. En *Por qué duele el amor* (2012), Illouz estudia cómo el imperativo intersubjetivo de autonomía restringe el reconocimiento de la otredad, de modo que las negociaciones en el inicio de la relación versan respecto al grado de autonomía y reconocimiento que ambos deben exhibir y recibir (176). La expresión “parece que juguemos a juegos distintos” (*Haz lo que te digo*, 40) alude al desencaje entre los códigos diferentes de la voz poética y del otro; no es sino hasta el siguiente verso que se abre el diálogo entre ambos: «yo digo tu voz / y tú respondes mi voz solo busca tus oídos» (*idem*). La otredad negocia un espacio en el que pueda ser escuchado; aun así, el yo poético hace hincapié en la diferente conceptualización que ambos tienen de la relación: «yo abro una ventana y tú colocas un decorado» (*idem*). El decorado de la otredad hace referencia al imaginario que ha construido sobre la relación; para criticar el imaginario del otro, la voz poética anuncia una verdad latente en el poema sucesivo: «Cuando dices que piensas en mí no piensas en mí / piensas acerca de mí pero desde lejos» (*idem*, 41). La agencia del sujeto poético se ve afrentada por la comprensión limitada que tiene de sí la otredad. Así se revela que la construcción del imaginario erótico es un decorado que opaca las contradicciones propias de la subjetividad humana.

3.3.2 Paisajes decorativos

La noción de *decorado* está intrínsecamente asociada al *paisaje*, vocablo empleado por Reyes para apelar a la materialidad de la realidad; en el poema *Cómo avanzar a la par que el paisaje*, se advierte una clara reminiscencia a la *res extensa* cartesiana, sobre todo al integrar el cuerpo como parte de dicha extensión: «este lugar y yo este momento y yo / somos una misma superficie» (*idem*, 50). La carencia de puntuación en estos versos exhibe la incapacidad de distinguir el cuerpo del paisaje, siendo todo aprehendido a través de la visión como una exposición multiforme de materialidad. En estos versos, Reyes también aboga por la comprensión de la singularidad del sujeto, que es la manifestación fenoménica particular, irrepetible e inigualable de lo que uno es. En *La distinción* (2000), Pierre Bourdieu explica que el lenguaje corporal, junto a la vestimenta y el cuidado del cuerpo, es la reificación de nuestra subjetividad que, interiorizada por el *habitus*,

constituye una seña de diferenciación inconfundible. El sujeto es un ser psicofísico que aprende a ser en el mundo en una circunstancia concreta; de ahí la definición de *sujeto* de Ortega y Gasset, “yo soy yo y mi circunstancia” (2005, p. 322), que presenta un claro paralelismo con el verso de Reyes. El paisaje en el que se encuentra el yo moldea el cuerpo y restringe su campo de acción a unas posibilidades limitadas. De este modo, la noción de subjetividad se concibe como el archivo resultante de la interacción de códigos corporales:

El cuerpo también puede ser leído como un archivo, por su condición de ser un artefacto interdiscursivo donde confluyen diferentes códigos y se construyen diversos significados, un archivo puede estar lleno de otros archivos, mi identidad está llena de otras identidades (ajenas y propias) (Moraña, 2021, 180).

Sin embargo, Reyes admite que el carácter local de la materialidad del cuerpo le impide habitar otros lugares, penetrarlos intelectualmente: «cerrada la puerta por dentro / la calle un ejercicio imposible / [...] / algo que está ante mí y de lo que no puedo formar parte / como la vida de los demás o lo que fui. / No lo llamaría ventana» (*Haz lo que te digo*, 50). La impenetrabilidad del paisaje sirve como metáfora de la cuestión que vertebra todo el poemario: ¿cómo entender la relación a la par que el otro varía y construye su propio imaginario de la relación? Es a través de la negociación constante de un código intersubjetivo que se puede *avanzar a la par que el paisaje*. Las preguntas retóricas de sus versos expresan la tensión y el dinamismo inherente del deseo, que se resiste a una categorización monolítica de sus posibilidades y realizaciones.

3.3.3 Territorios corporales

Miriam Reyes desarrolla un análisis del cuerpo como materia y como discurso a sabiendas de que el significado de la corporeidad es simbólico y se gesta en condiciones psicosociales particulares: «Todo cuerpo, como todo discurso, se presenta a un *topoanálisis*, es decir, a un mapeo (po)ético de las distancias y las ubicaciones: proximidad, lejanía, convergencia, pero también desplazamientos, desapegos, disyunciones, intersecciones, y entre-lugares» (Moraña, 2021, 41). Reyes reflexiona sobre el espacio del cuerpo y su condición mediadora entre subjetividades. Esta mediación intersubjetiva se da a través de las fronteras corporales, que tienen como fin permitir la diferenciación y el reconocimiento de los cuerpos (Moraña, 2021, 237). Habitar el vacío sin

coordinadas supone una carencia de sentido para la subjetividad, que se percibe en una desarticulación total de significación. Todo sujeto siente la necesidad de pertenecer a un espacio, de territorializarse y de penetrar un espacio de negociación con el otro. Las fronteras en las relaciones intersubjetivas son *geoemocionales*, ya que habilitan espacios de mediación emocional. La semiótica del cuerpo se apropia de la noción de frontera geopolítica para esbozar una circunscripción: el lugar de la interioridad demarca el espacio del cuerpo y el lugar de la exterioridad, el espacio de los cuerpos de los otros. El imaginario espacial da preeminencia al cuerpo porque es el límite mismo de la configuración del espacio subjetivo: «como lugar de producción de representaciones, el cuerpo es considerado un punto crucial de encuentros, convergencias, choques, alianzas, continuidades y disparidades» (*idem*, 245). La poética de Reyes apuesta por el concepto de *territorialidad del cuerpo* como espacio de hibridación, donde el sujeto y la otredad se contaminan, mimetizan y contagian. La relación que se establece entre territorialidad física y emocional ilumina la comprensión de este concepto: «Los estudios migratorios demuestran que la frontera nunca es solamente exterior, sino que tiende a interiorizarse o, mejor, es interior antes de materializarse» (*idem*, 246). Una concepción dinámica de la subjetividad humana hace posible la hibridación corporal entre sujeto y otredad, un contrato intersubjetivo de territorios corporales:

El cuerpo está también constituido, junto con sus múltiples capacidades, por sus limitaciones interiores, físicas, psicológicas, emocionales e intelectuales, que lo posicionan frente a los estímulos exteriores. Sus prejuicios, temores y deseos operan como fronteras interiores, haciendo de su “territorialidad” afectiva un dominio inestable y dinámico, amedrentado y seducido por la Otredad que lo rodea y que lo habita (*idem*, 246).

El lugar del Eros es un espacio habitado, incorporado, domesticado, donde la otredad y el sujeto se revuelcan incesantemente y negocian los límites de sus cuerpos. Reyes se pregunta por esta cuestión sin ofrecer una respuesta: «Si el lugar es la parte del espacio / *que un cuerpo ocupa* / cuando digo eres mi lugar / ¿significa que tú eres espacio / y yo un cuerpo que lo ocupa?» (*Haz lo que te digo*, 37). La noción de lugar reverbera en los siguientes poemas, en los que intenta localizar lugares intersubjetivos de carácter emocional en sus recuerdos: «Para lugares comunes / hablemos por ejemplo / del olor de la lluvia» (*idem*, 39).

3.3.4 Símbolos geológicos

El poemario *Haz lo que te digo* empieza con un verso lacónico: «Te tengo todo marcado / como un yacimiento arqueológico» (11). Reyes propone una lectura del cuerpo desde la óptica arqueológica, mediante la cual se comprende el cuerpo humano como materia orgánica. La propuesta de Reyes presenta claros paralelismos con la novela *Written on the body* (2013), de Jeanette Winterson: «*Let me penetrate you. I am the archaeologist of tombs. I would devote my life to marking your passageways, the entrances and exits of that impressive mausoleum, your body*» (119). La primera oración de Winterson encuentra su equivalente en la poesía de Reyes: «lo que quiero es penetrarte / taladrar la piedra de tu cuerpo» (*Haz lo que te digo*, 11). Sin embargo, cabe remarcar una diferencia importante: la formulación de Winterson se puede analizar en dos planos (sujeto/sujeto) y la de Reyes en uno (sujeto poético). El verbo *let* en inglés, empleado para pedir permiso, implica el reconocimiento de la voluntad del otro a la hora de acceder o rechazar la petición del sujeto; en este caso, la penetración. Winterson constata el encuentro con el otro como una negociación del lenguaje del deseo; de esta forma, la dicotomía sujeto-objeto se rompe o, al menos, se amplía: ahora son ambos sujetos que se ofrecen como objetos el uno para el otro. En cambio, el poema de Reyes presenta solo una afirmación de la voluntad del sujeto —«lo que quiero es penetrarte»— de modo que no hay reconocimiento alguno de la agencia de la otredad. Es precisamente esa cuestión la que se va a abordar durante el poemario: ¿Acaso se puede mandar al otro a *hacer lo que le diga*?

Entre Winterson y Reyes se extiende una compleja red de referencias, fruto de una misma pregunta: ¿cómo negociar el deseo con la otredad? El cuerpo del yo poético reconoce la marca que ha dejado la otredad sobre su piel. El ser humano es un ente hecho a base de tierra solidificada, una roca que queda marcada por otras rocas, así como deja impresiones en ellas. Los cuerpos se moldean los unos a los otros en sus interacciones; como apunta Reyes en unos fragmentos que escribió para una poética del cuerpo: «[el cuerpo] muta al contacto con otros cuerpos» (2022, 401). La obra de Winterson gira entorno a la escritura sobre el cuerpo y, de este modo, reflexiona sobre la influencia de los discursos sociales y culturales que lo moldean. Partiendo de la concepción de *tabula rasa*, todo discurso se inscribe y deja una huella en el cuerpo. La palabra marca el cuerpo e incluso lo hace comprensible como *cuerpo*: «Estas palabras también son mi cuerpo. Verbo hecho

carne» (*idem*). La alusión al Verbo encarnado remite al primer capítulo del evangelio de San Juan, en el que se explica el nacimiento de Jesús que, siendo Dios —y Dios es Espíritu—, adopta una forma corporal humana. El misterio de la encarnación religiosa, así como el uso que hace Dios de la palabra como creadora de realidades en el libro del Génesis, confiere a la palabra una posición privilegiada, ya que habilita la comprensión del cuerpo. La siguiente afirmación de Reyes incide en el carácter polimorfo de los cuerpos, así como en la diversidad de discursos que los dan a luz: «el cuerpo es metafísica e intertextualidad» (*idem*). La omnipresencia de la intertextualidad vincula a Reyes, a Winterson, a la Biblia y a un sinfín de textos más, en un entramado de referencias desbordantes. Para Winterson, la piel es un libro lleno de cicatrices, el lugar donde los sucesos quedan impresos y donde las personas escriben sus discursos: «*to me it's a book of spells. Skin, it says. Skin*» (2013, 125). De modo similar, Reyes reconoce que las palabras son cuerpos, encarnaciones semánticas: «yo soy mi casa / mi sangre la llevan / un puñado de palabras» (*Haz lo que te digo*, 18).

3.3.5 Cuerpos impenetrables

La voluntad de hacerse espacio en la otredad se representa a través del acto sexual, en el que un cuerpo penetra a otro y así conquista su territorio espacial: «lo que quiero es penetrarte / taladrar la piedra de tu cuerpo / [...] / lo que quiero es hacerme una cueva en tu cuerpo» (*Haz lo que te digo*, 11). Con el fin de subrayar la relevancia de la creación de un espacio dentro de la otredad, la poesía de Reyes define el cuerpo como continente habitable. Es al formular el cuerpo como espacio que inevitablemente constata que el cuerpo contiene un vacío: «soy una alfombra de conchas vacías» (*idem*, 16). Y ese vacío puede ser conquistado y penetrado como la tierra: «soy la tierra en la que penetras y te filtras» (*idem*). Sin embargo, el viaje poético de *Haz lo que te digo* conduce al lector al reconocimiento de una verdad insoslayable: «Todos los cuerpos son impenetrables» (*idem*, 29). Esta verdad, que no remite a la impenetrabilidad del cuerpo material sino de la conciencia humana, se justifica mediante la reflexión sobre la incomprensibilidad de la otredad, que se gesta esencialmente en los juegos del lenguaje. El lenguaje es un medio metafórico de representación de realidades que es útil por su carácter convencional y social; aun así, la naturaleza incognoscible de lo real rehúye una conceptualización hegemónica de sus particularidades. La abstracción y la generalización abarcan el universo del sentido, que solo existe gracias a

contenedores semánticos. La necesidad de emplear el lenguaje para poner límites y establecer la relación se aprecia en los siguientes versos: «En tanto que sólidos / tenemos la naturaleza empecinada / de las cosas fáciles de encerrar» (*idem*, 15). El ser humano, impelido por su pulsión de sentido, pretende encerrar y apresar la realidad bajo una red semántica de conceptos. La interrelación de significantes provee al sujeto de un entramado en el que unos conceptos remiten a otros. Esta imbricación se prolonga *ad infinitum*, hasta el punto que los cuerpos no creen llegar nunca a penetrar a la otredad a nivel epistemológico: «el significado que le demos a esto / dependerá siempre de algo distinto / como el significado de una palabra. / Me gustaría saber qué entiendes cuando digo [...]» (*idem*, 35). La particularidad del entramado de significantes y la multiplicidad de asociaciones sensoriales y experimentales de las palabras difiere en cada sujeto: «*les significations sont liées à l'existence corporelle à tel moment en tel lieu historique*» (Merleau-Ponty, 1945: 213). Compartir un cuerpo no solo implica compartir carne, sino un universo de significantes que dan forma a la concepción misma de la materia. Es por este resquebrajamiento entre la cadena de significantes del sujeto y la cadena del otro que es necesaria la conversación. Con todo, el intercambio lingüístico y el trabajo en construir un código común conducen al reconocimiento de la incertidumbre: «aliso sobre la mesa el principio de incertidumbre» (*idem*, 35). Por ello, la pregunta que vertebró todo el poemario de Reyes es la siguiente: ¿Hay acaso posibilidad alguna de comprender al otro? La inconsistencia interpretativa del cuerpo de uno mismo conduce a la marisma de la aproximación de toda la realidad extracorporal: «TODO esto no es más / y no será nunca más / que una aproximación / a lo que sea» (*Haz lo que te digo*, 36). Un verso condenatorio constituye la afirmación del infierno de la mismidad apuntado por Byung-Chul Han, quien retoma a su vez una cita de Heisenberg: «El hombre no encuentra ante sí más que a sí mismo» (1976, 35). Así el cuerpo se reconoce como el lugar de lo imposible: «este puede ser un buen lugar para esconder / la vida que nunca tendremos. / No llegaremos más lejos ni más cerca / aquí / donde yo tengo el control de lo que sucede» (*Haz lo que te digo*, 34).

3.3.6 Transformaciones semánticas

La asunción de la impenetrabilidad de los otros constituye un paso crucial para empezar a relacionarse con el misterio de la otredad. Empezar una relación es una experiencia que escinde al sujeto de su lugar predilecto para situarlo en unas coordenadas que lo abruman y que hacen

tambalea su subjetividad: el contacto con el otro desestabiliza porque implica un proceso de negociación entre dos voluntades. Una relación es, en esencia, una metamorfosis colectiva. A este propósito, Reyes anuncia lo siguiente: «habría que empezar por / [...] observar con atención / las pequeñas transformaciones / en el significado de la palabra amor» (*Haz lo que te digo*, 15). Es necesario atender a los cambios semánticos de la relación, a cómo se interpreta, puesto que mantener una relación con el otro conlleva el uso de un código compartido. La palabra media entre los cuerpos y es el medio de comprensión del vínculo; sin ella los cuerpos se sienten desabridos e impotentes. La parte material del cuerpo no requiere de grandes relatos que le den sentido; más bien, se mueve por instinto: la piel busca el contacto de la piel del otro. Con todo, el sujeto del cuerpo sí requiere del lenguaje para comprender la realidad. En la línea de John Locke (1690), el lenguaje regula el estado de naturaleza de los cuerpos y los inscribe en una relación a través de la consecución de un pacto, que implica la cesión de ciertas libertades en favor de un mayor grado de autonomía y satisfacción con la otredad.

3.3.7 Traducciones imposibles

El sentido es una propiedad del lenguaje y, en tanto en cuanto es producto del lenguaje, no se encuentra fuera de él. Siguiendo la propuesta del psicoanalista Jacques Lacan (1973), el lenguaje es el medio de expresión del registro simbólico del ser humano. El lenguaje permite crear constelaciones de significantes que se enlazan unos con otros en una cadena infinita, de tal modo que el significado queda siempre diferido. No hay un referente externo que se pueda aprehender con los medios lingüísticos. Según la propuesta lacaniana, uno debe distinguir entre el registro simbólico del lenguaje —la construcción intersubjetiva de lo que denominamos *realidad*— y el registro de lo real —la experiencia inexpressable e inaprensible de la vida humana—. Lo real, a todas luces, se resiste a una definición, por lo que no es posible hablar de él *stricto sensu*. Llegados al reconocimiento de la imposibilidad de hablar sobre *lo real*, más que encontrar un muro que nos impida avanzar, alcanzamos un punto de reconocimiento de nuestro lugar como sujetos. Es precisamente este punto, este *locus* de enunciación, desde el cual escribe Miriam Reyes. La poeta se sabe desconocedora de *lo real* y, para sobrellevar su peso insoportable, requiere del registro simbólico para encubrir su caos e intentar dotar de sentido a algo que por naturaleza no lo tiene. Digamos, pues, que el sentido no es una propiedad de *lo real*, así como sí lo es del lenguaje.

Ahora bien, ¿cómo se respalda la lectura anterior de la poesía de Reyes con las afirmaciones de su voz poética? La impenetrabilidad de los cuerpos es la máxima que resume el poemario *Haz lo que te digo*: «Que todos los cuerpos son impenetrables / no lo deducimos de la razón / sino de la experiencia» (2015, 29). De ese mismo contacto a tientas con *lo real* de Lacan surge la experiencia de imposibilidad: es imposible penetrar en la conciencia del otro. A este respecto, la poesía reunida de Reyes, compilada en el volumen *Extraña manera de estar viva (2001-2021)*, viene encabezada con el siguiente pareado: «Extraña manera de estar viva / esta necesidad de traducirse en palabras» (2022, 9). Lo más singular de esta afirmación es el alineamiento posicional entre el yo y el otro; en este caso, yo soy el otro que me traduzco —del orden de lo real al orden simbólico— para intentar comprenderme. En un enfoque similar, el poemario se cierra con un verso, apenas advertido, en la última página, con el que Reyes pretende subrayar el carácter anti-semántico de *lo real*: «imposible traducir lo que deshacen las palabras». Aunque el salto de *lo real* a lo simbólico no solo es posible, sino que es prácticamente inevitable; sí es “imposible traducir” lo simbólico a lo real. El registro simbólico sirve como entramado narrativo que permite al ser humano enajenarse de la experiencia disruptiva de *lo real*; sin embargo, una vez uno experimenta *lo real* solo podrá o bien rehusar significar la realidad de nuevo, o bien optar por reconstruir su paradigma lingüístico de comprensión. La producción poética da fe de esta segunda opción: la búsqueda de significantes que opaquen y den sentido a nuestra existencia.

Los versos de Reyes ofrecen una tentativa, una voz que propone y se esconde, un grito que enuncia y se desvanece, un boceto difuminado de *lo real*: «todo esto no es más / y no será más / que una aproximación / a lo que sea» (*Haz lo que te digo*, 36). El lenguaje poético es consciente, a diferencia de otros lenguajes, de su imprecisión por su carácter metafórico: el lenguaje es, ante todo, metáfora o metonimia de *lo real*. Es por ello que el poema termina con unos versos que coinciden con la postulación general de Reyes: «Cuando dices todo tiene más sentido a tu lado / siento ganas de hacerte daño / físicamente» (*idem*, 38). Esta fiereza tajante contra el sentido contrasta con el afán de emplear en el mismo poema la expresión “en realidad”, como si la voz poética fuera la legitimización de la verdad respecto de la voz del otro. De ahí se infiere que la voz poética pretende gozar de la agencia de significación de la relación al mismo tiempo que desestima la interpretación que el otro haga de ella e, incluso, lo corrija: «en realidad deberías decir [...]» (*idem*). La esencia bipolarizada del amor se hace patente tanto por la negociación discursiva entre

dos subjetividades como por la sensación de querer dotar a la relación de un sentido último, el de la existencia. Esta frustración que penetra las relaciones humanas constituye, en realidad, el núcleo íntimo de la voluntad humana. Cuando el ser humano va perdiendo la fe a medida que avanza en su trayectoria vital, intenta aferrarse a los vínculos afectivos que logra construir a lo largo del tiempo y convertir el amor en el sentido último de su existencia. La lucha que manifiesta la poesía de Reyes termina siendo, en última instancia, el eterno interrogante abierto del ser humano: ¿cuál es el sentido de la existencia? Y, entonces, ¿podría alguna relación tener sentido? En *Faire, la poésie* (1997), Nancy sugiere que la poesía es el acceso a un sentido cada vez ausente y llevado más lejos (120). La actividad de lectura y escritura conlleva un acercamiento a un límite que no puede superarse. El cuerpo funciona como límite del sentido, porque es en él donde se siente “la fractura de sentido que la existencia constituye, sencilla y absolutamente” (2010, p. 22). La poesía de Reyes, aun admitiendo la *falsa ilusión de sentido* (*Haz lo que te digo*, 44), explora la finitud de las palabras. Y es que todo acto poético es tanto un lugar de resistencia como el registro de una imposibilidad.

4 CONCLUSIÓN

La producción poética en el siglo XXI constituye una apuesta por la revalorización de la oscuridad inherente del Eros. La pornografía hegemónica, expuesta en las redes sociales, se ha codificado emocionalmente como generadora de emociones placenteras a través de imágenes sobreexpuestas del cuerpo —«el blanco que lo borra todo» (*Haz lo que te digo*, 66)—, y como producto cultural, del que el capitalismo saca rédito. Sin embargo, la proyección del deseo tras la pantalla esclaviza y aniquila la pulsión erótica, basada en el juego de velos y desvelos corporales. En este contexto, la poesía es una voz minoritaria que aboga por la vuelta a la oscuridad del registro simbólico, al trabajo formal del significante: «Mi alrededor es en realidad oscuridad [...] / En todo el universo / no hay un solo cuerpo que no tire de otro / con toda su oscuridad que no puede verse» (*idem*, 52). Roland Barthes, en *La cámara lúcida*, recoge una cita de Kafka: «Fotografiamos cosas para ahuyentarlas del espíritu. Mis historias son una forma de cerrar los ojos» (1991: 104). Si alguna función cumple la poesía en la sociedad del siglo XXI es la de invertir las dinámicas de consumo en favor del ocultamiento del juego erótico. Los significantes, al ser formas abstractas y ajenas a la materialidad del cuerpo, juegan al destape progresivo. En *El placer del texto*, Roland Barthes se decanta por el arte del ocultamiento del cuerpo como base del erotismo: «es la intermitencia [...] la que es erótica: la de la piel que centellea entre [...] (la camisa entreabierta, el guante y la manga); [...] la puesta en escena de una aparición-desaparición» (2017, 19). Aplicado a la poesía, la producción de Reyes transmite esta tensión erótica: la inminencia de una revelación sobre el cuerpo que se posterga *at infinitum*. Es la imposibilidad de penetrar en la conciencia del otro lo que da sentido (orienta) a las relaciones intersubjetivas del ser humano.

En el contexto sociopolítico del siglo XXI, las dinámicas afectivas en el marco del capitalismo tardío requieren de un discurso ficcional, en función de *emodity*, que exprese el deseo del ser humano. La presunta teleología y mejora del ser humano en tanto en cuanto ser virtual, feliz y optimizado no le hace diferente respecto de su necesidad de disponer de un imaginario. Este imaginario se construye en base a un código de *emodities*, de representaciones lingüísticas y audiovisuales que conforman y reflejan su subjetividad. El cuerpo es el lugar donde se proyecta este imaginario y donde el mercado articula sus flujos materiales y simbólicos para reproducir y maximizar su capital (Moraña, 2021, p. 78). La necesidad de disponer de un imaginario responde

a la pulsión de sentido del ser humano, que le obliga a adoptar un discurso que opaque el verdadero caos de su existencia. Para Reyes, la necesidad de operar con la lógica del lenguaje está programada en el ser humano para evitar el sufrimiento: «Estamos programados para ver causa / donde solo hay azar» (*Haz lo que te digo*, 44). Del mismo modo, el mundo virtual, positivo y utópico, funciona como escisión de una realidad que nos atormenta: «una luz que suaviza las facciones / y disimula las marcas del tiempo / [...] borrando las evidencias» (*idem*). En *Por qué duele el amor* (2012), Eva Illouz reconoce que es el sufrimiento el que exige la producción de discursos que lo legitimen: «la experiencia del sufrimiento será tanto más intolerable cuanto menos sentido se le pueda otorgar. Cuando no tenemos una explicación, sufrimos el doble: por el dolor que sentimos y por nuestra incapacidad para *dotarlo* de un significado» (28).

Con una voz lúcida y melancólica, el poemario de Reyes incide de forma reiterada en los peligros de la falsa ilusión de sentido: «A veces tengo la sensación de estar entendiendo» (*idem*, 43-44). La relación que se establece entre un significante y otro en una cadena perpetua habilita un efecto de significación, como ilustra a través de las piedras: «Brinqué de una piedra a otra» (*Sardiña*, 2018, p. 347); en los *Salmos Fosforitos* (2017), Berta García Faet opera en los mismos términos: «En este poema debo auto-representarme piedra a piedra» (LI, vv. 37-38). Un significante no significa nada por sí mismo, pero sí produce efectos de significación en la medida que está inserto en una cadena de significantes. El sentido es el efecto de un desplazamiento; una dirección: «Por la mañana la gente en la calle / parece seguir su propia dirección» (*Haz lo que te digo*, 59). A los ojos de la voz poética, las personas *parecen* comprender el sentido de su vida, *parecen* saber y conocer. La *ilusión de sentido* (44) se produce mediante el uso constante del lenguaje, que siempre implica un desplazamiento, que se mantiene en boga de postergar el reconocimiento del vacío del significante: «Lo que pudo haber sido / y no permitimos ser / nos deja abiertos / como un final que no termina» (*idem*, 58); es ese último oxímoron el que pone de manifiesto la imposibilidad de expresar la realidad bajo el código lingüístico. Con el fin de las palabras, se asiste a la muerte del Logos y a la apertura al Eros. El sentido del deseo se desplaza indefinidamente hasta que uno advierte las reglas del juego: el deseo es el desplazamiento. No hay posición fija en el deseo sino siempre una tendencia hacia un *atopos*. Reyes reconoce la solidez aparente del lenguaje intersubjetivo: «parece compacta la tierra / bajo nuestros pies» (*idem*, 57). Todo *parece* sólido hasta que uno reconoce el desgaste natural y geológico de la palabra.

5 BIBLIOGRAFÍA

- ABRIL, J. C. (2020). *Panorama para leer: Un diagnóstico de la poesía española*. Madrid: Bartleby Editores.
- AHMED, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- _____ (2010). *The Promise of Happiness*. London: Duke University Press.
- AUSTIN, J. L. (2016). *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Ediciones Paidós. [1ª ed. 1982].
- BAGUÉ, L. (2018). *Atrapados en la red: los mundos virtuales en la poesía española reciente*. Kamchatka: Revista de análisis cultural, 11 2018: 331-349. <https://doi.org/10.7203/kam.11.11424>
- BADIOU, A. (2007) *Being and Event* [Ser y el acontecimiento], Continuum, Nueva York.
- BARTHES, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1991). *La cámara lúcida*, Barcelona: Paidós.
- _____ (2014). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI: Editores México.
- _____ (2017). *El placer del texto y lección inaugural*. Siglo XXI: Editores México
- BAUDRILLARD, J. (1984). *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (1991). *La transparencia del mal: ensayo sobre los fenomenos extremos*. Editorial Anagrama.
- BAUMAN, Z. (2015). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BERBEL, R. (2022). *Los planetas fantasma*. Tusquets Editores S.A.
- BORGES, J. L. (1992). *Obras completas (1941-1960)*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- BOURDIEU, P. (2000). *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus. [1ª ed. 1984].
- BUBER, M. (1997). *Diálogo y otros escritos*, Zaragoza: Río Piedras.
- BUTLER, J. (2004). *Undoing Gender*. New York: Routledge.
- _____ (2011). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge. [1ª ed. 1990].
- CABANAS, E. (2016). *Rekindling Individualism, Consuming Emotions: Constructing 'psytizens' in the Age of Happiness*. Culture & Psychology 22(3): 467–80.

- _____ e ILLOUZ, E. (2022). *Happycracia: Cómo la ciencia y la industria de la felicidad controlan nuestras vidas*. Barcelona: Paidós.
- CAMPBELL, C. (2018). *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism: New Extended Edition*. Londres: Palgrave Macmillan.
- DELEUZE, G. (2001). *Spinoza: filosofía práctica*. Tusquets Editores, S.A.
- EISENBERG, E. (1987). *The Recording Angel: Explorations in Phonography*. Nueva York: McGraw-Hill Book Company.
- ESCUERO, J. A. (2011). *Heidegger y la hermenéutica del cuerpo*. Zaragoza: Revista Observaciones filosóficas (nº12).
- ESCUÍN, I. (2010). *Poesía e imaginario femenino: la escritura de Miriam Reyes*. España contemporánea: Revista de Literatura y Cultura, 23(2), 63-84.
https://kb.osu.edu/bitstream/handle/1811/77780/EC_V23N2_063.pdf
- FERNÁNDEZ PORTA, E. (2010). *Afterpop: La literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Anagrama.
- FOUCAULT, M. (1992) *La microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- _____ (1998) *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. México D.F.: Siglo veintiuno editores.
- _____ (2002). *Historia de la Sexualidad: El uso de los Placeres*. México D.F.: Siglo veintiuno editores. [1a ed. 1976].
- GARCÍA FAET, B. (2017). *Los salmos fosforitos*. Madrid: La Bella Varsovia.
- GASSET, J. O. Y. (2005). *Meditaciones del Quijote*. (Ed. Marías J.). Cátedra. Letras Hispánicas. [1a ed. 1914].
- HAN, B.C. (2018). *La agonía del Eros (2a edición): Prólogo de Alain Badiou*. Barcelona: Herder.
- _____ (2021a). *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder.
- _____ (2021b). *No-cosas: quiebras del mundo de hoy*. Barcelona: Taurus.
- HEGEL, G.W.F. (1982). *Ciencia de la lógica*, Buenos Aires, Solar.
- _____ (2001). *Introducción a la estética. Principios transcendentales del ser*. (Trad. Ricardo M.). Barcelona: Península, 47(1), 1770-1831.
- HEISENBERG, W. (1976). *La imagen de la naturaleza en la física actual*. Barcelona: Seix Barral.
- HUSSERL, E. (1982). *La idea de la fenomenología. Cinco Lecciones*. (Trad. García-Baró, M.). México: Fondo de Cultura Económica.

- ILLOUZ, E. (2007). *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Buenos Aires: Katz Editores.
- _____ (2012). *Por qué duele el amor. Una explicación sociológica*. Buenos Aires: Katz Editores.
- _____ (2019). *Capitalismo, consumo y autenticidad: Las emociones como mercancía*. Buenos Aires: Katz Editores.
- KATZ, J. (1999). *How Emotions Work*. University of Chicago Press.
- KRISTEVA, J. (1998). *The Subject in Process*. In French P., Lack R.-F. (Eds.), *The Tel Quel reader* (pp. 133-178). London, England: Routledge.
- LACAN, J. & Mehlman, J. (1987). Introduction to the Names-of-the-Father Seminar. Cambridge: The MIT Press. *October*, 40, 81–95 <https://doi.org/10.2307/778344>
- _____ (2019). *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. [1ª ed. 1973]. London: Routledge.
- LE BRETON, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. [1ª ed. 1990]. (Trad. Mahler, P.). Buenos Aires: Nueva Visión.
- LÉVINAS, E. (1993). *El tiempo y el otro*. Barcelona: Paidós Iberica Ediciones S A.
- _____ (1999). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme.
- LIPOVETSKY, G. (2003). *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Editorial Anagrama.
- LOCKE, J. (2006). *Segundo Tratado sobre el Gobierno Civil. Un ensayo acerca del verdadero origen, alcance y fin del Gobierno Civil*. (Trad. Mellizo, C.). Madrid: Tecnos. [1ª ed. 1690].
- LUGONES, L. (1926). *Lunario sentimental*. [2ª edición]. Buenos Aires: Gleiser.
- MASSUMI, B. (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Duke University Press.
- MERLEAU-PONTY, M. (1985). *Fenomenología de la percepción*. [1ª ed. 1945] (Trad. Cabanes, J.) Barcelona: Planeta de Agostini.
- MOLINA, R. (2022). *Aproximaciones a la poesía española a principios del siglo XXI: nuevos nombres y ¿nuevas poéticas?*. *Anales De Literatura Española*, (37), 83–106. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.04>

- MORAÑA, M. (2021). *Pensar el cuerpo: historia, materialidad y símbolo*. Herder Editorial. <https://elibro-net.sire.ub.edu/es/lc/craiub/titulos/176323>
- NANCY, J. L. (1997) *Faire, la poésie. Résistance de la poésie*. Bordeaux: Éditions William Blake & Co.
- _____ (2010). *Corpus*. (Trad. Bulnes P.). Madrid: Arena Libros
- NIETZSCHE, F. (1996) [1873], *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos.
- _____ (2008). *Fragmentos póstumos*. Vol. IV (1885-1889). Madrid: Tecnos.
- PRECIADO, P. (2008). *La era farmacopornográfica. Testo yonqui*. Madrid: Espasa Calpe.
- RANCIÈRE, J. (2011). *El destino de las imágenes* (Trad. Vogelfang L. & Gajdowski M.). Buenos Aires: Prometeo Libros.
- REINA, C. D. C., & DE VALERA, C. (1964). La Santa Biblia : Reina-Valera 1960. In *American Bible Society eBooks*. American Bible Society. <http://ci.nii.ac.jp/ncid/BB06394602>
- REYES, M. (2001). *Espejo negro*. Barcelona: DVD Ediciones.
- _____ (2004). *Bella durmiente*. Madrid: Hiperión.
- _____ (2008). *Desalojos*. Madrid: Hiperión.
- _____ (2015). *Haz lo que te digo*. Madrid: Bartleby Editores.
- _____ (2016). *Pensado en frío*. Oviedo: Malasangre Ediciones.
- _____ (2018). *Sardiña*. Galicia: Chan da pólvora.
- _____ (2022). *Extraña manera de estar viva: poesía reunida (2001-2021)*. Barcelona: Mixtura Editorial.
- SARTRE, J. (1987). *Bosquejo de una teoría de las emociones*. Madrid: Alianza Editorial.
- SEARLE, J. R. (2001). *Actos de habla: ensayo de filosofía del lenguaje*. [1ª ed. 1986]. Madrid: Cátedra.
- SIMMEL, G. (1904). *Fashion*. International Quarterly, 10, 130-155.
- SPINOZA, B. D. (2016). *Ética demostrada según el orden geométrico*. [1ª ed. 1677] III (3). Createspace Independent Publishing Platform.
- TORRAS, M. (2013). *Encarna(c)iones: teoría(s) de los cuerpos*. Editorial UOC. <https://elibro-net.sire.ub.edu/es/lc/craiub/titulos/56503>
- VARGAS, A. (2020). Pornografía y pospornografía: análisis estético-político sobre la representación del cuerpo en la contemporaneidad. *Escena. Revista De Las Artes*, 80(1): 179–204. <https://doi.org/10.15517/es.v80i1.42480>

- VELASCO, U. (2017). *50 kilos de adolescencia, 200 gramos de Internet (I)*. CTXT, 14 de enero. <https://ctxt.es/es/20170111/Culturas/10522/nueva-poesia-jovenes-poetas-Internet-redes-sociales-fen%C3%B3meno-comercial.htm> [08/06/2023].
- WINTERSON, J. (2013). *Written on the Body*. Penguin Random House.
- WITTGENSTEIN, L. (2017) *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Tecnos. [1a ed. 1921].
_____ (1988) *Investigaciones Filosóficas*. [1ª ed. 1954]. México: UNAM. Instituto de Investigaciones Filosóficas.
- ŽIŽEK, S. (2014). *Event: A Philosophical Journey Through A Concept*. Melville House.
- ZUPANČIČ, A. (2008). *Why Psychoanalysis?: Three Interventions*. Nordic Summer University Press.