



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

El fin de la influencia literaria a través de la configuración de dos  
instapoetas en el campo literario mexicano

Tesis  
Que para optar por el grado de  
Maestra en Letras  
(Literatura Comparada)

Presenta:  
María Melissa Cerrillo Moreno

Tutor:  
Dr. Harold Gabriel Weisz Carrington  
FFyL

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., marzo 2024



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



**PROTESTA UNIVERSITARIA DE INTEGRIDAD Y  
HONESTIDAD ACADÉMICA Y PROFESIONAL  
(Graduación con trabajo escrito)**

De conformidad con lo dispuesto en los artículos 87, fracción V, del Estatuto General, 68, primer párrafo, del Reglamento General de Estudios Universitarios y 26, fracción I, y 35 del Reglamento General de Exámenes, me comprometo en todo tiempo a honrar a la Institución y a cumplir con los principios establecidos en el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, especialmente con los de integridad y honestidad académica.

De acuerdo con lo anterior, manifiesto que el trabajo escrito titulado:

*El fin de la influencia literaria a través de la configuración de dos instapoetas en el campo literario mexicano*

que presenté para obtener el grado de Maestra en Letras (Literatura Comparada) es original, de mi autoría y lo realicé con el rigor metodológico exigido por mi programa de posgrado, citando las fuentes de ideas, textos, imágenes, gráficos u otro tipo de obras empleadas para su desarrollo.

En consecuencia, acepto que la falta de cumplimiento de las disposiciones reglamentarias y normativas de la Universidad, en particular las ya referidas en el Código de Ética, llevará a la nulidad de los actos de carácter académico administrativo del proceso de graduación.

**Atentamente**

**María Melissa Cerrillo Moreno**  
**Número de cuenta: 52201497-2**

## **Agradecimientos**

Quisiera expresar mi más profundo agradecimiento a todas las personas e instituciones que contribuyeron de manera significativa a la realización de esta tesis:

A mamá, Molly, Terry, Jamie, Robbie y Sammy, por su amor incondicional.

A mi asesor, Dr. Harold Gabriel Weisz Carrington, por su invaluable orientación y paciencia, fundamentales para este trabajo de investigación.

Al Dr. Rodolfo Mata, al Dr. Héctor Perea, al Dr. Pedro Serrano y a la Dra. Gabriela Villanueva, por la revisión de este proyecto y sus valiosas sugerencias.

A Cynthia Híjar, por brindarme un espacio seguro para trabajar en mi investigación.

A Gizeh Jiménez, por su disposición a responder mis preguntas y permitirme participar en su *open mic*.

A Obed, María, Darío, Mauricio y Daniel por su amistad dentro y fuera de las aulas.

Al Programa de Maestría y Doctorado en Letras por proporcionar los recursos necesarios para el desarrollo académico.

Al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías, por haberme otorgado el apoyo económico necesario para llevar a cabo mi programa de maestría.

A todos ustedes, mi más sincero agradecimiento. Su apoyo y aliento han sido esenciales en este proceso.

## Contenido

Presentación .....	6
1. Primeros acercamientos al estudio de la Instapoesía .....	14
1.1 Antecedentes de la investigación.....	14
1.1.1 Consideraciones preliminares .....	14
1.1.2 Abordajes de la Instapoesía.....	15
1.2 Una aproximación a las teorías de la ansiedad de la influencia y campo literario	21
2. Instapoesía y campo literario .....	45
2.1 ¿Qué es Instapoesía?.....	45
2.1.1 ¿Es la Instapoesía literatura electrónica? .....	51
2.2 Instapoetas en el contexto mexicano .....	55
2.2.1 Quetzal Noah .....	56
2.2.2 Gizeh Jiménez.....	60
2.3 Campo literario y campo del poder .....	66
3. Interacciones con el campo, relaciones con el canon.....	78
3.1 Posiciones de los instapoetas en el campo literario.....	78
3.2 Relaciones intrapoéticas .....	94
3.2.1 Creación del poeta mochilero .....	94
3.3.2 Definición y resistencia del “yo” creativo .....	106
Conclusiones .....	120
Anexos.....	133
Entrevista a Gizeh Jiménez .....	133
Imágenes.....	142
Bibliografía .....	150

## Índice de imágenes

Figura 1. Publicaciones del perfil en Instagram de Emmanuel Zavala [ <a href="https://www.instagram.com/nosoytanpoeta/">https://www.instagram.com/nosoytanpoeta/</a> ].....	142
Figura 2. Publicación del perfil de Instagram de Rupí Kaur [ <a href="https://www.instagram.com/p/CwdlGLiRIWc/">https://www.instagram.com/p/CwdlGLiRIWc/</a> ].....	143
Figura 3. <i>Tu libertad</i> , primer texto con ilustración del perfil en Instagram de Gizeh Jiménez [ <a href="https://www.instagram.com/p/BJgLfY8grix/">https://www.instagram.com/p/BJgLfY8grix/</a> ].....	144
Figura 4. Carrusel del poema <i>Mamá</i> del perfil en Instagram de Gizeh Jiménez [ <a href="https://www.instagram.com/p/CLLBGkcj3v3/?img_index=1">https://www.instagram.com/p/CLLBGkcj3v3/?img_index=1</a> ].....	145
Figura 5. Isotipo de <i>Perra Mala 666</i> publicado en el perfil de Instagram de Gizeh Jiménez [ <a href="https://www.instagram.com/p/CVEcNmjDCY8/">https://www.instagram.com/p/CVEcNmjDCY8/</a> ].....	146
Figura 6. Carrusel del poema <i>Para qué pensamos en premios las mujeres</i> del perfil en Instagram de Gizeh Jiménez [ <a href="https://www.instagram.com/p/CdjR4W4OPq_/?img_index=1">https://www.instagram.com/p/CdjR4W4OPq_/?img_index=1</a> ].....	147
Figura 7. Carrusel del poema <i>Rosa mística</i> del perfil en Instagram de Gizeh Jiménez [ <a href="https://www.instagram.com/p/Bq6c4XWBF3l/?img_index=1">https://www.instagram.com/p/Bq6c4XWBF3l/?img_index=1</a> ].....	148
Figura 8. Carrusel del poema <i>No me gusta cuando callas</i> del perfil en Instagram de Gizeh Jiménez [ <a href="https://www.instagram.com/p/CG8DPbZDAus/?img_index=1">https://www.instagram.com/p/CG8DPbZDAus/?img_index=1</a> ].....	149

## Presentación

La presente investigación tiene como objetivo comparar la interacción de dos instapoetas en el campo literario mexicano. El propósito fundamental consiste en identificar los factores sociales que influyen en sus relaciones intrapoéticas (de herencia) con el canon literario, así como analizar las estrategias que emplean con el fin de obtener prestigio literario entre sus lectores y demás agentes del campo. Además, se busca destacar las características que diferencian la expresión instapoética producida en el contexto local.

La Instapoesía es una tendencia literaria que se ha popularizado, al menos desde 2013, entre las generaciones *millennial* y *centennial*. Esto se debe a su disponibilidad en redes sociales, su escritura sencilla y concisa adaptable al formato visual de las publicaciones, así como al uso del lenguaje coloquial y otros elementos visuales, como fotografías, ilustraciones y tipografías. Además, esta tendencia se caracteriza por su tono confesional, mediante el cual los autores buscan que el lector empatice con ellos al tratar temas de índole amorosa, traumas y propuestas de superación personal. Es importante señalar que, en la mayoría de los casos, este enfoque se desarrolla desde un posicionamiento político que parte de los movimientos feminista y LGBTTTIQ+ en la red. Esta postura, a menudo motivada por la corrección política y la cultura de la cancelación, influye en el contenido instapoético, el cual suele basarse en las experiencias personales de los instapoetas y su relación con sus respectivos contextos sociales.

Si en este trabajo se insiste en denominar a la Instapoesía como una tendencia en lugar de un movimiento literario, se debe a que, tal como señaló Leonardo Flores al plantear la posibilidad de una tercera generación de literatura electrónica que, debido a

la ubicuidad de los medios digitales, desconoce su inscripción a este modo de creación, escritores con una notable presencia y actividad en redes sociales están produciendo Instapoesía sin identificarse como instapoetas o sin tener pleno conocimiento de ella. En este sentido, aunque varios de estos autores compartan temas, estilos (tanto literarios como gráficos), estrategias de autopromoción y autopublicación, no pueden ser considerados como un movimiento organizado bajo un ideal artístico o de otra índole, ya que esta tendencia consiste en expresiones individuales que se homogeneizan en discursos populares. De ahí que mucha de la Instapoesía abuse de lugares comunes y el verso libre sin rima, lo que denotaría una falta de originalidad y destreza técnica en sus autores.

A pesar de que la calidad literaria de la Instapoesía resulta cuestionable, su reconocimiento en las redes sociales ha posibilitado su infiltración en el mercado literario bajo la etiqueta de “poesía”. Así, esta tendencia plantea problemáticas en cuanto a su distanciamiento del canon literario y de los agentes encargados de emplearlo como marco para medir la excelencia literaria, tales como los editores y críticos, pues es sabido que la principal intención de los instapoetas es complacer a sus miles (o millones) de seguidores, lo que implica que se rijan por convenciones distintas a las propias del ámbito literario tradicional. En este caso, los seguidores, quienes se enganchan con el contenido instapoético de manera empática, representan un capital económico y simbólico que facilita a la Instapoesía participar de manera exitosa en el mercado literario. Es así como escribir de manera creativa fuera del canon, y de acuerdo con las demandas del mercado, implica que la noción de literatura de los instapoetas y, por ende, la concepción que difunden entre sus seguidores y los futuros escritores que se

desarrollan bajo su influencia, se configure fuera de los parámetros establecidos por la tradición literaria.

No obstante, si el canon es un modelo de excelencia, también es un modelo de representatividad cultural (Culler, *Literary Theory: A Very Short Introduction* 48), cuyos parámetros se guían por cuestiones de raza, género o clase. En este sentido, la valoración de la Instapoesía por su nexo empático se asocia directamente con la importancia que tiene para las identidades de sus lectores y autores. En términos generales, mientras la crítica busca la excelencia en cuanto a la forma del texto, para los instapoetas su lucha contra los ideales canónicos se centra en alcanzar la representatividad mediante los contenidos enfocados en sus identidades como autores y celebridades de Internet.

Ante la problemática que representa la Instapoesía, este trabajo aborda las siguientes preguntas clave: ¿cuáles son los aspectos extraliterarios que propician la legitimación de los instapoetas como poetas “a secas” en el campo literario? ¿Cómo se relacionan con el canon literario ya establecido? ¿De qué manera definen a la literatura canónica y a su propio quehacer literario? Y, finalmente, ¿cómo influye el campo literario en dichas nociones? Estas interrogantes se contextualizan en el ámbito mexicano, considerando las particularidades que han dado forma a la Instapoesía a nivel local.

Para responder provisionalmente a estas cuestiones, se proponen los siguientes puntos: los instapoetas se legitiman a través de estrategias publicitarias que aplican en la construcción de su imagen personal en redes sociales. Asimismo, estas plataformas digitales están diseñadas para facilitar la creación de contenido, la autopromoción y la monetización de los productos generados. Por consiguiente, resulta natural que los

instapoetas se adapten a las dinámicas mercantiles de la industria editorial, la cual también contribuye a su legitimación en el campo literario.

En caso de ser cuestionados por la calidad poética de su obra, los instapoetas por lo regular argumentan que su arte es sincero, a diferencia del canon, al cual perciben como un catálogo que impone una hegemonía elitista y misógina en el campo literario. En este sentido, las relaciones intrapoéticas de los instapoetas evidencian una inclinación hacia la negación o el desconocimiento del canon literario, fenómeno que puede atribuirse a consideraciones de corrección política y/o una educación literaria deficiente. Esto podría desencadenar un cambio significativo en el proceso de herencia basado en el canon literario establecido.

El concepto de literatura por parte de los instapoetas se configura en la dicotomía entre la literatura canónica y su propia producción literaria. Mientras que la primera se percibe como elitista, la segunda, aunque antiintelectual, justifica su valor en la honestidad que promulga. Los instapoetas sostienen la creencia de que su obra está exenta de las dinámicas esnobistas, tales como la promoción de un canon restrictivo, el elitismo cultural y el formalismo excesivo, presentes en la noción tradicional de literatura. A pesar de esta percepción, los instapoetas al mismo tiempo reconocen su escritura como literaria, ya que siguen ciertas convenciones poéticas, como la presencia de ritmo, la estructura en versos y la exploración de la subjetividad. Además, tanto ellos como sus lectores, otorgan importancia a la materialidad del libro impreso como otra validación de su obra como literaria.

Esta percepción también se ve influenciada por las interacciones de los instapoetas con agentes del campo literario que pueden descalificarlos o, bien, integrarlos al mercado editorial bajo la etiqueta de “poesía”. En este proceso también

participan los seguidores, quienes, al no ser lectores habituales de poesía, suelen tener una idea vaga del arte poético. No obstante, estos últimos son la causa principal por la que los instapoetas han logrado publicar y vender exitosamente sus libros, asegurándoles un sustento que procede de la escritura creativa. Una vez instaurado el rechazo del canon en los instapoetas y en los seguidores, en este trabajo se propone el “fin de la influencia literaria” como forma para comprender las controversias que rodean a la Instapoesía, ya que el camino que toman sus autores para subvertir la influencia del canon es, precisamente, a través de la no-lectura de este último.

A partir de los puntos anteriores, con esta investigación se propone contribuir a la comprensión de las dinámicas tanto intrapoéticas como sociales en la creación literaria, abarcando un espectro que va desde la creación individual hasta la colectiva. Además, busca esclarecer el proceso mediante el cual se otorgan legitimaciones tanto en la élite cultural como en la esfera popular. Igualmente, se pretende enriquecer las discusiones sobre conceptos como *muerte de la literatura* y *literaturas postautónomas*, los cuales han advertido cambios en la noción de literatura por cuestiones ajenas a ella y que encajan con el debate en torno a la Instapoesía. Además, se aspira a ofrecer una aproximación al estado de las expresiones instapoéticas a nivel local, dado que el contexto específico ha generado diferencias con respecto a los casos de Estados Unidos y Europa, que, a su vez, son los que han recibido mayor atención entre la crítica.

Para abordar las problemáticas planteadas y entender el caso específico de la Instapoesía en México, se estudiará a dos escritores prominentes en el contexto local: Quetzal Noah (seudónimo de Manuel Sánchez Briones) y Gizeh Jiménez. El primero, con una trayectoria como “escritor independiente” desde 2012, es pionero de la Instapoesía autopublicada en México. Ha logrado convenios de distribución con la

Editorial Trajín y librerías con presencia a nivel nacional como Gandhi y El Sótano, además de colocarse en las listas de los más vendidos en Amazon. En contraste, Jiménez, a través de su estatus de *influencer*, su activismo político, así como la gestión de un micrófono abierto para mujeres y disidencias sexuales (*Perra Mala 666*), ha logrado reconocimiento como escritora en el ámbito independiente. Tanto Quetzal Noah como Gizeh Jiménez representan dos formas distintas de búsqueda de legitimación fuera del círculo literario especializado: Quetzal Noah aspira a ser reconocido como autor y alcanzar el éxito comercial, mientras que, más que reconocimiento, Jiménez busca visibilización como escritora y defender su derecho a la expresión a través de la escritura.

El análisis de las obras y trayectorias literarias de Quetzal Noah y Gizeh Jiménez se realizará mediante la teoría de Harold Bloom, expuesta en *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*, y la teoría de campo literario de Pierre Bourdieu. Ambas teorías, aunque representan extremos entre la lucha personal y la social, son paralelas en su descripción sobre cómo el escritor novel se enfrenta a la tradición que lo antecede y a las jerarquías establecidas en torno a ella. Esto implica que aquellos que deseen integrarse al canon y/o al campo literario emplearán estrategias de subversión contra las convenciones de la tradición literaria o del campo social con el fin de obtener reconocimiento como poetas. Aunque tanto la teoría de Bourdieu como la idea de canon de Bloom han sido recurrentes en el análisis de la Instapoesía, aún falta un diálogo entre ambas teorías que permita esclarecer las estrategias creativas y de promoción de los instapoetas.

Para el análisis de las relaciones intrapoéticas, o influencias literarias, se seleccionaron textos que representaran los parámetros estéticos de cada instapoeta y que

abordaran temáticas relacionadas con las luchas que libran a través de la escritura contra autores canónicos o instituciones con prestigio en el campo literario. El proceso de documentación se basó en los blogs de los autores y, para obtener las perspectivas personales sobre la literatura, el campo y sus carreras, se recurrió a entrevistas concedidas por los autores a distintos medios de comunicación. Debido a lagunas de información, se llevó a cabo una entrevista a Gizeh Jiménez con el objetivo de acercarse a su visión sobre la literatura y su entorno. Sin embargo, es importante destacar que Quetzal Noah rechazó ser entrevistado.

Por otra parte, para examinar el campo literario, se empleó la metodología propuesta por Pierre Bourdieu en “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, la cual permite desarrollar tanto una perspectiva general del campo como particular de cada agente inserto en éste. Esta metodología consta de tres etapas: primero, se analiza la posición del campo literario en el campo del poder; después, se exploran las posiciones de los individuos dentro del campo literario; y, finalmente, se definen los *habitus* (20), es decir, el conjunto de hábitos y formas de pensar internalizadas por un individuo a través de su experiencia social. Asimismo, se aplicaron los conceptos de Bourdieu para determinar los agentes e instituciones que estructuran al campo local, la relación entre el campo del poder y el campo literario, así como las posiciones (iniciales) y las tomas de posición de Quetzal Noah y Gizeh Jiménez en éste. Es necesario mencionar que el análisis de las relaciones intrapoéticas se tomará como el análisis de los *habitus* de los escritores, al considerar sus interacciones con el canon también como un proceso de interiorización.

Aunque se reconoce que la Instapoesía se sitúa en la intersección entre literatura, artes visuales y literatura electrónica al incorporar características visuales y digitales,

este análisis se enfoca específicamente en su dimensión literaria. Esto se debe a que las principales interrogantes que motivaron este trabajo surgieron dentro del ámbito literario. Por lo tanto, se excluye intencionalmente el análisis del medio digital o la relación entre la literatura y las artes visuales con el propósito de explorar en profundidad los ejes ya mencionados.

Sobre la organización de esta tesis, en el primer capítulo se presentan las consideraciones que se deben de tomar al emprender una investigación sobre Instapoesía. Asimismo, se incluye un estado de la cuestión en el que se discuten diferentes enfoques críticos relevantes para el argumento de este trabajo, así como una introducción a las categorías teóricas empleadas en el análisis posterior. En el segundo capítulo, se definen los antecedentes de la Instapoesía, sus formas estéticas y temáticas más recurrentes; se contextualiza esta tendencia en el México actual, así como las trayectorias y estilos literarios de Quetzal Noah y Gizeh Jiménez, y se describe el campo literario y su relación con el campo del poder. Finalmente, en el tercer capítulo, se analizan las posiciones y tomas de posición de los instapoetas en el campo literario y sus relaciones intrapoéticas con el canon.

## **1. Primeros acercamientos al estudio de la Instapoesía**

### **1.1 Antecedentes de la investigación**

#### **1.1.1 Consideraciones preliminares**

Al examinar los materiales bibliográficos relacionados con la Instapoesía, se destacan ciertas cuestiones que pueden dificultar la aproximación a esta tendencia. En primer lugar, aunque los instapoetas en general no emplean el término “instapoesía” (o “instapoetry”) ni siquiera en las etiquetas<sup>1</sup> para autopromocionarse en redes sociales, este término ha predominado en la crítica. Sin embargo, esta tendencia también ha recibido varios nombres, especialmente en la crítica producida en España, como han señalado Fernando Valverde (“Poesía juvenil: el futuro o la muerte de la función poética (o todo lo contrario)”) y Vicente Luis Mora (“El conflicto producido por la llegada de la poesía pop tardoadolescente”): “poesía rápida”, “poesía juvenil”, “tuitpoesía”, “poesía Instagram”, “poesía juvenil pop”, “poesía adolescente”, “poesía postadolescente” y “selfi-poesía instagramática”. Incluso, Remedios Sánchez García, quien ha tratado el tema de la poesía *millennial* en España,<sup>2</sup> no ha usado en sus artículos ni en *Nuevas poéticas y redes sociales: Joven poesía española en la era digital* (antología crítica coordinada por ella) el término “Instapoesía” al igual que Martín Rodríguez-Gaona, quien, en su extenso análisis (*La lira de las masas*) designa el fenómeno como “poesía pop tardoadolescente”. Esto puede ocasionar que los textos relacionados con esta tendencia pasen desapercibidos en las exploraciones en motores de búsqueda al usar “Instapoesía” como palabra clave. Aunque se puede emplear el término “poesía *millennial*” para realizar una búsqueda sobre el tema, es importante tener precaución y reconocer que no toda la poesía de esta generación es instapoética.

Por otro lado, durante la revisión, se observó que una parte, aunque minoritaria, de la crítica no establece distinciones claras entre Instapoesía y *Alternative Literature*<sup>3</sup> (abreviada como “Alt Lit”). En España, dicha confusión puede deberse a que figuras como Luna Miguel (alineada con la Alt Lit) y Elvira Sastre (instapoeta) han tenido una influencia significativa en la producción de literatura joven española en la última década. Esta confusión surge porque tanto Alt Lit como Instapoesía son expresiones de la poesía *millennial* que han aprovechado las plataformas digitales como medios de difusión.<sup>4</sup> Aunque la Instapoesía y la Alt Lit comparten un medio (el digital) y una generación (*millennial*), en realidad representan extremos entre lo convencional (Instapoesía) y lo experimental (Alt Lit) tanto en la escritura como en las formas de publicación. Por otra parte, no existe una relación de influencia directa entre ellas. Es importante mencionar que en el tercer capítulo se profundizará sobre la relación de la Instapoesía y la Alt Lit en el contexto mexicano.

### **1.1.2 Abordajes de la Instapoesía**

En cuanto a la crítica que ha abordado el tema de la Instapoesía y que ha sido relevante para el desarrollo de este trabajo, se destacan los siguientes textos: “The Cult of the Noble Amateur” (2018) de Rebecca Watts; *La lira de las masas. Internet y la crisis de la ciudad letrada* (2019) de Martín Rodríguez-Gaona; “El conflicto por la llegada de la poesía pop tardoadolescente” de Vicente Luis Mora (entrada de su blog, *Diario de lecturas*, publicada el 15 de septiembre de 2019); y “Las lógicas de la moda. Los Millennial, la Generación Z y el mercado literario de la sociedad globalizada” (2023) de Remedios Sánchez García y Francisco José Sánchez García.

Debido a su argumento de que la Instapoesía socava el oficio y el compromiso intelectual asociado con la poesía, Rebecca Watts es una voz destacada en el debate sobre la calidad y valor de esta tendencia. Su artículo surgió después de que se negara a reseñar el libro de Hollie McNish, *Plum*, para *PN Review* porque “to do so for a poetry journal would imply that it deserves to be taken seriously as poetry”.<sup>5</sup> Utilizando los textos de McNish y Rupi Kaur como evidencia del “deterioro” del arte poético, este ensayo representa una de las críticas más severas hacia la Instapoesía, por lo que ha sido ampliamente comentado, incluso por McNish, quien replicó al texto párrafo por párrafo en su blog.<sup>6</sup>

*La lira de las masas* es un extenso análisis de la Instapoesía y el campo literario español. En este texto, Rodríguez-Gaona aborda la crisis en el ámbito de la creación y producción editorial de corte tradicional. De esta forma, se aproxima al fenómeno instapoético mediante la descripción de sus orígenes, estilo, perfil del poeta “prosumidor”<sup>7</sup> y cómo ingresa éste al campo literario español, además de los cambios producidos en dicho campo por la proliferación de los medios digitales.

En cuanto al texto de Mora, su relevancia radica en que identifica a la crítica y su falta de consenso sobre la excelencia literaria como factores determinantes en la proliferación de la Instapoesía, ya que no instruye a los lectores (o consumidores) en este tema. Además, señala que en el contexto de la academia española se han realizado congresos en los que se ha invitado a instapoetas para que ejerzan su derecho a ser escuchados, lo cual les brinda autoridad literaria en el gremio. También apunta que en los libros que resultan de estos eventos, como el coordinado por Remedios Sánchez García (*Nuevas poéticas y redes sociales...*) —en el que hay “artículos a favor y artículos ligeramente en contra de la nueva poesía”—, se han excluido particularmente

“las voces críticas que hubieran lanzado una andanada de frente, no sólo contra la PPT [poesía pop tardoadolescente], sino contra el propio mecanismo igualador de la coordinadora, que es una de las auténticas fuentes del problema” (“El conflicto producido por la llegada de la poesía pop tardoadolescente”).

Si Vicente Luis Mora hace referencia a Remedios Sánchez es porque, además de su participación y coordinación de *Nuevas poéticas...*, la investigadora ha dedicado varios artículos al tema de la poesía juvenil en redes sociales, los cuales son más descriptivos que críticos. La relevancia de “Las lógicas de la moda...” radica en que es el artículo más reciente de Remedios Sánchez sobre este tema, además de que en él adopta una posición menos ambigua en cuanto a esta tendencia al declarar que es una moda que ha comenzado a decaer. En dicho artículo se muestra una postura a favor de la literatura tradicional, minimizando los efectos de las redes sociales en el mercado cultural. En cuanto a Francisco José Sánchez García, este investigador especializado en análisis del discurso, también colaboró en *Nuevas poéticas...* (con un análisis léxico sobre esta tendencia); sin embargo, su producción sobre Instapoesía es limitada y siempre en colaboración con Remedios Sánchez.

Esta selección se basa en que Watts y Mora defienden la idea de tradición ante la irrupción de la Instapoesía, mientras que Rodríguez-Gaona y Remedios Sánchez han analizado este fenómeno extensamente. Estos textos abordan puntos de interés para este trabajo, como el abandono del canon, el cambio en la adquisición de prestigio literario y el impacto en la percepción de las nociones centrales del sistema literario, tales como autor, lector, poesía, libro, entre otros.

En relación al abandono del canon, Vicente Luis Mora comenta que los instapoetas muestran poco interés en la lectura debido a que sólo desean escribir, lo que

resulta en una falta de subversión o rechazo consciente de los artificios literarios, ya que, por desconocimiento, éstos no han sido internalizados. Por otro lado, Remedios Sánchez atribuye esta tendencia a una educación deficiente, mientras que Watts encuentra una correlación entre el desarrollo de la Web 2.0. y el “atontamiento” que ha causado en los usuarios. Este consenso indica que la Instapoesía por lo general se aparta del canon establecido, creando una literatura que puede ser ignorante de él y conforme con esa ignorancia porque no le interesa crear desde la lectura de obras previas, sino desde las demandas de sus comunidades lectoras. Es decir, el desinterés por el canon viene tanto de los instapoetas como de los lectores. Aunque constantemente se alude al canon, la referencia a Harold Bloom, defensor acérrimo de la literatura canónica, es superficial, especialmente en los textos de Remedios Sánchez.

Sobre las nuevas formas para obtener prestigio literario, a través de la pregunta “why is the poetry world pretending that poetry is not an art form?”<sup>8</sup>, Watts manifiesta su preocupación por el campo en el sistema de adquisición de prestigio y critica a las instituciones que han legitimado la escritura de instapoetas mediante premios y publicaciones.<sup>9</sup> Al eximir de responsabilidad a los instapoetas, se cuestiona por qué se otorgan roles como editor o crítico a individuos carentes de comprensión sobre la poesía como forma artística o que, si al contrario, pueden emitir tales juicios, por qué mienten y designan a la Instapoesía como arte poético. En este sentido, las ventas exorbitantes de instapoetas como Rupi Kaur tergiversan la ética de los profesionales de la edición y el entendimiento de los lectores en cuanto a la poesía. Entonces, comprometerse con la idea de que la Instapoesía es válida porque democratiza la literatura, aunque esto sólo sea meramente publicidad, promueve lo que Watts denomina como un “esnobismo

inverso”, en el que el talento y el trabajo intelectual se perciben como antidemocráticos y perjudiciales para la expresión literaria.

De manera similar, Mora y Rodríguez-Gaona señalan que los instapoetas han subvertido las vías convencionales de publicación y la obtención de lectores y prestigio al autopromocionarse en redes sociales. A pesar de esta nueva dinámica, Rodríguez-Gaona explica que a los instapoetas no les interesa crear otro sistema, sino más bien modificar el existente en su beneficio, o como señala Mora, persisten en su deseo de obtener el reconocimiento tradicional. Como advierte Rodríguez-Gaona, las plataformas digitales representan atajos en el campo literario que pueden ofrecer libertad creativa y de circulación, pero que, a su vez, destruyen estructuras y jerarquías preexistentes. A través de estos cambios, los instapoetas han logrado apropiarse del reconocimiento como la poesía joven de inicios del siglo XXI.

En cuanto a los cambios en las categorías alrededor de la literatura, Rodríguez-Gaona sostiene que los poetas en plataformas digitales se convierten en “prosumidores”, escritores subordinados al capitalismo en la era digital. Así, señala que “la gramática de la poesía escrita y pensada para publicarse en papel, paulatinamente, [ha perdido] sentido desde que la autopromoción en la red supuso una visibilidad y una rentabilidad inéditas” (7). Por su parte, Mora destaca cómo la figura autoral se construye a través del exhibicionismo en la red. Estas transformaciones distorsionan la noción de autor y obra, lo que conlleva la pérdida del rasgo de autonomía con el que se ha definido a la literatura en la era moderna. Este cambio, originado desde fuera del ámbito literario, sugiere el fin de la literatura, ya que no representa un progreso natural de la continuación y renovación de la tradición. Además, el debate pendiente sobre la excelencia literaria que promulga Mora también puede entenderse como una crisis del

propio concepto de literatura, lo que resulta en la aceptación de todo texto en esta categoría sin distinción, incluso de aquellos cuya calidad se considera mediocre.

El punto de vista de Remedios Sánchez y Francisco José Sánchez difiere de los enfoques de Rodríguez-Gaona y Mora. Los primeros, al declarar que la Instapoesía es simplemente una moda que está en declive, proporcionan una perspectiva optimista en cuanto a la continuidad de la noción tradicional de literatura. No obstante, si la Instapoesía es un fenómeno pasajero o no, lo que parece haberse establecido firmemente es el modo de producción asociado con ella. Una evidencia de esto es el aumento en las novedades editoriales de escritores que provienen de otras prácticas en línea relacionadas con la creación de comunidades lectoras, como los *booktubers* o los escritores de *fanfiction*, que resultan ser un mercado rentable. Seguir la línea crítica de Remedios Sánchez y Francisco José Sánchez podría limitar la comprensión del impacto del medio digital en la práctica artística y posponer la discusión sobre los paradigmas que se han instaurado y que continuarán surgiendo a través del medio digital, dado su predominio en todos los aspectos de la vida cotidiana. Esto se debe a que el fin de la literatura no implica sólo el fin de una noción o entendimiento de qué es literatura, sino también el fortalecimiento del mercado editorial que, a su vez, se concede el poder de dictar qué es poesía, como precisamente reclamaban Remedios Sánchez y Pablo Aparicio Durán:

La rivalidad [entre literatura canónica e Instapoesía] es responsabilidad exclusiva de un mercado que ha denominado poesía, sin ningún adjetivo calificativo a lo que hacen los instagramers, creando una situación de confusión que le resulta más que conveniente [...]. (“Los hijos de Instagram. Marketing editorial. Poesía y construcción de nuevos lectores en la era digital” 50)

Aunque los textos de Rebecca Watts, Martín Rodríguez-Gaona, Vicente Luis Mora, Remedios Sánchez y Francisco José Sánchez ofrecen perspectivas significativas

para este trabajo, es necesario destacar algunas consideraciones sobre estas aproximaciones al fenómeno instapoético. Se debe reconocer que la publicación de poemarios de instapoetas no sólo responde a la avaricia de los editores, sino también a la necesidad económica dentro de un campo literario económicamente inestable, ya que la poesía rara vez ha sido un género productor de *bestsellers*. Por otro lado, el debate sobre la excelencia literaria puede derivar en definiciones esencialistas que excluyan ciertas expresiones artísticas indeseables por parte de la élite cultural, como la escritura naïf. Además, al atribuir la falta de información de los lectores a una educación negligente, es necesario reconocer la responsabilidad de las instituciones educativas en la formación del público lector. De esta manera, los cambios en la literatura y en el sector editorial son impulsados tanto desde el exterior como desde el interior del campo literario. En el contexto mexicano, es importante considerar las particularidades locales que pueden influir en la recepción y producción de la Instapoesía. Se debe explorar cómo las instituciones culturales influyen en la producción poética, si la crítica tiene claros los estándares de excelencia o cuáles aplica para evaluar las obras, qué tan dependiente es el mercado editorial de otros campos sociales y cómo estos factores impactan en la noción de literatura en el contexto local.

## **1.2 Una aproximación a las teorías de la ansiedad de la influencia y campo literario**

Por parte de la crítica, académica o proveniente de medios especializados, el principal argumento para negarle a la Instapoesía, precisamente, la categoría de “poesía”, sin hacer referencia al medio digital (con el prefijo *insta*) o sin añadirle adjetivos como “juvenil” para reducirla a un subgénero editorial,<sup>10</sup> se fundamenta en la manifiesta actitud superficial de los instapoetas hacia la escritura creativa, la lectura del canon

literario y los modos de circulación de los textos. Este conflicto surge debido al choque de dos nociones generalizadas sobre lo que es (o debería ser) la literatura. De esta manera, para aquellos que se formaron como lectores especializados siguiendo las pautas del canon, el principal rasgo del arte literario es la excelencia, priorizando, aparentemente, la estética sobre el contenido; mientras que, para los instapoetas y su respectiva audiencia, el hecho literario se da a partir de la identificación empática, en la que el aspecto emotivo está por encima de la forma de la obra. Como se mencionó en la presentación de este trabajo, para la crítica más tradicionalista la Instapoesía representa un desafío a la excelencia, mientras que para sus autores y lectores significa la visibilización de sus identidades a través de la forma poética.

Aunque persiste la idea general de que la literatura no es estática, sino un proceso de constante cambio, para Harold Bloom dicho proceso se conceptualiza como lo que denominó en 1973 como la “ansiedad de la influencia” (a veces traducida como “la angustia por las influencias”). En su obra homónima, *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*, Bloom, al revisar principalmente poetas angloparlantes y posteriores a William Shakespeare<sup>11</sup>, determina de qué manera éstos lidian con la influencia de quienes consideran como sus precursores, es decir, aquellos escritores que conforman la tradición relevante para el poeta y con quienes se relaciona de manera angustiosa y patriarcal. Según la perspectiva bloomiana, la influencia poética es indistinguible de la historia de la poesía occidental (5), lo que implica que se puede considerar como un conjunto de luchas edípicas<sup>12</sup> entre *poetas débiles* (o *efebos*) y *poetas fuertes* (o *padres precursores*).

Al reflexionar sobre la Instapoesía, Rebecca Watts y Vicente Luis Mora llegan a una concepción de la poesía similar a la propuesta por Bloom. En “The Cult of the

Noble Amateur”, Watts hace hincapié en que la literatura es una combinación de herencia y oficio: la primera implica la asimilación y la preocupación por el pasado literario y el diálogo establecido con éste, mientras que el segundo implica un compromiso intelectual y una práctica elitista. Sin embargo, la autora aclara que este último término no debe entenderse desde una perspectiva clasista, sino más bien como una referencia a la preparación especializada, que debería ser primordial para cualquier oficio a ejercer. De esta manera, da a entender que la práctica de la escritura poética no puede ser realizada naturalmente por todos. No obstante, la postura excluyente de Watts, aunque se haga con la intención de proteger lo que para ella es valioso en la literatura, puede resultar en prácticas discriminatorias en las que sólo se admitan ciertas expresiones o que sólo se acepte la modificación de la tradición literaria desde escrituras que no amenacen la condición actual del campo literario.

En cuanto a la crítica de Mora expuesta en “El conflicto producido por la llegada de la poesía pop tardoadolescente”, aunque admite los textos instapoéticos como poesía, el autor indica que son de mala calidad para el lector especializado. A pesar de insistir en que el arte literario debe consistir en “parámetros de excelencia”, éstos nunca son definidos debido a que en el contexto español se ha postergado la discusión sobre su definición a causa del miedo de las figuras dominantes del círculo literario por quedar exhibidas como no merecedoras del reconocimiento como poetas, lo que ha provocado una apertura del gremio en donde todo es aceptable, incluso la escritura mediocre. Pese a no esbozar una idea subjetiva de poesía, Mora sostiene la existencia de un único “buen gusto” que, por la indecisión de los expertos en la materia, no está consolidado en el público lector (principal responsable del éxito de la Instapoesía) ni está en cuestión, pese a la irrupción de instapoetas en el mercado editorial.

En contraste con las ideas de Bloom, Watts y Mora, quienes sostienen que la literatura surge del proceso de lectura y la adhesión a parámetros de excelencia comúnmente tomados del canon, Gizeh Jiménez y Quetzal Noah han definido el quehacer literario como un proceso que se desarrolló “orgánicamente” en ellos durante la adolescencia, aunque en realidad haya sido por intereses particulares como la música, los talleres de escritura (el caso de Quetzal Noah) o un hábito lector inculcado desde la infancia (el caso de Gizeh Jiménez). De esta manera, Jiménez —en un tuit publicado el 20 de septiembre de 2020— explicó la escritura y la literatura de la siguiente manera:

Uno escribe porque siente. La literatura es otra cosa que usan los señoros (sic) para validarse y congratularse. // Si escribes eres escritora (sic). No necesitas ningún premio o alguna validación académica para ejercer algo tan humano como plasmarte a través de la escritura.

Asimismo, en la entrevista que hizo Andrea Muriel a Jiménez para el proyecto *Charla y lectura con*,<sup>13</sup> realizada tres días después de la publicación del tuit citado, la instapoeta reiteró:

[...] tener la necesidad de escribir es algo humano, y tener la necesidad de plasmar algo que sientes es algo humano y no tiene nada que ver con bellas artes [...]. Mucha de mi escritura es eso, siento muchas cosas y quiero ponerlas, quiero escribirlas (“9. Charla y lectura con @jiseland”).

Por su parte, Quetzal Noah en una publicación de Tumblr de 2018 —y que a su vez es una cita de *La balada del fracaso*, también obra de este escritor— expone que:

En la universidad escribía poemas de todo lo que veía, de cualquier cosa que me pasara [...], cuando no sabes nada de poesía es cuando mejor la disfrutas, los intelectuales que se pasan corrigiendo a otros poetas pienso que están amargados, los verdaderos poetas saben que tienen un poder que nadie les puede arrebatar salvo ellos mismos. En verdad disfrutaba escribir. Yo no había leído a casi ningún poeta y tampoco estaba familiarizado con los poetas contemporáneos, no me interesaba, de hecho, sigue sin interesarme, mi asunto era escribir, saborear las palabras, poder decir algo de una manera distinta [...]. Escribir es uno de esos placeres que no tiene por qué ser detenido si se hace bien o se hace mal.

A diferencia de la escritura, entendida como un proceso tan natural como el habla y cuya expresión vale la pena compartir públicamente, para ambos instapoetas la literatura representa un fenómeno inasible. La perciben así debido a que la han conocido como una práctica cultural propia de los círculos intelectuales, donde se ejerce una hegemonía que rechaza prácticas “honestas” (aunque naïfs), como la instapoética.

En su práctica, Gizeh Jiménez y Quetzal Noah establecen una disyunción entre literatura y su escritura particular, esta última percibida como una lírica fuera de la primera (entendida como institución) debido a que se construye desde sus respectivas subjetividades. En *Theory of the Lyric*, Jonathan Culler señala que, aunque la idea de lírica como representación de la experiencia subjetiva haya sido ampliamente difundida, en la actualidad no tiene gran prevalencia en el ámbito académico (2). De ahí que Rebecca Watts sostenga que la Instapoesía no merece ser tomada en serio como poesía (“The Cult of the Noble Amateur”) o que, al contrario, Vicente Luis Mora la acepte como poesía, aunque de mala calidad o, como él la llama, de “baja intensidad” (“El conflicto producido por la llegada de la poesía pop tardoadolescente”). No obstante, si los textos son obras literarias para los seguidores, se debe a que, además de expresar subjetividades, se enmarcan en un contexto “literario”.

Al preguntarse qué provoca que un texto sea tratado como literatura en lugar de preguntar qué es la literatura, Culler identifica que ciertos contextos pueden modificar la interacción que los lectores tienen con textos y, por lo tanto, tratarlos como literarios (Culler, *Literary Theory: A Very Short Introduction* 25). Así, este trato específico puede implicar, por ejemplo, prestar atención a la construcción sintáctica o hacer un pacto de ficción. Uno de los marcos que permite considerar un objeto como literario es su publicación en medios impresos, ya que esto significa que el texto ha pasado por un

proceso de selección (Culler, *Literary Theory: A Very Short Introduction* 26). De esta manera, si la Instapoesía ha sido considerada como literatura, se debe a que los elementos gráficos de las publicaciones en redes sociales constantemente aluden a la materialidad que rodea al libro impreso o a la escritura manuscrita. Posteriormente, la autopublicación impresa o mediante editoriales reafirmará su contexto como escritura literaria.

Sin embargo, no basta con situar un texto en un marco “literario”, sino que éste también debe poseer ciertas cualidades que lo predispongan a ser interpretado como literario, es decir, debe tener literariedad. Culler propone cinco características específicas para que el texto se interprete como literario: priorización del lenguaje, que se manifiesta a través de patrones lingüísticos, como la rima; integración entre sus elementos, donde forma y significado, tema y sintaxis se entrelazan de manera coherente; ficcionalidad, que permite al texto crear su propio mundo y distinguirlo del contexto real; propósito meramente estético, lo que implica que los componentes del texto se dirigen al objeto en sí mismo; e intertextualidad o autorreflexión, donde el texto relaciona con otros textos, ya sea para continuar, renovar o subvertir la tradición literaria existente.

En cuanto a estas convenciones, puede decirse que la Instapoesía prioriza el lenguaje al prestar atención al ritmo y que integra otros elementos del discurso mediante el uso de juegos de palabras u oposiciones (aunque “pueriles”, como menciona Mora al calificar la poesía de Elvira Sastre). Sin embargo, es necesario resaltar que la figura del instapoeta como celebridad de la red modifica: la ficcionalidad del texto, la cual se construye a través de los perfiles y las demás publicaciones relacionadas con aspectos de la vida cotidiana del instapoeta; el fin del texto como objeto estético, ya que se usa

para la autopromoción; y, finalmente, el diálogo con otros textos, debido al uso de lugares comunes que ya parecían superados. Además, aunque la Instapoesía se alinee con las dos primeras características, se considera que éstas se construyen de manera ingenua o poco elaborada, lo que pone en cuestión la existencias de una relación con la tradición literaria.

Al evaluar la Instapoesía desde las características propuestas por Culler, resulta evidente que el peso de la tradición sea relevante para autores como Bloom, Watts y Mora, ya que se puede considerar que la priorización del lenguaje, la integración de elementos, la ficcionalidad y el propósito de ser un objeto estético se adquieren a través de las relaciones intertextuales. Después de todo, la función de la tradición es la transmisión de conocimiento. En el caso de la Instapoesía, estas características de la literariedad se sostienen en otros aspectos fuera del ámbito literario tradicional, como la publicidad y la denuncia pública, como se verá en el tercer capítulo con los casos de Quetzal Noah y Gizeh Jiménez. Así, antes de ser intertextual (específicamente con el canon) o autorreflexiva, la construcción de los poemas depende en gran medida de la sociedad particular en la que se encuentran los instapoetas.

Debido a su inserción en marcos no literarios, la autonomía de la Instapoesía es cuestionable. En el caso específico de los textos de carácter poético, según Culler, la autonomía es la capacidad del poema para existir como entidad independiente de cualquier situación particular, pues no es la imitación de algún evento, sino que es un evento en sí (Culler, *Theory of the Lyric* 342). Sin embargo, los elementos del poema instapoético dependen de la identificación con la figura autoral construida a través de imágenes, videos y otras publicaciones. Además, su lectura, más que un evento, se relaciona con estrategias para que el instapoeta se mantenga relevante entre sus

seguidores, como la promoción de libros, artículos, lecturas o presentaciones, así como un trabajo de concientización de problemáticas sociales.

Si se analiza el hecho literario desde la sociología del arte, con Pierre Bourdieu se puede ver cómo cuestiona las definiciones que caracterizan a la literatura como un fenómeno sublime debido a que lo aíslan de su contexto social y, en cuanto a su historicidad, lo convierten en atemporal; es decir, detrás de las definiciones de Bloom, Watts y Mora, hay una ilusión de universalidad del arte literario (Bourdieu, *Las reglas del arte* 420). Desde la perspectiva del sociólogo francés, la literatura no es un mero fin estético que supera la prueba del tiempo debido a su sublimidad sin vigencia, sino que es producción simbólica que se ha constituido como tal a través de condiciones históricas y sociales particulares. En este sentido, la Instapoesía no es una anomalía en la historia de la literatura ni una arbitrariedad de sus autores, sino que es la consecuencia de procesos sociales anteriores a su surgimiento en 2013.<sup>14</sup>

Aunque durante el siglo XX han surgido expresiones literarias influenciadas directa o indirectamente por movimientos sociales o, por lo menos, expresiones más conscientes de su entorno social, o sea, alejadas del solipsismo académico o artístico que propone considerar la literatura solamente como una experiencia estética autónoma (como el poema considerado como una totalidad estética), Bloom demerita dichas expresiones, así como a la crítica que se ha encargado de analizarlas, es decir, los estudios culturales. Bloom se refiere despectivamente a estos últimos como *escuela del resentimiento*,<sup>15</sup> ya que, considera que priorizan un materialismo cultural que reduce la relevancia de William Shakespeare, quien es el centro del canon literario para Bloom. En este sentido, para el crítico

Resenters of canonical literature are nothing more or less than deniers of Shakespeare. They are not social revolutionaries or even cultural rebels. They are sufferers of the anxieties of Shakespeare's influence (Bloom, *The Anxiety of Influence* XIX).<sup>16</sup>

Al colocar a Shakespeare como centro del canon y reducir el cuestionamiento de este último a simple resentimiento, Bloom, pese a ser partidario de la originalidad, paraliza el desarrollo de la literatura al proponer un sólo camino para la reflexión y renovación de la tradición, sin considerar otras vías para la diversidad de relaciones con dicho canon.

El mayor reproche de Bloom a las expresiones basadas en nociones de revolución social o rebeldía contra el *statu quo* cultural se basa en que, aunque considera que padecen por la influencia de Shakespeare, no aceptan luchar contra el precursor, como se propone en su teoría. Esto se debe a que buscan hacerse de un espacio en la historia de la literatura justificando sus obras como necesarias, pues su propósito es promover las luchas sociales (Bloom, *El canon occidental* 9), además de legitimarse a través de ellas. De esta manera, la renuncia por la lucha y el desinterés por el canon —entendido por Bloom como un catálogo de precursores poseedores de una “extrañeza, una forma de originalidad que o bien no puede ser asimilada del todo o bien nos asimila del tal modo que dejamos de verla como extraña” (Bloom, *El canon occidental* 8)— han sido los indicios que llevaron al crítico a considerar en 1994, con la publicación de *El canon occidental: La escuela y los libros de todas las épocas*, que esta legitimación literaria a través de la lucha social, en vez de abrir el canon a escrituras históricamente reprimidas (de poblaciones discriminadas en razón de sexo, género, raza o clase social), destruye el propio canon al arrebatarle su criterio de excelencia (Bloom, *El canon occidental* 11) que, a su vez, lo convierte en modelo ideal y autoridad cultural, por lo que también se estaría destruyendo a la literatura.

Para Alvin Kernan, el fin de la vieja literatura, representada por el romanticismo y el modernismo, se atribuye principalmente a la influencia de la academia y las posturas críticas adoptadas durante las revoluciones ideológicas de la década de 1960, especialmente las protestas de 1968 en Francia. Aunque inicialmente estas protestas no tenían como objetivo “atacar” a la literatura, sino a las universidades en general por considerarlas parte de la estructura de poder, desencadenaron el cuestionamiento al canon literario (61). Así, señala que, desde este cambio ideológico, el cuerpo académico —en aquel entonces conformado, en su mayoría, por grupos que buscaban ascender socialmente y que lograron tal cometido al justificar su labor mediante la especialización académica— ha estudiado exhaustivamente las obras literarias hasta despojarlas de autor (el cual es reemplazado por el lector), de significado (al validar innumerables interpretaciones) y de un catálogo, como el canon (al revisar a éste sólo cuando se quiere denunciar su apoyo al imperialismo y racismo). De esta manera, acusa que, aunque la deconstrucción de la literatura se proyectaba como un método de análisis, en realidad, era impulsada por una ideología de izquierda que ha desplazado a los clásicos literarios por aquellos autores que cumplen con la agenda política de esta nueva academia (69).

En 2010 y contemplando el panorama en Latinoamérica, Josefina Ludmer planteó en “Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura” que los cambios en los modos de escritura, lectura, edición y distribución de literatura son tanto causas como consecuencias (pues la autora los identifica como procesos superpuestos) de la pérdida de autonomía del campo literario. En este sentido, una vez concluida la modernidad (era de las literaturas nacionales ubicada entre los siglos XVIII y XX) a causa de la absorción de las editoriales locales por parte de los conglomerados, se anuló la

relativa independencia del campo literario ante el campo del poder. Si las identidades autónomas (el arte por el arte, por ejemplo) son las que provocan la pugna en el campo literario y definen su producción como independiente de otros poderes (como el económico o político), para la autora, el objeto literario cambia y se subordina a demandas ajenas a él a causa de la dominación del mercado y la política sobre esas identidades. Aunque Ludmer no augura un fin de la literatura, pues la postautonomía la convierte en “otra cosa”, un fenómeno que atraviesa distintas fronteras, sí sostiene el fin del campo literario, lo cual inevitablemente conlleva cambios en el lenguaje (en el que predomina el carácter visual), el sentido (rápido y accesible), la realidad (se borra la frontera entre realidad y ficción) y el autor (quien se convierte en personaje mediático).

En el contexto de la Instapoesía producida en España, Martín Rodríguez-Gaona explica que

las actividades de los poetas nativos digitales, confirman los diagnósticos que Arthur C. Danto sostuvo sobre el fin de la historicidad artística en *Más allá de la caja Brillo: Las artes visuales desde una perspectiva poshistórica*, en 1992, después del cuestionamiento de los grandes relatos. Inmersos en una poshistoricidad poética, no resulta imprescindible, digamos, escribir buena o mala poesía (valoración de difícil consenso), sino crear y consolidar un circuito de textos que sean asumidos como poéticos por una comunidad determinada (consolidada en base a la reciprocidad y la colaboración mutua). La validación será, posteriormente, recibida como una consecuencia natural del sistema, al reconocer su valor de mercado (28).

Aunque la muerte de la literatura se ha promulgado desde la década del 60 (Kernan 5), la Instapoesía, como apunta Rodríguez-Gaona, parece ser el movimiento que confirma tales suposiciones, pues se trata de una tendencia que, más que construirse desde ideales estéticos, busca satisfacer a consumidores que demandan una literatura de fácil comprensión y que atiende a dos de las agendas políticas más populares en la red: el feminismo y el activismo de la comunidad LGTBTTIQ+. Es así, que la Instapoesía, antes

que sujetarse a parámetros estéticos, cumple con las demandas que le exigen el mercado editorial y los movimientos sociales relevantes para las comunidades *millennial* y *centennial* en línea; sin embargo, estas demandas no provienen exclusivamente de instituciones u organismos consolidados, ya sea en un marco legal o social, sino que emergen directamente de los intereses de un público lector que no depende de intermediarios (editores, críticos y publicistas) para consumir productos culturales en medios digitales (a excepción de los dueños de éstos, quienes por lo regular incitan a la libre creación y consumo).

Más que significar un fin de la literatura, como menciona Ludmer, las literaturas postautónomas no representan el fin de la literatura, sino más bien su modificación. Así, considerar la Instapoesía como un proceso creativo que concluye la búsqueda de la originalidad no por el peso de la tradición, sino por aspectos sociales y culturales, puede explicar cómo la literatura no muere, sino cómo cambian los procesos que la permiten. Para abordar esta cuestión, se parte de la teoría de Bloom, que surge desde una pregunta primordial sobre la originalidad y la influencia: ¿cuál es el motivo de escribir cuando parece que todo ha sido expresado antes y de manera excepcional? Pese a que Bloom desarrolla esta teoría en el contexto de los poetas románticos y modernos desde una perspectiva patriarcal discutible, también puede arrojar luz sobre el caso de los instapoetas, pues, aunque apenas si la influencia del canon se manifiesta en ellos, son conscientes de su existencia e insisten en escribir creativamente.

Aunque Bloom ya había profundizado en la idea de escritura creativa como proceso solipsista en *The Anxiety of Influence*, apenas si considera la cuestión de la escritura sin influencia, ya que, como explica en la introducción, “my concern is only with strong poets, major figures with the persistence to wrestle with their strong

precursors, even to death” (5).<sup>17</sup> No obstante, al aproximarse a lo que podría ser una escritura sin influencia, Bloom recurre a una de las correspondencias de Wallace Stevens:

While, of course, I come down from the past, the past is my own and not something marked Coleridge, Wordsworth, etc. I know of no one who has been particularly important to me, and reality-imagination complex is entirely my own even though I see it in others (6-7).<sup>18</sup>

Esta cita de Stevens revela su deseo de distanciarse del canon como influencia y de destacar la singularidad de su creatividad literaria, motivada, en parte, por un rasgo de pretensión o, precisamente, por un estado de ansiedad ante la tradición. Aunque Stevens niega la influencia, ésta se encuentra presente en él. Por lo tanto, para Bloom queda confirmado que la influencia literaria proviene de la melancolía o de un principio de ansiedad, del malestar que provoca la obra del poeta fuerte en el poeta débil.

De esta manera, el poeta, plenamente consciente o no, se encuentra en un proceso al que Bloom se refiere como “the life-cycle of the poet-as-poet” (el ciclo de vida del poeta como poeta) (7) y que, tomando como principales referencias los trabajos de Sigmund Freud y Friedrich Nietzsche, ha dividido en seis etapas (aunque cabe la posibilidad de que haya más): clinamen (movimiento correctivo de la obra del precursor), tésera (movimiento de completación), kénosis (movimiento hacia la discontinuidad), demonización (movimiento hacia un contra-sublime), *ascesis* (movimiento de autopurgación) y apofrades (retorno de los muertos).

A partir de la idea de que toda escritura es lectura de obras anteriores, las etapas del ciclo de vida del poeta son, en la teoría bloomiana, lecturas guiadas por la malinterpretación, asimilaciones de una obra que no sucederían en quien lee desde la crítica, pero que provocan angustia en el poeta que hay en cada lector (Bloom, *The*

*Anxiety of Influence* 25). Que un poeta padezca de la influencia y luche contra ella es indicador de que la obra del precursor resuena en sus poemas y, mientras esto suceda, el poeta se mantendrá inferior frente al poeta fuerte. Sólo se puede decir que se ha superado la influencia cuando en su obra el poeta se lee a sí mismo, cuando no existe evidencia en el poema de que alguna vez hubo angustia por el genio del precursor y, por lo tanto, quien lo ha escrito se ha convertido también en un poeta fuerte. De esta manera, si los instapoetas leyeran a un poeta fuerte desde la ansiedad, la lucha contra él sería perceptible en los poemas. Sin embargo, en textos que replican indiscriminadamente formas y contenidos influenciados por discursos populares, es complicado discernir qué elementos son heredados de figuras o movimientos literarios específicos, pues el estilo instapoético tampoco corresponde a una superación de la influencia.

Entonces, ¿cómo definir al escritor sin influencia? No basta con que el sujeto en cuestión niegue el pasado literario, pues, como ya se vio con el ejemplo de Stevens, aunque un poeta como él reniegue de la herencia, esto no lo exenta de padecer “[a] long and largely hidden civil war with the major poets of English and American Romanticism —Wordsworth, Keats, Shelley, Emerson and Whitman”<sup>19</sup> (Bloom, *The Anxiety of Influence* 12), como sucede en su caso. Así, la lucha contra el precursor tiene lugar en la lectura que hace el poeta de la obra de quienes lo antecedieron y en la escritura que resulte de ella; sin embargo, este enfrentamiento apenas existe en los escritores que, por desconocimiento o desinterés no interactúan con las obras de la literatura considerada como canónica, por lo que el escritor sin influencia no usa su obra para combatir contra los poetas fuertes que lo antecedieron, sino que su lucha se dirige hacia otros aspectos del campo literario, como la obtención de prestigio o recursos

económicos. De esta manera, entiéndase por escritor sin influencia a aquel que no padece la angustia por la tradición literaria debido a su ingenua ignorancia o pedante indiferencia, pero que crea por un impulso expresivo y, en algunos casos, como los instapoetas, con la intención de que se le reconozca como artista.

Con el propósito de ahondar en cómo Quetzal Noah y Gizeh Jiménez se configuran como creadores contemporáneos tanto en el plano literario como en el social, se ha optado por complementar el análisis sobre sus relaciones intrapoéticas con la perspectiva sociológica tomada de la teoría de campo literario de Pierre Bourdieu. De esta manera, si ambos instapoetas están exentos de la ansiedad por la influencia, es decir, del sentimiento de angustia que surge al leer creativamente la obra de otros poetas, por lo que se emprende la lucha contra ellos, se debe a que son el resultado de la explotación capitalista de la creatividad (en este caso, la incitación de las plataformas para que los usuarios sean creadores de contenido y, por lo tanto, generen ingresos tanto para ellos como para dichas plataformas) o de una ideología política que se hace patente a través del arte verbal (el feminismo y la inclusión y diversidad sexual). Sea cualquiera de los dos casos, resulta evidente que la cultura popular, subordinada al consumo en masa, es la que da continuidad y exposición a tendencias literarias como la Instapoesía, que se mantienen distantes de la tradición literaria.

Al considerar la lucha entre poetas débiles y poetas fuertes, el ingreso al canon como recompensa de esa lucha —dado que en el canon propuesto por Bloom sólo se integran aquellos que alcanzan la excelencia literaria— y la crítica fundamentada en la pureza estética, es posible establecer un paralelismo entre la teoría de Bloom con la teoría de campo literario de Pierre Bourdieu. A pesar de que estas teorías parten de enfoques opuestos, el individual y el social, respectivamente, el proceso de influencia y

el campo se revelan como espacios de confrontación entre poetas o agentes (que pueden ser individuos o grupos de escritores emergentes o con trayectoria, académicos, editores y críticos) por la superación de dicha influencia o capitales que pueden ser económicos (dinero, bienes de distintas índoles), sociales (relaciones, contactos), culturales (conocimientos, habilidades, gustos) o simbólicos (premios, reconocimientos, legitimación) que comúnmente son otorgados por otros agentes o instituciones. Además, el reconocimiento cultural que se otorga a un agente por lo regular se fundamenta en el gusto social de las élites que, para el caso literario, es un canon de tácito acuerdo (según el *habitus* interiorizado) entre los agentes dominantes del campo.

Desde el preámbulo a *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Pierre Bourdieu cuestiona si el estudio científico del arte debería limitarse hasta cierto punto debido a la presunción de su inefabilidad (11). Mientras que Harold Bloom encuentra la fascinación por el genio literario en que no se le puede comprender en su totalidad, fascinación que se ha impuesto especialmente desde el romanticismo, Bourdieu sostiene que la inefabilidad, independientemente de su veracidad, no debería de impedir el abordaje de la cuestión de la creación y la experiencia estética desde cualquier disciplina científica. De esta manera, Bourdieu asume que algunos estudiosos del fenómeno literario podrían sentir incomodidad con su acercamiento desde la sociología, el cual inició en 1966 con el artículo “Campo intelectual y proyecto creador” y que sería una constante en su trabajo teórico. Así, sólo el tiempo y el desarrollo de los estudios culturales (paralelos a las investigaciones de Bourdieu) han desafiado la estrechez de criterio de investigaciones literarias como las de Bloom.

Es lógico que, dentro de la teoría de los campos sociales, en algún punto se tratara el tema del quehacer literario, el cual no queda exento de estar inserto en

sociedades específicas. De esta manera, si el campo social es un sistema de interacciones entre agentes e instituciones que luchan o compiten para ganar capitales que les permitan establecerse en una posición de poder en este espacio, el campo intelectual es aquel en el que hay cierta autonomía respecto a los poderes económico, político y religioso (Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador” 10). En este contexto, el campo literario se configura como una clase de campo intelectual en el que convergen tanto prácticas intelectuales como artísticas en las que sus respectivos agentes (autores, editores, críticos, investigadores, librerías y lectores) e instituciones (editoriales, universidades, medios especializados, librerías y bibliotecas) compiten por capitales y posiciones privilegiadas.

Además de buscar posiciones privilegiadas en el campo literario, sus integrantes también luchan por su autonomía frente a otros campos que ejercen poder sobre ellos. En este sentido, la constitución del campo como tal inicia cuando se opone a quienes intentan ejercer control sobre sus bienes simbólicos que, para el caso de la literatura, comienza con su emancipación económica de la aristocracia y moral de la Iglesia (Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador” 10). A pesar de liberarse del mecenazgo, la literatura no escapa completamente del sistema económico, por lo que la constitución de un público de consumidores puede considerarse como el medio para lograr tal independencia o, bien, el sustituto del mecenas. De manera análoga, los seguidores de los instapoetas influyen en el contenido que éstos producen. En este contexto, el campo literario, aunque relativamente autónomo, así como la noción de literatura que conlleva en la actualidad, son resultado de un extenso proceso que se ha acelerado con la industrialización del mercado editorial y el surgimiento de la sociedad de consumo. De este proceso se pueden destacar tres momentos clave: la invención de

la imprenta (que permitió una producción más rápida y económica), la creación del libro de bolsillo (que hizo el libro asequible y portátil) y el fenómeno de los *bestseller* (que amplió la circulación). Estos tres acontecimientos, pese a que beneficiaron especialmente al género narrativo, han generado el campo propicio para la proliferación de la Instapoésía debido a su impacto en la accesibilidad y difusión de la literatura.

Si bien los *bestseller* no comprenden un sólo género y pueden darse por distintos factores sociales, en el mercado editorial se han empleado fórmulas que, con frecuencia, resultan en éxitos de ventas, tales como la novela rosa, las autobiografías de celebridades, la ficción juvenil o la superación personal. Además, muchos *bestsellers* comparten características comunes, como un estilo y léxico accesibles, el tratamiento de temas universales (amor, relaciones familiares, crecimiento personal, lucha entre el bien y el mal, aventura y misterio), fuertes estrategias de promoción y relevancia de acuerdo a las tendencias culturales del momento. Estas características también están presentes en los poemarios de los instapoetas, lo que contribuye a su popularidad y éxito en el mercado editorial.

De esta manera, la presencia de los *bestseller* en el mercado contemporáneo refleja la dependencia del campo literario respecto al campo económico de carácter capitalista. Esta dependencia evidencia las tensiones actuales entre los escritores (definidos en la teoría de Bourdieu como productores de bienes simbólicos) y los editores que producen para el público especializado o para el público popular. Para estas dos clases de producción, Bourdieu distingue el campo de producción restringida y el gran campo de producción simbólica: el primero es un sistema cuya producción obedece a la ley de la competencia por el reconocimiento cultural otorgado por los pares (clientes especializados y competidores), mientras que el segundo obedece a la ley de la

competencia para conquistar al mercado. En cada campo, la autonomía con respecto al campo del poder varía, por lo que se puede debatir sobre cuál de las dos vías, la intelectual o la económica, es la que permite un mayor grado de independencia o, por el contrario, si se trata en realidad de una ilusión de libertad.

Tanto si la producción va dirigida a una audiencia especializada como a una popular, la constante en la teoría de los campos sociales son las dinámicas de imposición de poder y subordinación a este último, dinámicas a las que están sujetos los agentes insertos en esta competencia. Así, las relaciones entre agentes son las que brindan estructura al campo; sin embargo, estas relaciones no se dan por azar, sino que se trata de

relaciones objetivas entre posiciones objetivamente definidas [...] por su situación (*situs*) actual y potencial en la estructura de la distribución de las especies de capital (o de poder) cuya posesión impone la obtención de los beneficios específicos puestos en juego en el campo, y, a la vez, por su relación objetiva con las otras posiciones (dominación o subordinación, etc.) (Bourdieu, “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método” 3-4).

Por otra parte y debido a que se define a partir del conflicto entre sus participantes, el campo, así como su estructura y los productos que genera,<sup>20</sup> no es estático, sino que se caracteriza por el constante cambio. De esta forma, la participación de cada agente y las relaciones objetivas que establezca de acuerdo a su posición dependerá de los capitales que hayan acumulado de manera más o menos difícil y según su posición social y educación (institucional y familiar).

Sobre los capitales, más allá de ser simples recompensas, también funcionan como herramientas que permiten a los agentes situarse en las posiciones privilegiadas del campo. Como se ha mencionado, Bourdieu identifica cuatro tipos de capitales: el capital económico es todo recurso financiero como dinero, propiedades,

inversiones u otros bienes materiales; el capital social son todas las relaciones y contactos que se establezcan con otros agentes; el capital cultural se entiende como los conocimientos y habilidades adquiridos a través de la educación; y el capital simbólico será el capital cultural aplicado, pues es la capacidad de obtener poder y prestigio. Cabe destacar que estos capitales y las reglas que dictan cómo ganarlos operan de manera implícita, por lo que no es común que el agente se cuestione la razón por la que compite y el valor de los capitales. Estas dinámicas pasan desapercibidas debido a que fueron interiorizadas por la educación familiar y escolar, estructuras que reproducen a menor escala la sociedad en la que se insertará el sujeto.

Tanto la familia como el sistema educativo son instancias encargadas de transmitir los parámetros culturales y sociales en los individuos. Estos parámetros son interiorizados, es decir, rara vez el sujeto los cuestiona, pues la educación institucional contribuye a colocar al individuo en el lugar social que le corresponde. Bourdieu llama a esta interiorización *habitus*, que se puede definir como el trabajo pedagógico de inculcación en los individuos que dura lo suficiente en la historia para dar forma al campo. Es así que, quienes ingresan al campo definirán su posición y comportamiento en éste según los límites que les impongan sus capitales y *habitus* adquiridos. Asimismo, el *habitus* no es exclusivo de los productores de bienes simbólicos o de los agentes de reproducción y difusión, sino que también afecta a los consumidores, pues el *habitus* también engloba si un agente posee o no los códigos de recepción de la obra de arte, es decir, la percepción del gusto estético también es resultado de la interiorización adquirida, sobre todo, en la educación familiar e institucional.

Aunque socialmente sean aceptados tanto los productos culturales generados para la élite como los productos para la audiencia popular, el *habitus*, la obtención de

capitales, la conformación de los campos de producción restringida y el gran campo de la gran producción simbólica exhiben las desigualdades del contexto social específico mediante la distribución desigual de poder y prestigio entre los agentes. Estas desigualdades, se apueste o no por la pureza estética de la obra de arte, condicionan la producción, distribución y recepción de los bienes simbólicos. De esta manera, un instapoeta, antes de emprender una lucha con el precursor literario en la forma descrita por Bloom, debe lidiar con cuestiones sociales no del todo advertidas, pues, entre los agentes con posiciones en desventaja en el campo, como lo son los escritores emergentes, la *illusio* es la convicción que les permite ingresar y mantenerse en el juego del campo literario con la promesa de que en algún momento se conseguirá el prestigio y legitimación anhelados si se aceptan las reglas del campo para participar en él.

Para concluir este capítulo, resalta que, debido a la pluralidad de voces que tienen un espacio de expresión gracias a las redes sociales, las nociones de literatura y poesía están polarizadas entre los instapoetas y aquellos que se dedican a la crítica o que son lectores con una formación literaria más próxima al canon. Esta falta de consenso entre instapoetas y lectores especializados se debe a distintas brechas: una generacional entre las generaciones *millennial* y *centennial*, por un lado, y, del otro, *baby boomer* y generación X;<sup>21</sup> otra digital, entre nativos e inmigrantes digitales; otra de clase social y acceso a educación de calidad donde se establecen las diferencias entre “alta” y “baja” cultura; y una de posicionamiento político donde se enfrenta la corrección política contra el conservadurismo en cuanto a igualdad de género e inclusión sexual.

Ante la consolidación del medio digital como un espacio y herramienta para la generación de productos simbólicos, así como la formación de las primeras generaciones nativamente digitales (*millennials* y *centennials*) tanto como público lector

como creadores de contenido, el campo literario se ha modificado significativamente. En este nuevo contexto, parece privilegiarse todavía más (tómese en consideración el antecedente del *bestseller*) la literatura fácil de consumir en vez de aquella que comprometida con una práctica profunda y autorreflexiva. Las decisiones estilísticas de la Instapoesía no obedecen a luchas internas de los poetas contra los ideales de arte literario que hayan adquirido a través de la lectura de escritores canónicos, sino que buscan complacer al lector, pues éste es quien otorga capitales económicos, sociales y simbólicos al representar un mercado seguro ante las editoriales o un indicador de popularidad y prestigio en redes sociales. Entonces, si el ejercicio literario está subordinado a los deseos no de un sólo lector, sino de lectores con patrones de un consumo en masa, se puede hablar de un cambio profundo en la intención creadora y, por lo tanto, en el concepto de literatura, cambio motivado por la lógica del capitalismo establecido en redes sociales, las cuales, a pesar de fomentar la creación de diversos contenidos, incluyendo los artísticos, en última instancia son empresas con fines de lucro. Este lucro, es la principal razón por la que se invita constantemente al usuario a crear contenidos de cualquier índole o calidad en plataformas de aparente acceso gratuito.

## Notas

<sup>1</sup> En redes sociales, una “etiqueta” o “hashtag” se refiere a una palabra o frase precedida por una almohadilla (#). Estas etiquetas se usan para categorizar o clasificar publicaciones, facilitando su búsqueda para otros usuarios. Además de su función organizativa, las etiquetas también se emplean para aumentar la visibilidad de una publicación y son utilizadas en campañas de *marketing* o para crear tendencias, es decir, destacar temas populares en tiempo real.

<sup>2</sup> Remedios Sánchez García ha escrito varios artículos sobre la poesía de la generación *millennial* como “Poesía joven, mercado literario y redes sociales (o cómo tenderle una trampa a los géneros literarios)” (2018), “Los hijos de Instagram. Marketing editorial. Poesía y construcción de nuevos lectores en la era digital” (coescrito con Pablo Aparicio Durán) (2020) y “El discurso literario de la modernidad líquida en España. Notas para un debate abierto sobre la poesía de las redes sociales” (2020). De igual manera, coordinó el libro *Nuevas poéticas y redes sociales: joven poesía española en la era digital*, en el que se analiza la poesía joven desde la crítica, la literatura comparada y la pedagogía.

<sup>3</sup> La Alt Lit fue un movimiento literario *millennial* que surgió en Estados Unidos y estuvo activo entre 2005 y 2017. Gracias a su difusión en redes sociales, se expandió desde 2013 entre círculos literarios independientes en Latinoamérica y España. Este movimiento está estrechamente relacionado con la Nueva Sinceridad, que se popularizó en las corrientes artísticas contraculturales estadounidenses de la década del 90.

<sup>4</sup> Ejemplo de esta confusión es el planteamiento de Laura Martínez Alguacil: “Este movimiento [Alt Lit] no se encuentra aislado del auge actual del InstaPoet, pues ambos fenómenos forman parte, en mi opinión, de un *continuum*. En este *continuum* la aparición de la InstaPoet Rupí Kaur ha desempeñado un papel crucial en la medida en que considero que esta autora ha fomentado las bases asentadas previamente por la alt lit, solo que en el contexto de Instagram” (16).

<sup>5</sup> “hacer eso para una revista de poesía implicaría que merece ser tomada en serio como poesía”. Las traducciones presentes en las notas son de la autora de esta investigación y será así a lo largo del trabajo. En las demás citas, se usaron las respectivas traducciones especificadas en la bibliografía.

<sup>6</sup> Ver <https://holliempoetry.com/2018/01/21/pn-review/>

<sup>7</sup> En su ensayo, Martín Rodríguez-Gaona se refiere a los poetas *millennials*, tanto de la Instapoesía como de la *Alt Lit*, como “poetas prosumidores”. Según el autor, “el prosumidor es quien consume y produce mensajes mediáticos, simultánea y masivamente, gracias a las facilidades de la tecnología, a la cual termina por influenciar por su constante interactividad” (149).

<sup>8</sup> “¿Por qué el mundo de la poesía finge que la poesía no es una forma de arte?”

<sup>9</sup> Rebecca Watts pone de ejemplo que se le haya concedido a Hollie McNish ganar en 2016 el Premio Ted Hughes para nuevos trabajos en poesía, además de la publicación de *Plum* (cuarto poemario de McNish) a través de Picador (sello editorial del grupo Macmillan Publishers, con sede en Reino Unido).

<sup>10</sup> Sobre la adjetivación de la Instapoesía según su mercado objetivo, Remedios Sánchez García y Pablo Aparicio Durán, en “Los hijos de Instagram. Marketing editorial. Poesía y construcción de nuevos lectores en la era digital”, recuperan una cita de Fernando Valverde originalmente publicada en *Oculto Lit* el 17 de enero de 2017 para comprender la polémica tras el éxito editorial de esta tendencia, cita que, a su vez, la subestima: “Es cierto que resulta a veces complicado reconocer como poesía una parte del trabajo de los jóvenes que se han dado a conocer en las redes sociales. Tal vez porque no se trata de poesía a secas, sino de Poesía Juvenil, un género que no había sido explotado y que ahora ha surgido con mucha fuerza. Así como existe la poesía infantil, que no es otra cosa que poesía escrita para el lector infantil, existe una poesía juvenil, que hace estragos entre los jóvenes y que se ha convertido en un gran fenómeno de ventas. Querer analizar la poesía infantil o la poesía juvenil desde la perspectiva de la poesía es tan injusto como equivocado”.

<sup>11</sup> Bloom excluye a William Shakespeare de su análisis de la influencia porque considera que pertenece a una época en la que la ansiedad de la influencia no era central en la consciencia poética. Además, argumenta que Shakespeare absorbió y superó la influencia de su precursor, Marlowe, de tal manera que no dejó espacio para la preocupación por ser influenciado por él (Bloom, *The Anxiety of Influence* 11).

<sup>12</sup> En la introducción a *The Anxiety of Influence*, Bloom destaca como bases teóricas para su trabajo *La genealogía de la moral* de Friedrich Nietzsche y *La novela familiar de los neuróticos* de Sigmund Freud. A partir del texto de Freud, Bloom establece una analogía entre la crítica hacia los padres que realiza el infante y las fantasías de rivalidad sexual (rivalidad entre hermanos u otras figuras masculinas como amantes de la madre) que surgen en él durante el proceso de maduración con la problematización en torno a la gratitud y la envidia que siente el poeta por la herencia que ha recibido del precursor. Para Freud la novela familiar es un padecimiento de los neuróticos o de un sujeto poseedor de un “talento superior”, pues los sueños diurnos son motivados por un deseo de rectificar la vida; es decir provienen de la ambición, así como las lecturas desviadas surgen de la ambición poética del poeta y no en el crítico o lector.

<sup>13</sup> *Charla y lectura con* es un proyecto de Andrea Muriel que consiste en entrevistar a autoras por medio de transmisiones en vivo en su perfil de Instagram (@andreamuriel\_). El video con más antigüedad (entrevista a Lucía Rueda) corresponde al 19 de mayo de 2020 y, hasta el 23 de septiembre de 2023, se han realizado alrededor de 34 entrevistas.

<sup>14</sup> Para este trabajo de investigación se considera 2013 como el año en el que surge la Instapoesía debido a que es la fecha de publicación de *Love & Misadventure*, debut literario de Lang Leav, quien es una de las instapoetas más reconocidas a nivel mundial.

<sup>15</sup> Bloom toma este término peyorativo para su crítica a los estudios culturales de la transvaloración de los valores expuesta por Friedrich Nietzsche en *La genealogía de la moral*. Así, en el “Primer apartado”, el filósofo alemán plantea que el concepto de “bueno” surge como una autodefinición espontánea de la clase dominante (Nietzsche ubica históricamente a esta clase en la Grecia antigua), que se encuentra a sí misma como naturalmente virtuosa, por lo que su contraposición será todo lo caracterice a la clase plebeya; sin embargo, quienes son definidos por la élite social como “malos” en lugar de aceptar esta imposición semántica, ven en los “buenos” la causa de sus defectos (vulgaridad, pobreza) y proceden a autodefinirse como “buenos” por ser víctimas de un sistema injusto. La transvaloración de los valores es, entonces, un cambio de paradigma moral promovido por quienes albergan resentimiento contra quienes gozan y poseen los privilegios de los que carecen. La moralidad es, así, un juego de perspectivas.

<sup>16</sup> “Los resentidos de la literatura canónica no son ni más ni menos que renegados de Shakespeare. No son revolucionarios sociales o rebeldes culturales. Son personas que sufren las ansiedades de la influencia de Shakespeare”.

<sup>17</sup> “mi preocupación es sólo para los poetas fuertes, figuras mayores con la suficiente persistencia como para luchar con sus precursores, incluso a muerte”.

<sup>18</sup> “Aunque, por supuesto, provengo del pasado, el pasado es mío y no una huella de Coleridge, Wordsworth, etc. No conozco a alguien que haya sido particularmente importante para mí, además de que el complejo de realidad e imaginación es completamente mío pese a que lo vea en otros”.

<sup>19</sup> “[una] larga guerra civil secreta con los mayores poetas del romanticismo inglés y estadounidense: Wordsworth, Keats, Shelley, Emerson y Whitman”.

<sup>20</sup> Para el caso de las obras literarias, lo que cambia es el concepto de qué las hace literatura.

<sup>21</sup> Aunque la delimitación de generaciones en cuanto a fechas o regiones geográficas puede ser ambigua y variar según los contextos culturales y sociales, para esta investigación se considera como parte de la generación *baby boomer* a quienes nacieron entre las décadas de 1940 y 1960. El término *baby boomer* hace alusión al aumento (o explosión) en las tasas de natalidad durante ese periodo. En cuanto a la generación X, se le considera como un grupo intermedio entre los *baby boomer* y los *millennials*, por lo que se clasifica como *gen X* a quienes nacieron entre mediados de los 60 y principios de los 80. Si los *millennials* (nacidos entre 1980 y 1995) y *centennials* (nacidos entre 1996 y 2010) son las primeras generaciones nativas de Internet y la computadora personal, debido a la apertura de estas tecnologías al consumo en masa, entonces las generaciones X y *baby boomer* están del otro lado de la brecha digital, es decir, tienen en común haber crecido en contextos donde predominaban tecnologías analógicas, por lo que su relación con los dispositivos y medios digitales difiere significativamente de la experiencia que tienen (y tendrán) otras generaciones posteriores.

## 2. Instapoesía y campo literario

### 2.1 ¿Qué es Instapoesía?

En 2013, con 11,000 seguidores en su blog de Tumblr, la tailandesa radicada en Nueva Zelanda, Lang Leav, decidió editar y autopublicar su primer poemario *Love & Misadventure*. Pronto, el libro se convirtió en un *bestseller* y llamó la atención de agencias y editoriales literarias, pero fue Writers House la agencia que finalmente ofreció un contrato a Leav para publicar con Andrews McMeel Publishing. En 2014, el segundo libro de Leav, *Lullabies*, ganó el premio como Mejor Libro de Poesía en los Goodreads Choice Awards.<sup>1</sup> Ese mismo año, la estudiante de la Universidad de Waterloo con miles de seguidores en Tumblr e Instagram, Rupi Kaur, editó e ilustró su colección de poemas, *milk and honey*, para después autopublicarlo usando CreateSpace, servicio administrado por Amazon. El libro también se convirtió en un éxito de ventas en la plataforma y Kaur consiguió un contrato de publicación, de igual manera, con Andrews McMeel. Desde entonces, este debut poético ha vendido alrededor de 10 millones de copias, ha sido traducido a 42 idiomas y permaneció en la lista de los más vendidos de *The New York Times* durante más de 70 semanas consecutivas.<sup>2</sup>

Visto desde una distancia temporal de diez años, estas dos óperas primas pueden considerarse como la inauguración de una tendencia literaria y editorial en la que jóvenes escritores —la mayoría provenientes de países donde se habla la lengua franca de Internet (inglés) y el mercado editorial es sólido—, siguen el mismo patrón que Leav y Kaur: comparten su trabajo en redes sociales, ganan popularidad entre miles de seguidores, autopublican sus primeros libros y, posteriormente, éstos se comercializan masivamente con el apoyo de una casa editorial. Pese a que varios de estos autores iniciaron sus carreras en plataformas como Tumblr, X<sup>3</sup> o YouTube, es debido a la

predominancia que tienen en Instagram que se les identificó bajo la etiqueta de “Instapoesía”. Asimismo, pese a ser una tendencia literaria popular, la crítica comúnmente ha cuestionado su incursión en el mercado editorial, así como su participación en los círculos literarios debido a que su estilo se define como “honesto” y “accesible”, “buzzwords for the open denigration of intellectual engagement and rejection of craft that characterises their work”,<sup>4</sup> denuncia Rebecca Watts en “The Cult of the Noble Amateur”.

¿Por qué desde entonces la Instapoesía ha sido popular y considerada como arte poético entre sus autores y lectores pese a la crítica que ha recibido? Aunque la expresión directa y emocional ha existido desde el periodo clásico (recuérdese los poemas amorosos de Catulo), es la accesibilidad el factor determinante de su éxito. Al igual que otras expresiones literarias surgidas en la cibercultura,<sup>5</sup> la Instapoesía tiene a su disposición varios medios de difusión masiva e inmediata, como lo son las redes sociales, donde es posible publicar cualquier contenido bajo la etiqueta de “poesía” sin regulación editorial debido a que el único requisito consiste en no atentar contra las reglas comunitarias.<sup>6</sup> Así, los instapoetas se apropian de este término al considerar que la poesía es una expresión de subjetividad, como señala Jonathan Culler (Culler, *Theory of the Lyric* 2). Este nuevo modo de publicación permite que dichos poemas tan sencillos como “he was supposed to be the / first male love of your life / you still search for him / everywhere” (Kaur 16),<sup>7</sup> lleguen fácilmente a cualquier lector —sea o no un asiduo consumidor de literatura—. Además, debido a este consumo replicado ampliamente, se ha acusado a estas expresiones de ser poesía para personas que, precisamente, no leen poesía.

Si bien los textos de los instapoetas han sido populares a nivel mundial debido a su medio, también es posible considerar que satisfacen la necesidad de la experiencia poética de una audiencia, predominantemente *millennial* y *centennial*. Esta audiencia, por diversas razones, como desinterés o desconocimiento de la literatura universal, educación literaria deficiente o inaccesibilidad a materiales bibliográficos impresos o digitales, se ha alejado de la poesía en general. Por lo tanto, el acercamiento a una expresión poética que se puede adquirir e interpretar sin intermediarios, en un intercambio directo entre autor y lector a través de dispositivos móviles, además de representar una forma novedosa de experimentar la poesía (aunque construida desde lugares comunes), brinda un panorama de cómo se ha percibido dicho arte entre las generaciones nativas de la red durante la segunda década del 2000.

Al ser la tendencia poética más popular entre los grandes mercados editoriales (Estados Unidos, Inglaterra y España) y con una popularidad creciente en el contexto mexicano, cabe preguntarse cuáles son las características distintivas que la Instapoesía posee sobre otras formas poéticas. En un primer atisbo, resalta su accesibilidad, tanto en su semántica como en su difusión, pero es la conciliación que logró entre la influencia del *spoken word* y el lenguaje articulado de las generaciones *millennial* y *centennial*, además de los elementos multimedia que actualmente permiten añadir las redes sociales —ya sea para crear o compartir contenidos—, lo que la distingue de otras expresiones literarias o formatos editoriales.

El *spoken word* representa la práctica literaria más cercana a la Instapoesía debido a su énfasis en la oralidad y el *performance*, además de su abordaje de temas que va desde lo personal hasta lo político y lo social. De esta manera, instapoetas como Loreto Sesma, Elvira Sastre o Hollie McNish, además de popularizarse en redes

sociales en las que predominan las publicaciones visuales, también ganaron reconocimiento por los videos de sus lecturas compartidos en YouTube. Así, la Instapoesía ha incorporado elementos poéticos como la rima (asonante y, en algunos autores casos, aparentemente accidental), la repetición (anáfora) y el juego de palabras (que comúnmente resulta del uso de la antítesis y el retruécano) debido a este acercamiento al *spoken word*. Tómese *Xs and Os* de Lang Leav como ejemplo de estos recursos en la Instapoesía:

Love is a game  
of tic-tac-toe  
constantly waiting,  
for the next x or o (11).<sup>8</sup>

En este breve poema, Leav compara una partida de gato (juego también conocido como tres en línea) con las relaciones amorosas pasajeras. La fortaleza del poema está en su sonoridad, pues presenta una rima asonante en el segundo y cuarto verso, además de que aprovecha la pronunciación de la letra “x” en inglés (“ex”) para aludir a la siguiente “expareja”, abreviada como “ex”, tanto en inglés como en español. Aunque visualmente también puede evocar los símbolos de besos y abrazos usados en cartas, falta una referencia más explícita sobre este aspecto para considerarlo como una interpretación pertinente. El poema de Leav es conciso e ingenioso y representa una lectura semánticamente accesible y emotiva; sin embargo, este texto se construye a partir de un recurso que abunda en la Instapoesía como lo es el uso del verbo copulativo “ser” para definir al amor o al ser amado, como indica Marisa Martínez Pérsico, quien, además identifica otras características instapoéticas como la intermedialidad, el lenguaje claro, imperativos, aforismos e insistencia en la función metapoética (“*Poetuiteros*,

*instagramers, influencers*. Algunas notas sobre las últimas tendencias de la poesía digital hispánica”).

Como ya se ha mencionado, instapoetas como Loreto Sesma iniciaron sus carreras en eventos de micrófono abierto y compartiendo los videos de sus lecturas en YouTube para después trasladarse a otras redes sociales como Instagram, Tumblr o X, plataformas en las que se han priorizado las publicaciones visuales<sup>9</sup> sobre las textuales, por lo que los poemas instapoéticos regularmente consisten en formas breves, como versos cortos y libres —aunque esto no es una regla estricta de la Instapoesía, ya que también se puede encontrar en algunos autores una preferencia por el poema en prosa y extensiones mayores—, para publicarse en imágenes y adaptarse al tamaño de éstas,<sup>10</sup> mientras que semánticamente recaen en la síntesis (similar al aforismo) y en el uso de un léxico coloquial.

Al tratarse textos insertos en imágenes, los elementos visuales a menudo se conforman por fondos en colores neutros o que simulan la textura del papel, ilustraciones de línea continua (un sólo trazo sin levantar el instrumento de dibujo), fotografías en las que se idealiza la juventud<sup>11</sup> y tipografías manuscritas o de máquina de escribir que refieren a la escritura creativa como un proceso artesanal. Por otra parte, las redes sociales aportan funciones como compartir, comentar o enviar por mensaje, que hacen de las publicaciones instapoéticas una experiencia de interpretación y retroalimentación de la cual el lector puede apropiarse casi de manera inmediata.<sup>12</sup> Esta forma de escritura, que prioriza el aspecto visual sobre el lenguaje escrito, en parte se relaciona con los procesos de lectura en redes sociales derivados del *scrolling* —actividad similar al *zapping* de la cultura televisiva— el cual desafía a las publicaciones a captar la atención del usuario durante el mayor tiempo posible. Además, para ganar y

conservar seguidores y mantener su atención en el perfil, los instapoetas publican videos o fotografías sobre su vida personal o la imagen que desean proyectar, que pueden ser desde *selfies* hasta sesiones de foto profesionales.

Como señala Martín Rodríguez-Gaona, tanto la forma como el contenido de la Instapoesía obedecen a “la necesidad de crear una retórica inclusiva” construida “desde el predominio de lo lírico y lo autobiográfico” (60), de ahí que se justifique el valor literario de esta tendencia a partir de la estrecha relación entre los textos y la figura autoral creada en los perfiles sociales. Así, la temática de la Instapoesía se caracteriza por ser una confesión intimista, expresada en primera persona del singular, que constantemente busca ser empática con el lector a través del uso del lenguaje coloquial para dar un testimonio de supervivencia, transmitir un mensaje empático o una dar lección moral. Estos textos versan sobre tres temas principales (regularmente autobiográficos y similares a los que se encuentran en el *spoken word*): en primer lugar, la experiencia individual de las relaciones interpersonales, en las que se exalta la figura del amante, el dolor que provoca el desamor, así como el erotismo; segundo, la supervivencia a situaciones de discriminación, violencia familiar, abuso sexual y acoso escolar; y, finalmente, la celebración de las diferencias de cada sujeto individual animándolo a que se empodere, en línea con el mensaje de la literatura de superación personal. Estos tres tópicos a menudo adoptan un posicionamiento moral que se origina frecuentemente de las ideas del feminismo circulantes en redes sociales gracias a movimientos de protesta y denuncia como *#MeToo* (yo también) o “I need feminism because...” (necesito el feminismo porque...), además de otras posturas reivindicadoras como las que provienen de los grupos LGBTTTIQ+.

### 2.1.1 ¿Es la Instapoesía literatura electrónica?

Debido a que la Instapoesía nace en un entorno digital, resulta necesario hacer un paréntesis para revisar el concepto de literatura electrónica y su relación con esta tendencia. Así, a la literatura que se crea con herramientas electrónicas y se difunde en medios digitales se le conoce por varios nombres entre los que resaltan: *literatura electrónica*, *literatura digital* y *ciberliteratura*. De manera superficial, cada uno de los diferentes términos establecen relaciones específicas con la literatura y el medio del que hacen uso; así, literatura electrónica remite a la tecnología que funciona con circuitos eléctricos y que no es exclusiva del campo de la informática; literatura digital alude a dispositivos personales como la computadora; mientras que ciberliteratura se relaciona directamente con la conectividad en la red.

Para Roberto Simanowski, “literatura digital” es el término que ofrece menos posibilidad de confusión debido a que “it does not refer to concrete individual characteristics such as interactivity, networking or nonsequentiality”<sup>13</sup> (32), sino que puede englobar dichas características sin hacerlas obligatorias. Asimismo, cabe resaltar que el adjetivo “digital” también incorpora en su significación el *hardware* de los dispositivos personales al tiempo que establece una relación con las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC). No obstante, *literatura electrónica* es el término más generalizado, ya que como Scott Rettberg indica: “a key advantage of the term ‘electronic literature’ is its generality, and thus its ability to include those emerging genres that did not exist in the 1990s, when the term was first widely circulated. This may have contributed to the term’s longevity” (posición de Kindle 319).<sup>14</sup>

Por otra parte, al hablar de literatura electrónica (o digital en este caso) no se le debe de confundir con la *literatura digitalizada*, la cual proviene de los acervos

culturales en formatos analógicos y que, a partir del desarrollo de las TIC, se ha digitalizado en formatos compatibles con los sistemas operativos de las computadoras personales, ya sea con el propósito de almacenarla, lucrarla o distribuirla gratuitamente. Debido a que, como ha señalado N. Katherine Hayles, la literatura electrónica es “digital born” (digitalmente nata), o como indica Simanowski “digital literature [...] has to be more than text, then it must not be limited to the digital nature of text—digital in a semiotic sense” (28),<sup>15</sup> entonces, se pueden entender las obras digitales a partir de dos aspectos: uno meramente literario y otros relacionado con su materialidad digital, por lo que el lenguaje literario es tan importante como el lenguaje en código.

En el caso específico de la Instapoesía, al nacer, depender y desarrollarse — inicialmente— en espacios y con herramientas digitales que facilitan la autopublicación y promoción de artistas emergentes, se le puede considerar como una expresión literaria nativa de la cibercultura, término que para Pierre Lévy “designa [...] el conjunto de las técnicas (materiales e intelectuales), de las prácticas, de las actitudes, de los modos de pensamiento y de los valores que se desarrollan conjuntamente en el crecimiento del ciberespacio” (1). Sin embargo, su inscripción dentro de lo que se considera como literatura digital parece cuestionable si seguimos la enunciación de Simanowski de que la literatura digital tiene que ser semánticamente acorde con el medio digital y que, por lo tanto, no podría ser trasladada a un medio analógico.

Aunque Kathi Inman Berens admite en la introducción “E-lit’s #1 Hit: is Instagram Poetry E-literature?” que “printed Instapoetry is more like traditionally printed poetry because it is deliberately sequenced in book form and stripped of the social features that make it ‘viral,’ or ‘spreadable.’”,<sup>16</sup> justifica, en el mismo ensayo, su lugar dentro de la literatura digital bajo el argumento de que, al ser textos inmersos en

una red que recopila metadatos de los usuarios —en este caso lectores—, “The datafication of reader response is an essential part of the poem”.<sup>17</sup> Dicha datificación se construye a partir de captar la atención del lector y el compromiso que éste forja con el contenido y su creador, lo que da como resultado que la publicidad presentada en la plataforma sea “curada” por algoritmos a partir de su interpretación de las interacciones del lector, de quien se hará un perfil como consumidor.

Sin embargo, la disertación de Berens sobre la relación lector-algoritmo con lector-humano en Instagram sólo contempla el aspecto de producción y mercadotecnia de la Instapoesía, mientras que la correlación que pudiera haber entre la interpretación de los poemas y la semántica digital queda relegada. Un caso similar de productos culturales que se propagan en medios digitales sería el de los contenidos audiovisuales distribuidos en plataformas de *streaming* como Netflix o Max, cuyos algoritmos hacen una lectura similar de los —en este caso— usuarios-espectadores. Sin embargo, regresando a la problemática que plantea el “nacer digital”, aunque una película o serie se realice con métodos digitales y se presente en una plataforma de la misma naturaleza, difícilmente se podría decir que es una pieza de arte digital debido a que preserva el molde de las narrativas cinematográficas hechas con recursos analógicos y puede ser replicada en éstos. Tanto para el caso de la Instapoesía como para el de los contenidos en plataformas de *streaming*, la distribución y la interacción de los lectores y espectadores son de naturaleza digital, pero la interpretación no, o como Simanowski resalta: “a poem using the distribution facility of e-mail or Weblogs is still a poem” (27)<sup>18</sup> en el sentido tradicional.

Aunque se puede considerar que la Instapoesía nace y depende, en parte, de un soporte digital, éste puede ser trasladado a un formato en papel, además de la

posibilidad de ser replicado en eventos de micrófono abierto, situaciones imposibles de llevar a cabo en el caso de los textos digitales. Tómese como ejemplo *milk and honey* de Rupi Kaur, un libro que, pese a haber sido propagado inicialmente en publicaciones en Tumblr e Instagram y después haberse recopilado en una edición digital —en este caso más inclinada hacia el concepto de literatura digitalizada—, se presenta en la tienda en línea de la autora como un producto final impreso y disponible en tapa blanda o dura e, incluso, una versión en audiolibro con la voz de la propia Kaur. Bajo una conceptualización similar a la de Simanowski, Lévy también ofrece una definición sobre el arte digital (obras de la cibercultura para él):

Muchas obras de la cibercultura no tienen límites netos. Son “obras abiertas”, no sólo porque admiten una multitud de interpretaciones, sino sobre todo porque físicamente fomentan la inmersión activa de un explorador y están materialmente entremezcladas con las obras de la red. [...] cuánto más explota la obra las posibilidades ofrecidas por la interacción, la interconexión y los dispositivos de creación colectiva, más típica es de la cibercultura... y menos se trata de una “obra” en el sentido clásico del término (119).

Lévy retoma de Umberto Eco el concepto de “obra abierta” para determinar una escala entre obra digital y obra analógica, pues observa que, mientras en la materialidad de la primera “se expanden” las posibilidades de interpretación, la segunda “cierra” y condiciona la lectura. Visto de esta manera, aunque Instagram y otras redes sean medios que fomentan la interacción del lector con la obra, la superficialidad de este acto no es ideada por el instapoeta, sino dada por la red social no sólo para la Instapoesía, sino para todos los usuarios que hagan uso de ella, además de que el libro físico es el formato perseguido por el instapoeta para que éste funja como “versión definitiva” de sus textos. Esto, aunado a la posibilidad de mudar la obra de un plano digital a uno analógico, hace que la clasificación de la Instapoesía como subgénero de la literatura digital sea todavía más problemática.

Al analizar estas posturas, resulta necesario cuestionarse cuál es el producto final de la Instapoésía. En este sentido, una primera respuesta apunta a que son las publicaciones en la plataforma el principal producto cultural que le interesa crear a un instapoeta. No obstante, aunque cada autor persigue un objetivo peculiar, comúnmente éste se dirige a la obtención de la publicación formal: un libro respaldado por un sello editorial, con número de ISBN y distribución en librerías y ferias del libro, ya que esto conlleva la adquisición de prestigio literario. Dicho prestigio, a través del libro “reconocido” en el ámbito editorial, funge como prueba de que el autor posee los conocimientos literarios como para haber sido publicado y que estos conocimientos aplicados al texto producido han sido reconocidos y valorados positivamente por otros agentes, como los editores. Este mérito también es un mensaje para los lectores y otros autores, pues consolida en el campo la reputación del instapoeta. Entonces, queda en evidencia que, para los instapoetas, el medio digital representa sólo un atajo para conseguir los capitales anhelados (dinero, contratos de publicación y distribución, legitimación artística) y no un espacio de experimentación y creación literaria. De esta manera, la constante producción de contenido instapoético tiene como objetivo lograr que el instapoeta se inserte en el mercado de la edición impresa y mantener el número de seguidores, es decir, un mercado fiel que garantice su continuidad en el campo literario.

## **2.2 Instapoetas en el contexto mexicano**

A parte de Quetzal Noah (@quetzal\_noah, 104,000 seguidores) y Gizeh Jiménez (@jiseland, 23,600 seguidores), otros escritores destacados en el ámbito instapoético local por el número de seguidores son Emmanuel Zavala (@nosoytanpoeta, 595,000

seguidores), Gilraen Eärfalas (@gilraenearfalas, 191,000 seguidores), Roos (@roos.1978, 123,000 seguidores), Víctor Hernández (@victorhernandez\_escritor, 22,700 seguidores) y Andrómeda Merit (@andromeda.merit, 14,200 seguidores).<sup>19</sup> La relevancia de estas cifras radica en que pueden ser interpretadas y utilizadas por las editoriales e, incluso, por los propios instapoetas, como un indicador de un mercado seguro, ya que los seguidores representan un capital que influye tanto en lo económico como en el prestigio de estos escritores como autores de poesía. Además, todos los autores mencionados (a excepción de Quetzal Noah y Gizeh Jiménez, como se verá más adelante), corresponden a una práctica “tardía” de la Instapoesía, pues iniciaron sus actividades en Instagram después de 2018 (Zavala y Eärfalas), a parte de que poco a poco han dejando los eventos de micrófono abierto, el *slam poetry* y su publicación de videos en YouTube, así como los blogs en Blogger o Tumblr, por lo que en la actualidad tienen mayor presencia en TikTok, plataforma que se abrió al mercado internacional a partir de 2017.

### **2.2.1 Quetzal Noah**

Quetzal Noah<sup>20</sup> es un “escritor independiente”<sup>21</sup> originario de Monterrey, que se ha popularizado en las redes sociales tanto por el reconocimiento positivo de su producción literaria (digital e impresa) como por la crítica severa de la que ha sido objeto por parte de otros círculos literarios, debido a su estilo y estrategias de autopromoción y autopublicación. Esto se debe a que escribe con un estilo sencillo y coloquial, mientras que sus tópicos tratan sobre el amor juvenil (predominantemente heterosexual), la superación personal y sus experiencias como mochilero (de ahí su epíteto de “El poeta mochilero”). Además, tanto en poemas como en entradas de blog, el autor ha

respondido a las críticas en su contra denunciando la presunción y elitismo de los círculos intelectuales, lo que ha generado controversia en redes sociales sobre su carrera como escritor y la calidad de su obra.

El interés de Quetzal Noah por la escritura creativa surgió durante su adolescencia,<sup>22</sup> cuando, motivado por el deseo de ser músico, comenzó a componer canciones (influenciado por el rap, las cumbias texano-norteñas y el rock) a la par que escribía una novela, cuyo borrador (escrito a mano en una libreta) perdería después en los salones de la Universidad Autónoma de Nuevo León, donde estudió la Licenciatura en Relaciones Internacionales. Sin embargo, sus primeros acercamientos a la poesía se dieron gracias al “blog de un amigo” y un taller de *slam*,<sup>23</sup> a través de los cuales adquirió la idea de que la poesía consiste en expresividad subjetiva y no en pretensiones estilísticas. Al considerar estos antecedentes, destaca el hecho de que, para Quetzal Noah, la inquietud por escribir llegó antes que el hábito lector, si se considera la lectura como el primer paso para la influencia literaria y, por lo tanto, la escritura creativa. A diferencia de un hábito formado alrededor del canon o lo que se considera como legítimamente literario, Quetzal Noah tuvo un primer contacto con “libros de pensamientos orientales y metafísicos”. Sin embargo, no fue hasta que asistió al taller Slam Poetry que conoció la escritura de autores como James Joyce, Roberto Bolaño y Francisco de Quevedo.

Después de viajar como mochilero a los estados del sur de México y a algunos países de Centroamérica entre 2012 y 2013, Quetzal Noah creó una página en la plataforma de microblogueo<sup>24</sup> Tumblr para compartir su diario de viajes, poemas, aforismos y narraciones. Así, en un par de años, el blog alcanzó alrededor de 10 mil seguidores, por lo que decidió, más tarde, crear una página de Facebook, la cual contaba

con 508 mil me gusta hasta el 18 de mayo de 2022.<sup>25</sup> En 2014,<sup>26</sup> abrió la cuenta de Instagram @quetzal\_noah, en la que, junto con su blog en Tumblr, comenzó a emplear el formato visual característico de la Instapoesía: textos en imágenes que emulan páginas de papel con tipografías manuscritas o de máquinas de escribir. Es así que la popularidad de este autor creció con la circulación en redes de citas de sus poemas o aforismos. Una vez conformada su comunidad de lectores y a causa del interés de éstos por adquirir algún libro impreso de su autoría, Quetzal Noah envió manuscritos a diversas editoriales, sin recibir respuesta. Entonces, por medio de X y algunos bazares, se enteró de testimonios de escritores que autopublicaban sus obras sin la intervención de una casa editorial. Así, en octubre de 2015, Quetzal Noah publicó de manera independiente el poemario impreso *Para que te sientas bonita*; a partir de entonces, sus siguientes libros se publicarían bajo el mismo formato: libros impresos y digitalizados con un diseño editorial sencillo.

A la par que se convertía en una figura popular en redes sociales, Quetzal Noah también colaboró de manera recurrente con el portal Cultura Colectiva,<sup>27</sup> que impulsó y consolidó su carrera como escritor en Internet. En 2021, firmó un convenio con la Editorial Trajín<sup>28</sup> para publicar y distribuir en Librerías Gandhi y El Sótano *Para que te sientas bonita*, *Teoría de la fragilidad* y *El hombre del telescopio* (“¡Entrevista con Quetzal Noah!...”). Actualmente, Quetzal Noah administra una tienda en línea (quetzalnoah.com), donde vende sus autopublicaciones y mercancía para “escritores”, como *Breve taller de autopublicación*,<sup>29</sup> talleres de escritura creativa y paquetes conformados por sus libros y otros artículos como plumas de caligrafía, libretas, *pins*, llaveros, tazas o playeras. Asimismo, comercializa sus libros en Amazon, tanto en formato impreso como digital, además de que sus libros *Instructivo para irse*, *Otras*

*maneras de viajar*, *Romántico viajero* y *Manual para levantarse* han estado entre los cien más vendidos en las categorías de *poesía infantil* y *sueños* durante mayo de 2023 en dicha plataforma.

Desde sus primeras publicaciones en Tumblr hasta la actualidad, el estilo literario de Quetzal Noah se ha basado en el *spoken word*, práctica que conoció en el ya referido taller de *slam poetry*, y de la cual tomó la anáfora y la aliteración. A pesar de reconocerse como lector de autores como Dylan Thomas, Jack Kerouac, Charles Bukowski y Jorge Luis Borges, su escritura ha mostrado una falta de desarrollo y originalidad desde 2012. Así, sus poemas se ha estructurado de manera similar: verso libre que tiende a la prosa poética, el uso de coloquialismos y una voz poética, por lo regular, enunciada desde la primera persona del singular y que se dirige a la segunda persona del singular (apóstrofe).

Asimismo, tampoco hay una exploración temática, pues ha abordado principalmente el amor, los viajes, la superación personal y su propia labor como poeta. De esta manera, Muchos de sus textos se configuran desde la autobiografía, como *De las estrellas para Sofía*, libro conformado por cartas que el autor afirma haber escrito y dejado en la puerta de Sofía, un interés romántico de Quetzal Noah. Por otra parte, sus narraciones sobre su vida como mochilero le han servido para crear textos de superación personal, pues retoma al viajero como figura audaz y bohemia, mientras que en otros destaca su trabajo como poeta, de nuevo, colocándose como un artista romántico que crea debido a una sensibilidad especial que lleva consigo.

Gracias a su popularidad en redes sociales y sus autopublicaciones en formato impreso y digital, Quetzal Noah ha lanzado 25 libros en ocho años<sup>30</sup> a través de su editorial Quetzal Noah El Poeta Mochilero;<sup>31</sup> ha logrado distribuir su trabajo nacional e

internacionalmente por medio de su página web y del ya mencionado convenio con Editorial Trajín, además de la distribución en Amazon; y ha participado con talleres y presentaciones de libro en las ferias Internacional del Libro en el Zócalo, Internacional del Libro en Coyoacán, Internacional del Libro del Desierto Caborca, Nacional del Libro de Zacatecas, del Libro Infantil y Juvenil de Ciudad del Carmen y del Libro San Juan del Río. En la actualidad, oferta en sus redes y página el Taller Reto de Escritura Creativa,<sup>32</sup> en el que se promete a quienes participen una publicación en una revista también gestionada por Quetzal Noah.

### **2.2.2 Gizeh Jiménez**

Gizeh Jiménez es una escritora y publicista originaria de Monterrey, que reside en la Ciudad de México desde 2015. Su trabajo publicado en su perfil de Instagram, @jiseland, y en el micrófono abierto *Perra Mala 666*,<sup>33</sup> la ha convertido en un referente de la poesía escrita por mujeres y disidencias sexuales en el centro del país. Debido a su posición política desde el feminismo interseccional y al hecho de que no obtiene ingresos de sus actividades como escritora, Jiménez ha mantenido una posición marginal en el campo literario, pues, aunque comenzó a utilizar plataformas digitales antes que Quetzal Noah, Jiménez no ha publicado hasta la fecha ningún libro en formato impreso. Sin embargo, ha contribuido con textos en antologías y fanzines, así como en proyectos de poesía multimedia, como BVLV FRIV, además de un libro de su autoría publicado en formato PDF y distribuido en redes de forma gratuita (*Qué feliz era antes de cogerte*).

Desde su infancia y debido a su contexto familiar, Gizeh Jiménez era lectora asidua y durante su adolescencia leyó a autores del boom latinoamericano.<sup>34</sup> Por otra

parte, la escritura en Jiménez se remonta al último semestre de 2009, cuando abre un blog en la plataforma Blogger (jiseland.blogspot.com), en el que compartió sus primeros textos. De esta manera, la muestra más temprana de la escritura de Jiménez disponible en la red es un texto escrito en prosa, titulado *Inmoral* y publicado el 12 de agosto de 2009, cuando la autora tenía 17 años. Aunque este texto es el más antiguo en el blog, los comentarios de la publicación sugieren la existencia de otras publicaciones pasadas que ya no están disponibles,<sup>35</sup> indicando así que la actividad creativa y de difusión de Jiménez es anterior a aquel agosto de 2009. Por otro lado, la publicación más “reciente” (otro texto en prosa, pero con diagonales entre oraciones y sin título) tiene fecha del 12 de enero de 2017, lo que sugiere que la actividad de Jiménez como bloguera fue constante durante al menos siete años, en los que compartió poesía en prosa y verso, así como narrativa breve.

Además, la actividad de Jiménez como bloguera se desarrolló de manera paralela a su etapa como instapoeta. Aunque abrió su cuenta en Instagram en enero de 2014, su incursión como instapoeta comenzó en agosto de 2016 con la publicación de una imagen que mostraba el texto titulado *Tu libertad* acompañado de una ilustración de Thania Díaz.<sup>36</sup> Sin embargo, no fue hasta diciembre de 2018 que Instagram se convirtió en su medio predilecto de publicación, que es cuando Jiménez publicó *Rosa Mística*, un poema en cuyo formato gráfico la escritora empleó fondos, colores, tipografías y disposición del texto dentro de la imagen y que más tarde le brindarían una identidad visual<sup>37</sup> inseparable de su figura en la red.

Como ya se ha mencionado, en 2016, Jiménez autopublicó junto con Octavio Juárez Ocelotl —quien se encargó de las ilustraciones— el libro en formato PDF *Qué feliz era antes de cogerte*, que, además, está acompañado de una lista de reproducción

homónima en Spotify.<sup>38</sup> Entre julio de 2017 y enero de 2018, colaboró en el canal de YouTube y la página de SoundCloud del colectivo BVLV FRIV, donde se publicaron los poemas *Ando buscando tus ojos en el metro de la Ciudad de México*, *Adicta al dolor* y *Tu libertad*.

Por otra parte, el 21 y 22 de abril de 2018, se realizó la primera edición de *Feminasty* en la Ciudad de México, primero como un bazar de arte, después como muestras de arte nacional e internacional “hecho por mujeres y personas trans (sic), con la finalidad de construir comunidad y diálogo” (“Qué es Feminasty”). En dicho evento, Jiménez participó con la organización y moderación del micrófono abierto *Perra Mala 666*, que surgió, al igual que *Feminasty*, como un espacio para que mujeres y disidencias sexuales y de género compartieran su obra poética. A partir de entonces, Jiménez se convirtió en una figura relevante en la poesía escrita por mujeres difundida fuera de los circuitos editoriales debido a sus publicaciones en Instagram, su popularidad en X,<sup>39</sup> los eventos de *Perra Mala 666*, que se han llevado a otros espacios como el Centro de Cultura Digital y marchas por el Día Internacional de la Mujer (conmemorado el 8 de marzo y abreviado como “8M”).

Desde sus inicios como escritora en 2009, Jiménez ha elegido, al igual que otros instapoetas, emplear en su escritura tanto el verso libre como la prosa poética, el apóstrofe, la anáfora, las rimas tanto consonantes como asonantes, adquiridas especialmente por su experiencia coordinando y participando en *Perra Mala 666* desde 2018 hasta la fecha. También incorpora coloquialismos, léxico propio de la cibercultura y lenguaje inclusivo, este último presente en los textos posteriores a 2019 (cuando Jiménez se asumió públicamente como mujer lesbiana; después se definiría como no-binaria pansexual). Por otra parte, la singularidad de la escritura de Jiménez radica en el

proceso creativo al que la autora se ha referido como “poesía en vivo” y que, pese a no relacionarse directamente con los eventos de micrófono abierto o *slam poetry*, consiste en escribir cuando se siente la motivación para hacerlo, pero sin someter el texto a correcciones posteriores. De esta manera, el poema se publica de manera tan inmediata como sea posible en las redes personales de Jiménez, principalmente en Instagram, o en años anteriores, en su página en Blogspot.<sup>40</sup>

Además, de las características ya mencionadas, el ejercicio creativo como bloguera ha supuesto para Jiménez tanto un hábito como un modelo estilístico que pervive en los textos en Instagram. En la cibercultura, los blogs representan la herramienta por excelencia de la escritura *amateur* experimental: alientan a escribir, ofrecen herramientas de edición y circulación, permiten añadir elementos multimedia, además de que son en sí medios de publicación. Aunque los temas pueden variar según cada autor, los blogs, como derivados del diario personal y este último de la bitácora de viaje, tienden a propiciar un estilo enunciado desde la primera persona del singular. Esta forma de enunciación ha predominado en los textos de Jiménez desde 2009 y que más tarde le ha servido para crear un relato autoficcional en su perfil de Instagram a partir de la poesía en vivo y complementada con la documentación en redes sociales sobre su vida diaria, como fotografías, videos y tuits.

Al reflexionar sobre los blogs como “diarios en línea”, Belén Gache, en *Escrituras nómades*, indica que su antecedente, el diario personal, es una cristalización del sujeto (232). En este sentido, el blog de Jiménez, como su iniciación en la escritura, y su perfil de Instagram, como la extensión creativa de su blog, conforman una antología confesional y autoficcional. Este ejercicio no sólo es un desarrollo de estilo personal, dado que el diario se configura desde el habla propia, sino que también

responde a la necesidad de la escritora de fijarse como individuo autoral al referirse a aspectos concretos de su vida, como relaciones familiares y románticas, así como a cuestiones que buscan que su audiencia *millennial* se sienta identificada (divergencia sexual, feminismo y trabajo precarizado). Esto le permite destacarse entre la enorme variedad de perfiles en Instagram.

Lo anterior en parte justifica que Jiménez haya hecho de la poesía en vivo su principal método de creación, ya que sus poemas, en ocasiones, también se asimilan a entradas de diario. Tómese como ejemplo *Mamá*, poema publicado el 11 de febrero de 2021 en el perfil de Instagram de la autora y en el que la autorreferencialidad se justifica a partir del tuit publicado en la misma fecha: “yo: ya no tengo Daddy Issues // yo hoy despertando súper triggereada después de soñar que le decía a mi papá todas sus verdades y que él solo intentaba regalarme algo: 🙄😭😁”. Así, el mismo día en que asegura haber soñado con su padre —haciendo el pacto de que lo que se lee en X es verídico—, la joven autora escribe y publica a la brevedad:

Mamá

hoy volví a soñar  
con papá,  
y fue algo muy raro  
porque en mi sueño  
él nos quería.

Desperté con las  
emociones  
revueltas,  
sintiéndome así como  
una se siente  
justo antes de  
vomitar.

Mamá

te confieso que a  
veces  
sí me gusta  
soñar con papá.

Porque en mi sueño  
es todo lo que pudo  
ser,  
y no lo que decidió  
ser.

Me desperté  
sintiendo,  
que me hacían falta,  
todas las cosas  
que nunca tuve.

Y es que no había  
nada más  
verdadero y  
auténtico,  
que este sueño,  
donde papá nos  
quería.

Mamá

amanecí embriagada  
por la loca idea  
que construyó mi  
inconsciente.

Y los años de  
abandono  
el dolor  
y las lágrimas,  
eran el sueño  
y mi sueño  
donde papá nos  
quería  
era la realidad.<sup>41</sup>

Asimismo, estas referencias a su vida se complementan con las fotografías y videos (*reels*<sup>42</sup> y/o historias) que comparte Jiménez en su perfil y que ayudan a la construcción de su figura autoral como *influencer*.

### **2.3 Campo literario y campo del poder**

Para que un campo intelectual o artístico se constituya como tal, debe ser autónomo respecto a otros campos; es decir, su funcionamiento y estructura deben configurarse mediante sus propias leyes. Sin embargo, en el espacio social, los campos no están aislados, sino que interfieren entre sí, por lo que dicha autonomía es siempre relativa. Mientras que el campo literario posee agentes, instituciones y un mercado de sus bienes simbólicos (poemarios, novelas, antologías, revistas, etc.), sobre él ejercen dominación otros agentes de los campos económico, burocrático, político y, para el caso específico del contexto actual, mediático-digital, que se considerarán para el análisis de la Instapoesía como el campo del poder.

Desde la teoría de Pierre Bourdieu el campo del poder se define como:

el espacio de las relaciones de fuerza entre los diferentes tipos de capital o, con mayor precisión, entre los agentes que están suficientemente provistos de uno de los diferentes tipos de capital para estar en disposición de dominar el campo correspondiente y cuyas luchas se intensifican todas las veces que se pone en tela de juicio el valor relativo de los diferentes tipos de capital (por ejemplo la “tasa de cambio” entre el capital cultural y el capital económico) (Bourdieu, *Razones prácticas* 50-51).

De esta manera, podemos considerar a dueños de editoriales y medios de comunicación (incluidos medios digitales), distribuidores, secretarías e instituciones públicas de cultura (federales, estatales y municipales), partidos y activistas políticos como agentes que influyen en la autonomía relativa del campo literario mexicano. El control del campo del poder sobre el campo literario no siempre es evidente, pues las relaciones

entre ellos se producen de manera compleja y en distintos niveles, o cómo indica Bourdieu, la dominación sobre un campo es

el efecto indirecto de un conjunto complejo de acciones que se engendran en la red de las coacciones cruzadas a las que cada uno de los dominantes, dominado de este modo por la estructura del campo a través del cual se ejerce la dominación, está sometido por parte de todos los demás (Bourdieu, *Razones prácticas* 51).

No obstante, la dominación más obvia de otros agentes sobre el campo literario es la que proviene del campo económico y que, en mayor medida, es la que ha forjado la estructura actual. Esto corresponde a la oposición entre literatura “pura” y “comercial”, que en realidad representan los dos extremos entre la autonomía artística y la autonomía económica. En el contexto mexicano, esta distinción se aprecia en la división del mercado editorial entre los grupos corporativos y las editoriales independientes que, por lo regular, determinan qué obras se publican, en qué formato, cómo se distribuyen, además de cómo se realizan y publicitan los eventos (presentaciones y firmas de libros, recitales o entrevistas) alrededor de estos productos.

Como se adelantó en el primer capítulo, para estas contrapartes del mercado de los bienes simbólicos, Bourdieu proporciona los conceptos de campo de producción restringida y campo de la gran producción simbólica: el primero corresponde al sistema que produce los bienes simbólicos objetivamente destinados a productores que generan también para productores de bienes simbólicos, es decir, es un circuito cerrado de lectores de una literatura en específico con fines también específicos, como la producción de materiales similares; en cambio, el segundo es el sistema que se organiza alrededor de la producción de bienes simbólicos destinados a no-productores, es decir, a fracciones de no-intelectuales de la clase dominante o de otras clases sociales. De esta manera, el campo de producción restringida define sus propias normas y criterios de

producción y evaluación de ésta, pues obedece a la ley de competencia por el reconocimiento otorgado por los pares, mientras que el campo de la gran producción simbólica sólo obedece a la ley de la competencia económica.

Aunque la convivencia simultánea entre el campo de producción restringida y el campo de la gran producción simbólica represente una paradoja que cuestiona si realmente existe un campo literario al mantener una autonomía ambigua, en realidad, la existencia del mercado de las obras literarias es el que posibilita que los escritores afirmen (en el campo de producción restringida) la irreductibilidad de su producción creativa a una simple mercancía, así como la singularidad de su práctica (Bourdieu, *El sentido social del gusto* 88) y, por lo tanto, del campo y sus reglas.

En cuanto al campo burocrático, éste interviene en el campo literario mediante las secretarías de Cultura<sup>43</sup> y Educación Pública (SEP), tanto a nivel federal como a nivel estatal mediante las instituciones homólogas, como el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) y el Fondo para la Cultura y las Artes (FONCA). Las responsabilidades de estas instituciones pueden dividirse en educación artística, difusión y administración del patrimonio cultural, además de la gestión de estímulos económicos para artistas e investigadores.

Sobre la educación artística, la SEP gestiona los materiales y programas para las materias relacionadas con lengua y literatura en nivel básico, medio y medio superior; mientras que la Secretaría de Cultura y el INBAL ofertan cursos, talleres y diplomados, este último a través de la Coordinación Nacional de Literatura, además del Bachillerato en Artes y Humanidades en los Centros de Educación Artística (CEDART). Respecto a la difusión y administración del patrimonio cultural, tanto a la Secretaría de Cultura como al INBAL les concierne la organización de eventos, promover en la industria editorial

temas de interés cultural, generar nuevas audiencias, gestionar la Dirección General de Bibliotecas, organizar y actualizar el registro de la propiedad literaria y ejercer las facultades en materia de derechos de autor conforme a lo dispuesto en la Ley Federal del Derecho de Autor (“Decreto por el que se reforman...”). Finalmente, sobre los distintos estímulos económicos que se otorgan a creadores, resaltan las distintas becas ofertadas por el FONCA, el Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico (PECDA) en el que colaboran la Secretaría de Cultura y los gobiernos estatales, el Sistema Nacional de Creadores del Arte (administrado por el FONCA), y las becas para los estudios de posgrado del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT). Los estímulos varían en cuanto a artes, géneros, técnicas, categorías de edad, trayectoria, publicaciones, etc.

El poder del campo burocrático sobre el campo literario se ha justificado en los documentos oficiales (en decretos y leyes para la creación de las instituciones ya mencionadas) bajo la premisa de que la ciudadanía tiene derecho a acceder y desarrollarse en el ámbito cultural.<sup>44</sup> Así, el Estado, como responsable de la educación artística y el otorgamiento de estímulos y premios, ha “subsano” los problemas de autonomía de los agentes del campo literario ante el campo económico. Sin embargo, la responsabilidad ejercida por el Estado en realidad representa otro aspecto que pone en duda la autonomía literaria, ya que es un soporte indispensable, en muchos casos, para el desarrollo de las actividades artísticas. Dicho desarrollo no es totalmente libre, ya que, al fijar los parámetros de la educación y la obtención de becas, estímulos y premios, el Estado interioriza y refuerza en los agentes cómo debe entenderse el arte. Por ejemplo, si un proyecto se adhiere a los parámetros establecidos por las convocatorias del FONCA, tiene más oportunidades de obtener el recurso económico, es

decir, los lineamientos de las convocatorias anteceden a las aspiraciones artísticas individuales.

Ligado al campo burocrático, pero independiente de éste, el campo político se configura como un espacio en el que se lucha por la imposición legítima de principios de visión y división (Bourdieu, *El campo político* 22). En la conferencia “El campo político”, dictada por Pierre Bourdieu el 11 de febrero de 1999 en la Universidad de Lyon II, el sociólogo precisó que el campo político sería el más cerrado, es decir, el más autónomo a comparación de otros, si no fuera porque sus agentes dependen periódicamente de las evaluaciones de los electores sobre ellos. Sin embargo, a esto hay que sumar que los agentes que buscan ser electos para cargos públicos no son los únicos que infieren en el sistema de fuerzas del campo político, ya que, desde los movimientos de protesta social surgidos a lo largo del siglo XX y, a su vez, desencadenados por la Ilustración, se han integrado al campo otros agentes como activistas y organizaciones no gubernamentales que también luchan por el reconocimiento dentro del campo político (Bourdieu, *El campo político* 25) y la legitimación ideológica.

La imposición ideológica más relevante en el campo literario en los últimos años ha girado en torno a la equidad de género, la cual, debido a la exclusión y marginación de autoras en el canon literario, ha ocasionado que se exija a instituciones públicas, casas editoriales y programas académicos mayor inclusión de obras escritas por mujeres, así como la participación de autoras en eventos relacionados con la promoción, discusión o investigación de la literatura. Asimismo y en combinación con la vida más activa de los individuos en Internet, en el campo literario mexicano han repercutido distintos movimientos de denuncia de violencia machista (denuncias que se realizan cada 8M usando etiquetas como *#MeToo* o tendaderos de denuncia en espacios

físicos y digitales) y estrategias para dar visibilidad a autoras como la Feria Nacional del Libro de Escritoras Mexicanas (FENALEM), la Red Universitaria de Mujeres Escritoras (RUME), el Mapa de Escritoras Mexicanas Contemporáneas (proyecto de Esther M. García), el proyecto *Charla y lectura con* de Andrea Muriel e, incluso, *Perra Mala 666*.

La relevancia de la ideología feminista en el campo literario actual está cercanamente relacionada con el desarrollo de la Web 2.0, que ha transformado, al menos durante los últimos 15 años, la comunicación y el acceso a la información en Internet mediante plataformas diseñadas con interfaces intuitivas con el propósito de que el usuario no requiera de una educación en ciencias de la computación para interactuar con ellas. De igual manera, el otro gran cambio traído por la Web 2.0 es la constante invitación a que el usuario también colabore como creador de contenido, por lo que casi cualquier material tiene un espacio de difusión masiva. No obstante, aunque las audiencias en la red parezcan homogeneizadas por el fenómeno de la viralidad, en realidad, los contenidos, que se presentan en imagen, video, audio, texto u otros formatos interactivos o multimedia, se popularizan debido a que las plataformas conectan a cada usuario con sus afinidades (otros usuarios o contenidos), por lo que el feminismo y el activismo contra la misoginia tienen tantas oportunidades de viralizarse en la red como las ideas de extrema derecha, machistas o transfóbicas, es decir, los logros del ciberactivismo pueden ser ilusorios o pasajeros.

Pese a lo anterior, la lógica de la accesibilidad y viralidad, propiciadas por las plataformas digitales, ha llevado a que el campo literario —así como a otros— dependa del campo mediático-digital: para una editorial no resulta congruente la idea de publicitar sus productos sin las campañas en redes sociales y lo mismo se aplica a los

autores, quienes adquieren prestigio (popularidad a través de los “me gusta”, por ejemplo) y capitales sociales que los ayudan a ingresar y permanecer en el campo literario a través de estas plataformas. Así, el capital de los agentes inmiscuidos en el campo mediático-digital (líderes de la industria tecnológica, programadores y usuarios) es el control sobre la distribución de la información.

Como indica Juan Pecourt Gracia, el campo mediático-digital, al igual que el campo literario, está dividido entre el campo de producción restringida y el campo de la gran producción simbólica. Sin embargo, esta división está organizada, a su vez, desde dos posiciones políticas y económicas: en el campo de producción restringida están los agentes que creen en la distribución libre de la cultura en la red, mientras que en el campo de la gran producción simbólica se sigue el modelo económico del capitalismo (3). Al ser pieza indispensable de la comunicación cotidiana, el campo mediático-digital ha impuesto sobre el campo literario esta división, pues, en cuanto a licencias legales de distribución y autoría, hay dos tendencias: *copyright*, que otorga al autor y a quien posea los derechos de reproducción y control sobre el uso y la distribución de la obra; y *copyleft*, que, si bien respeta los derechos morales del autor, permite que la obra se copie, distribuya, remezcle, transforme en cualquier medio y por lo regular con las condiciones de que no se use para fines comerciales y se comparta bajo la misma licencia.

El campo mediático-digital ha experimentado un crecimiento exponencial en las últimas décadas, transformando la manera en que los usuarios se comunican, acceden a la información y consumen arte y literatura. Además de los usuarios, otros agentes en este campo son los dueños y el personal de plataformas de redes sociales, sitios web, aplicaciones móviles y blogs, entre otros. Estos agentes actúan como intermediarios

entre los usuarios que consumen y producen, permitiendo la difusión masiva de contenido de manera rápida y global. En este contexto, el campo literario actual se ve fuertemente influenciado por la dinámica del medio digital. Es así que la Instapoesía, una forma poética que se presenta en plataformas como Instagram, ha emergido como un fenómeno destacado en la escena literaria contemporánea. Caracterizada por su brevedad, su uso de imágenes y su capacidad de generar interacción directa con los lectores a través de los comentarios y las funciones de “me gusta”, “compartir” o “enviar”, esta tendencia poética ha encontrado un espacio privilegiado en el campo mediático-digital, permitiendo a los poetas llegar a audiencias más amplias y diversificadas, así como establecer conexiones más directas y participativas con sus lectores. Debido a esto, la Instapoesía ha generado debates sobre la calidad literaria y la legitimidad artística, pero su popularidad y resonancia demuestran el poder de la interacción entre el campo mediático-digital y el campo literario en la actualidad.

En este repaso por los agentes del campo del poder que intervienen en la autonomía y estructura del campo literario se puede constatar que este último no puede ser ajeno al sistema económico actual, por lo que si hay dominio del campo del poder es a causa de sus problemas de solvencia económica, especialmente de los agentes que conforman el campo de producción restringida. Por otra parte, aunque parece que quienes tienen posiciones privilegiadas en el campo de la gran producción simbólica han superado las dificultades de subsistencia que regularmente acompañan a la profesionalización de la literatura, como es el caso de los instapoetas, el prestigio literario al que pudieran aspirar dentro del campo queda entredicho, precisamente, por sus estrategias publicitarias y comerciales, así como por los posicionamientos políticos que adoptan en sus perfiles sociales. La relación del campo del poder con el campo

literario parece confirmar que el cuestionamiento a la tradición no surge por causas literarias, sino que se ha optado por formas más asequibles para el lector no especializado porque son más fáciles de consumir y, por lo tanto, de vender tal como ha sucedido durante décadas con los *bestseller*. En este caso, cabe preguntarse si el ciberactivismo feminista, por su popularidad en redes, también se reduce a una estrategia para ganar capitales económicos y sociales.

## Notas

<sup>1</sup> Ver <https://www.goodreads.com/choiceawards/best-books-2014>

<sup>2</sup> Ver <https://www.andrewsmcmeel.com/rupi-kaur-achieves-another-bestseller-milestone/>

<sup>3</sup> El 28 de octubre de 2022, Elon Musk completó la compra de Twitter y el 24 de julio inició el cambio de marca de Twitter a X, el cual no se ha completado hasta el 30 de septiembre de 2023, por ejemplo, el dominio sigue siendo twitter.com.

<sup>4</sup> “palabras de moda para la abierta denigración del compromiso intelectual y el rechazo de los artificios que caracterizan su trabajo”.

<sup>5</sup> Por ejemplo, la Alt Lit (*Alternative Literature*), la Twitteratura, el *ketai shōsetsu* (o novela de teléfono celular) y el *fanfiction*, aunque este último, pese a ser relevante en plataformas digitales, surge antes del desarrollo de éstas, por lo que su forma no depende del medio digital.

<sup>6</sup> Las reglas comunitarias de las redes sociales regularmente hablan en términos generales sobre la prohibición de imágenes violentas o acoso. Nunca tienen relación con filtros estilísticos, pues se trata de que la comunidad se exprese a sí misma. Comúnmente se definen según problemas morales o que puedan perjudicar la integridad física y/o psicológica de sus usuarios. En cuanto al contenido erótico, si bien algunas redes pueden tener políticas más permisivas, la mayoría prohíbe el contenido sexualmente explícito.

<sup>7</sup> “se suponía que él sería / el primer amor de tu vida / todavía lo buscas / en todas partes”. En su escritura literaria, Rupí Kaur sólo usa minúsculas y puntos ortográficos para honrar su lengua madre, el punyabí, y la escritura gurmují.

<sup>8</sup> “El amor es un juego / de tres en línea / constantemente se espera / por el siguiente tache o círculo”. En este caso, se ha optado por la traducción literal.

<sup>9</sup> Tan sólo en Instagram no se presentan en el *feed* las publicaciones en orden cronológico, sino que un algoritmo decide qué contenido tiene mayor visibilidad según los parámetros de quien lo programe, parámetros que constantemente cambian según los intereses de quienes poseen las plataformas digitales.

<sup>10</sup> En Instagram se pueden publicar imágenes cuadradas (1:1), horizontales (1,91:1) o verticales (4:5).

<sup>11</sup> Las fotografías que emplean los instapoetas a menudo exhiben parejas heterosexuales haciendo gestos de cariño. Si sólo hay una persona a cuadro (la mayoría mujeres), se muestra en poses reflexivas o seguras para reforzar el mensaje de empoderamiento y autoaceptación. Muchas de las imágenes también exponen un estilo de vida en el que se disfruta del tiempo libre en casa o en lugares públicos como restaurantes, museos, viajes a pueblos pequeños o zonas naturales. A estas imágenes se les aplican filtros para armonizar los colores o dar textura. El perfil en Instagram de Emmanuel Zavala (@nosoytanpoeta) es un buen ejemplo de lo anterior. Ver Figura 1.

<sup>12</sup> Ver Figura 2.

<sup>13</sup> “no se refiere a características específicas como interactividad, conectividad o no secuencialidad”.

<sup>14</sup> “una ventaja clave del término ‘literatura electrónica’ es su generalidad y, por lo tanto, su habilidad para incluir aquellos géneros emergentes que no existían en los 90, cuando por primera vez el término circulaba ampliamente. Esto pudo haber contribuido a la longevidad del propio término”.

<sup>15</sup> “la literatura digital [...] tiene que ser más que texto y no limitarse a la naturaleza digital de éste, sino ser digital en un sentido semiótico”.

<sup>16</sup> “la Instapoésía impresa es más parecida a la poesía tradicional impresa porque es secuenciada deliberadamente en la forma de un libro y despojada de las características sociales que la hacen ‘viral’ o ‘propagable’”.

<sup>17</sup> “la datificación de la reacción del lector es parte esencial del poema”.

<sup>18</sup> “un poema que usa el servicio de distribución del correo electrónico o los blogs sigue siendo un poema”.

<sup>19</sup> Los nombres de usuario y los seguidores son referentes de Instagram. Asimismo, se trata de cifras redondeadas por la misma plataforma y consultadas el 23 de septiembre de 2023.

<sup>20</sup> Este seudónimo surgió a partir de que un amigo de Manuel Sánchez Briones lo comparara por su barba con Noah Calhoun, protagonista de la película *The Notebook* (2004) (a su vez basada en la novela homónima de Nicholas Sparks), y por el interés del autor por la cultura prehispánica.

<sup>21</sup> Autodenominación que usa a menudo Quetzal Noah para resaltar que es un escritor que autopublica su obra.

<sup>22</sup> En “Cómo me volví escritor”, entrada de su blog, Quetzal Noah no especifica al autor del blog que influyó en su proceso creativo, pues sólo comenta que “tenía una forma de escribir versos muy atrevidos”. Sobre el taller Poetry Slam, éste fue impartido en el Barrio Antiguo de Monterrey por Dary de quien sólo indica que “venía de Suiza y hablaba cinco idiomas”.

<sup>23</sup> A competitive poetry performance in which selected audience members score performers, and winners are determined by total points. Slam is a composite genre that combines elements of poetry, theater, performance, and storytelling. The genre's origins can be traced to Chicago in the early 1980s. Since then, groups of volunteers have organized slams in venues across the world (Un *performance* competitivo de poesía en el que miembros seleccionados del público califican a los participantes. Los ganadores son declarados según el total de puntos. El *slam* es un género compuesto que combina elementos poéticos, teatrales y narrativos. Sus orígenes pueden rastrearse a los inicios de 1980 en Chicago. Desde entonces, grupos de voluntarios han organizado *slams* en sedes alrededor del mundo) (“Slam”, *Poetry Foundation*).

<sup>24</sup> Plataformas diseñadas para compartir publicaciones breves. Un ejemplo es X.

<sup>25</sup> En agosto de 2022, Quetzal Noah perdió esta página de Facebook y creó otra en la que, al 2 de junio de 2023, tiene 58 mil me gusta y 108 mil seguidores.

<sup>26</sup> La primera publicación en su perfil de Instagram data del 30 de mayo de 2014, mientras que la primera publicación instapoética, del 1 de junio de 2014.

<sup>27</sup> Al 15 de agosto de 2023, Cultura Colectiva tiene en su página de Facebook 22 millones de “me gusta” y 23 millones de seguidores; en X, 534 mil seguidores y en Instagram, 2.4 millones de seguidores.

<sup>28</sup> Según la *Enciclopedia de la literatura en México*, “Editorial Trajín es una editorial mexicana independiente fundada el 19 de marzo del 2009 por Arturo Texcahuaca y Elizabeth Llanos, quienes buscaban la originalidad, calidad y la apertura de espacios y oportunidades en Xochimilco para los escritores, así como ser una alternativa editorial para las voces de esta región. [...] En 2011 obtuvo su registro para el Instituto Nacional del Derecho de Autor”.

<sup>29</sup> Este libro ya no está disponible en la tienda en línea desde mayo de 2022.

<sup>30</sup> Quetzal Noah no tiene en su sitio web ni en su blog de Tumblr un registro oficial de sus autopublicaciones. Para esta investigación se realizó una búsqueda de todos los libros de Quetzal Noah y, aunque muchos ya no están disponibles en formato impreso o digital ni se encontró información relacionada con la fecha de publicación (de ahí que no se precise el año de varios ejemplares), tiraje o distribución, a continuación se enlistan los 26 títulos (en orden cronológico) de los que se tiene conocimiento: *Para que te sientas bonita* (2015), *De las estrellas a Sofía* (2015), *Las viejas cartas para Ana* (2015), *Teoría de la fragilidad* (2015), *Relatos de un viajero en Sudamérica*, *El color de los tallos* (2016), *La cream de la cream*, *Mezcalero* (2017), *Romántico viajero* (2017), *El vuelo de un quetzal* (2019), *Mágico y ebrio* (2019), *El hombre del telescopio* (2020), *Encuentros mochileros del tercer tipo* (2020), *El libro tinto* (segunda edición 2021), *Breve taller de autopublicación*, *La composición sentimental del universo*, *La ciudad dormida*, *De la costa al desierto*, *Poemas para leer acompañado de una caguama*, *Cómo volverse mochilero*, *Dibújame un mar*, *El viajero solitario*, *Manual para levantarse* (2022), *Instructivo para irse* (2023), *Otras manera de viajar* (2023), *Cuadernos viejos* (apenas anunciado el 28 de septiembre de 2023).

<sup>31</sup> “Quetzal Noah El Poeta Mochilero” es marca registrada desde 2018. Asimismo, todas sus obras están registradas en el Instituto Nacional del Derecho de Autor.

<sup>32</sup> Al 15 de agosto de 2023, el taller se ofertaba en \$290 pesos mexicanos; sin embargo, en meses anteriores el precio ascendía hasta los \$500 pesos. El taller se realiza vía Telegram, dura cinco días y, durante el lanzamiento de *Manual para levantarse*, incluía una copia del libro. Ver <https://quetzalnoah.com/producto/taller-reto-de-escritura-creativa/>

<sup>33</sup> La dinámica de este micrófono es la siguiente: sólo pueden participar mujeres y personas de la comunidad LGBTQTTIQ+. Antes de iniciar, Gizel Jiménez hace una lista con los nombres de los voluntarios y les asigna un turno. Mientras cada persona lee en el escenario, Jiménez interviene para moderar y explicar el propósito del micrófono. Una vez que termina la primera ronda, inicia otra con los mismos participantes y orden hasta que, por mutuo acuerdo, termina el micrófono abierto.

<sup>34</sup> Ver anexo “Entrevista a Gizel Jiménez”, pp. 134, 137.

<sup>35</sup> Por ejemplo, el usuario Mi Nombre No Importa comentó horas después de que se publicara el texto: “[...] Y creo que ya descubrí porque amo tanto tu blog ...creo que hasta mas que el mío y cualquier otro, es por la habilidad nata ( supongo ) que tienes para llevarme de un lugar a otro en segs, ademas de que en el blog te desatas (L) (sic)”.

<sup>36</sup> Ver figura 3.

<sup>37</sup> A diferencia del estilo visual de otros instapoetas, el de Jiménez no remite a la escritura manuscrita o en máquina de escribir, sino que usa tipografías sin serifa y elementos visuales relacionados con la cultura digital.

<sup>38</sup> Ver <https://open.spotify.com/playlist/510cs1aVGp4fdvKDN9MPka?si=62822240b9de4b82>

<sup>39</sup> En X, Jiménez tiene 44,200 seguidores (cifra al 23 de septiembre de 2023).

<sup>40</sup> Este proceso creativo fue descrito por Gizel Jiménez en el taller de escritura creativa que impartió el 28 de mayo de 2022, como un evento de recaudación de fondos para la colectiva LLECA, la cual, según la información en sus cuentas de Instagram y X, se dedica a brindar “atención a personas LGBT+ que viven en situación de calle”.

<sup>41</sup> Ver Figura 4.

<sup>42</sup> Los *reels* son videos de máximo 30 segundos de duración a los que se les puede agregar contenido en audio, texto u otras imágenes. Las *historias* son también videos de corta duración con características similares a los *reels*, pero que se eliminan automáticamente de la plataforma en 24 horas.

<sup>43</sup> De 1988 a 2015, la institución encargada de los asuntos culturales a nivel federal era el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, que fue eliminado en 2015 para crear la Secretaría de Cultura con el objetivo de aumentar la capacidad de gestión de la institución cultural al elevarla al nivel de una secretaría federal.

<sup>44</sup> “Toda persona tiene derecho al acceso a la cultura y al disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia, así como el ejercicio de sus derechos culturales. El Estado promoverá los medios para la difusión y desarrollo de la cultura, atendiendo a la diversidad cultural en todas sus manifestaciones y expresiones con pleno respeto a la libertad creativa. La ley establecerá los mecanismos para el acceso y participación a cualquier manifestación cultural.” (*Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos* 10).

### 3. Interacciones con el campo, relaciones con el canon

#### 3.1 Posiciones de los instapoetas en el campo literario

Cualquier campo social se origina a partir de un grupo de agentes que compiten y establecen las reglas de dicha competencia por un capital específico, que, en el caso del campo literario, es la legitimidad literaria, definida por Pierre Bourdieu como:

el monopolio de poder decir con autoridad quién está autorizado a llamarse escritor (etc.) o incluso a decir quién es escritor y quién tiene autoridad para decir quién es escritor; o, si se prefiere, el monopolio del poder de consagración de los productores y de los productos (Bourdieu, *Las reglas del arte* 331-332).

De esta manera, las posiciones en el campo se definen alrededor de la distinción entre lo que se considera literario y lo que no. Visto así, no es de extrañarse que Rebecca Watts, en “The Cult of the Noble Amateur”, haya utilizado el espacio que se le otorgó en una publicación con la trayectoria y el prestigio de *PN Review* para hacer de una crítica objetiva una demostración de autoridad y rechazo a los agentes (Hollie McNish y Rupi Kaur) que ingresaron al campo literario de forma subversiva. Tal determinación exhibió el interés de Watts por conservar el estado del campo literario, sobre todo si se considera que éste le permitió, por ejemplo, ser finalista del premio al Primer Libro de Poesía de The Seamus Heaney Centre en 2017, así como obtener en 2022 la residencia de la Librería de Gladstone gracias a su segundo poemario *Red Gloves*.<sup>1</sup> Como ella insinuaba en su artículo, aceptar la Instapoesía como poesía, modificaría la concepción sobre lo que es y no es literario, las reglas para obtener prestigio e, incluso, su propia obra y carrera literaria.

Al ingresar al campo, cada agente tiene una posición definida por los capitales que posee, ya sean económicos, culturales, sociales o simbólicos. La mayor o menor posesión de estos capitales imponen los límites con los que se enfrentará el agente al

luchar por el capital específico. A esta condición de los agentes, tanto actual como potencial, Bourdieu la denomina como *espacio de las posiciones* y también agrega el concepto de *espacio de las tomas de posición* para todas las acciones futuras con las que, al cotejar la posición actual con las ambiciones personales, se decide lidiar con las reglas del campo. Por lo regular, quienes recién ingresan al campo carecen de los capitales ya ganados por los agentes dominantes, por lo que buscan, a través de estrategias de subversión, modificar las reglas y la estructura del campo a su favor, mientras que quienes tienen una posición segura, apuestan por la conservación del campo y, por lo tanto, de su estatus privilegiado.

Si como menciona Bourdieu,

las luchas internas son conflictos de definición, es decir, cada cual trata de imponer los límites del campo más propicios a sus intereses o, lo que es equivalente, la definición de las condiciones de la auténtica pertenencia al campo más adecuada para justificar que sea como es (Bourdieu, *Las reglas del arte* 330-331),

entonces, las posiciones de Quetzal Noah y Gizeh Jiménez son factores que han determinado su entendimiento de distintos conceptos alrededor del fenómeno literario como obra, autor, género, estilo, libro (como obra y objeto físico o digital), prestigio, así como el gusto estético personal de cada autor. Tanto Quetzal Noah como Jiménez comparten una posición similar debido a sus contextos sociales de origen: ambos pertenecen a la generación *millennial*, crecieron en Monterrey, provienen de una clase social media, pasaron la adolescencia en el entorno de la *Web 2.0*, estudiaron en la Universidad Autónoma de Nuevo León licenciaturas no relacionadas con las humanidades (Relaciones Internacionales en el caso de Quetzal Noah y Ciencias de la Comunicación para Jiménez) y, por motivos personales y laborales, dejaron su ciudad natal para habitar en otros lugares (Quetzal Noah en Mérida y Jiménez en Ciudad de

México). Aunque comparten similitudes en sus posiciones y trayectorias como instapoetas, resulta interesante que, debido a sus experiencias particulares y preferencias subjetivas, sus motivos para distanciarse del canon difieran considerablemente: Quetzal Noah lo hace por su rechazo a las editoriales y los círculos intelectuales, además de su ambición por obtener beneficios económicos con su escritura; mientras que Jiménez lo hace al adherirse a un circuito independiente y a un activismo feminista.

La ubicación estructural que estos instapoetas ocupaban inicialmente en el campo literario era marginal, ya que carecían los capitales económicos o sociales para emprender una carrera literaria. De esta manera, antes de dedicarse por completo a la escritura creativa, tuvieron que superar obstáculos tanto en el campo literario como en otros campos sociales como la inestabilidad financiera, el difícil acceso a recursos educativos y culturales, la discriminación por género o nivel educativo y la falta de conexiones en la industria editorial y el rechazo de ésta debido a la carencia de prestigio y reconocimiento. Un ejemplo de cómo los instapoetas se enfrentaron estas dificultades se evidencia en la experiencia de Quetzal Noah durante su viaje como mochilero de con un presupuesto limitado (“¿Cómo me volví escritor?”) y los rechazos editoriales que tuvo antes de decidir autopublicarse (“¡Entrevista con Quetzal Noah!...”). En el caso de Jiménez, se observa en su cambio de carrera del periodismo a la publicidad para generar más ingresos<sup>2</sup>, así como sus comentarios sobre la mayor oferta cultural en Ciudad de México en comparación con Monterrey, además de las experiencias de discriminación que ha recibido a través de la red (“21 | Gizeh Jiménez”). Aunque Quetzal Noah y Jiménez compartieron en un comienzo retos similares para integrarse al campo, así como la estrategia de lograrlo mediante el uso de sus redes sociales, estos autores asumieron tomas de posición que desde entonces los diferencian ampliamente.

Por su parte, Quetzal Noah, quien comenzó a compartir sus primeros escritos en su blog de Tumblr en 2012, aceptó las reglas y los capitales del campo literario que lo beneficiaban y que concordaban con los aceptados por el campo de la gran producción simbólica: un escritor es aquel que publica libros en formato físico y un *buen* escritor es aquel que es designado como tal por un público masificado, aunque tal designación dependa más de que concuerde con las tendencias del mercado. Así, publicar a través de una plataforma de *microblogging* (Tumblr) para después autopublicarse en formato físico y digital, más que una subversión radical de la estructura, representa, hasta el momento, una vía alterna que ya había sido empleada por autores de otras épocas. Si en un inicio este autor publicaba en su blog personal, se debía a que era el medio más asequible y, a su vez, uno que instaba a la creación de contenido. Por lo tanto, compartir poemas, cuentos, entradas de diario en un blog u otra plataforma no era, ni es hasta la fecha, una decisión intencional ni revolucionaria, pues esta propensión a crear materiales para la redes, en realidad, es una experiencia de masas. Además, vale la pena recordar que, al menos durante sus primeros años como bloguero, las publicaciones en Tumblr de Quetzal Noah son más similares a la literatura digitalizada que a la literatura digital, lo que confirma su negación a experimentar con el medio digital y sólo usarlo como una extensión de la cultura impresa.

La toma de posición relevante en la carrera de Quetzal Noah es cuando decidió autopublicar en formato físico *Para que te sientas bonita* en 2015. Sin embargo, como ocurre con la mayoría de los instapoetas cuyo debut literario es posterior a la popularidad entre un público lector, para entonces, su blog de Tumblr, así como sus cuentas en Facebook e Instagram, ya le habían generado a este autor una audiencia de aproximadamente 10,000 lectores. Así, esta toma de posición fue motivada por dos

factores, además de las pretensiones artísticas y económicas del autor: primero, la exigencia de los lectores por tener en un ejemplar físico los poemas que ya habían leído en el blog y, por otra parte, el rechazo de las editoriales que obligó a Quetzal Noah a buscar otras alternativas para publicar en medios impresos.

En “E-Lit’s #1 Hit: Is Instagram Poetry E-literature?”, Kathi Inman Berens revela:

I began this research project wondering why people would pay \$13 for a book that reprints exactly the same content that can be had for free, on-demand, in the Instagram app. Why buy the book? (9)<sup>3</sup>

Aunque Berens llega a la conclusión de que los lectores compran los libros de los instapoetas debido a que son productos que llevan en sí el antecedente de una performatividad en la red (por ejemplo, publicaciones que fueron virales), también es necesario resaltar que, al gestionar la publicación de sus libros, Quetzal Noah aspira a imitar al medio tradicional. En lugar de buscar la experimentación en los medios digitales, busca el prestigio literario y editorial del que gozan los autores que considera como consagrados. Como mencionaba Martín Rodríguez-Gaona, los instapoetas siguen anhelando el prestigio convencional, mientras que las redes representan sólo una forma alternativa de conseguirlo, no de modificarlo. De esta manera, el libro físico legitima la práctica lectora del público, ya que, a través del formato impreso, los lectores se aseguran de que el producto que les conmovió en la red es, efectivamente, literatura, porque el consumo proviene de una materialidad que durante años había sido inseparable del hecho literario.

En una primera etapa de su proceso autogestivo, Quetzal Noah comercializaba sus libros por Internet y, para esto, creó el correo [loslibrosdequetzal@gmail.com](mailto:loslibrosdequetzal@gmail.com), donde recibía los pedidos y comprobantes de pago (posiblemente por depósito bancario) de los

compradores, para después enviarles la información del rastreo del envío. No obstante, a principios de 2018 habilitó la página web [quetzalnoah.com](http://quetzalnoah.com), a través de la cual ha vendido, hasta la fecha, tanto los libros físicos como los digitales producidos por la editorial Quetzal Noah El Poeta Mochilero, además de paquetes que incluyen ediciones firmadas y otros productos de los que ya se ha hecho mención. Así, la autopublicación en formato impreso y digital, el emprendimiento de una tienda en línea y una editorial fueron los factores que permitieron a Quetzal Noah distribuir sus libros en las presentaciones y talleres que ha impartido en ferias de libro nacionales e internacionales, además del convenio en 2021 con la Editorial Trajín.

Se puede considerar la toma de posición de este escritor en el campo como proclive a la conservación del mismo, pues, aunque Quetzal Noah ha usado los medios digitales, incluyendo las redes sociales y Amazon —éste durante el último semestre de 2022 y el primero de 2023—, todavía insiste en predominar en el campo de la gran producción simbólica tal como lo han conformado los corporativos editoriales desde la mitad del siglo XX. Es decir, su producción de libros impresos sigue los patrones de los *bestsellers*, como la repetición de las fórmulas que han funcionado con anterioridad, así como una fuerte campaña publicitaria. Prueba de lo anterior es la tendencia a la escritura motivacional, ya que en menos de seis meses,<sup>4</sup> este escritor ha publicado dos libros de superación personal: *Manual para levantarse e Instructivo para irse*.

Otra evidente toma de posición a favor de la conservación del campo es la defensa de los derechos de autor que promueve Quetzal Noah en sus redes sociales. Esto, pese a que en la cibercultura se ha discutido ampliamente sobre el libre acceso a la información y distribución gratuita de productos culturales, que, para los agentes del

campo mediático-digital, representarían la autonomía de su espacio social, así como el inicio de un cambio en la sociedad capitalista:

En el ámbito de la cultura mediática contemporánea podemos distinguir dos submundos diferenciados con sus respectivas economías políticas y órdenes normativos [...]. Por una parte, el espacio de la producción social y autónoma, sustentada en el intercambio libre y la economía del regalo; y por otra parte, el espacio de la cultura monopolística, asociada a los grandes poderes políticos, económicos y legislativos, así como a la cultura de masas tradicional. Los teóricos de la cultura digital tienden a considerar el espacio autónomo como la expresión más auténtica de esta nueva formación cultural y, en muchos casos, perciben en el horizonte un desmantelamiento progresivo de la cultura monopolística (orientada a la promoción comercial y la propaganda política), de origen predigital, y el desarrollo progresivo de la cultura libre y cooperativa, inscrita en una lógica plenamente digital (Pecourt 3).

Aunque se puede considerar que el campo literario tiende a la producción capitalista, tanto escritores que se han autopublicado como editoriales han adoptado las ideas de libre circulación al integrar en sus obras licencias legales como Creative Commons. Un ejemplo de esto es el libro de Sara Uribe, *Antígona González*, editado por El Quinqué Cooperativa Editorial y sur + ediciones, cuya licencia, tanto de la obra como de la edición, permite que se intervenga, copie y reproduzca el texto y la edición con la condición de que se respete la autoría, no se use para fines comerciales y se mantenga la licencia legal.

El tema de los derechos de autor ha sido recurrente en las redes sociales de Quetzal Noah debido a que a inicios de 2022, el *influencer* Carlos Rizo<sup>5</sup> utilizó un poema de este escritor en uno de sus videos. Al tener amplia difusión y generar ingresos a Rizo, Quetzal Noah se puso en contacto con él para que retirara el contenido de las plataformas e impuso una denuncia por violación a la Ley Federal del Derecho de Autor y una demanda por daños y perjuicios causados (“15. Los columnistas con Quetzal Noah.”). Antes de este suceso, Quetzal Noah ya había registrado sus obras en el

Instituto Nacional del Derecho de Autor, además de que “Quetzal Noah El Poeta Mochilero” es marca registrada desde 2018 (Quetzal Noah, *El libro tinto* 5).

La insistencia en proteger su obra desde el *copyright* y no desde, por ejemplo, las licencias de libre circulación que ofrece Creative Commons, denota la percepción de este autor de que la literatura es un producto comercial con el que se puede lucrar y generar mayores ingresos si se aplica la estrategia correcta, tanto comercial como literaria. Asimismo, Quetzal Noah ha protegido, hasta donde le es posible, sus libros digitalizados contra la piratería y el plagio mediante las siguientes restricciones: primero, al abrir cualquier libro en PDF se tiene que ingresar una contraseña (adjuntada en un archivo DOCX y que se descarga con el libro); segundo, si se selecciona texto y se le quiere copiar o subrayar, aparece en pantalla un cuadro de diálogo que pide otra contraseña para crear o modificar anotaciones en el documento; sin embargo, esto no exonera que el contenido pueda ser transcrito.

Desde el incidente con Carlos Rizo, Quetzal Noah ha usado el tema del plagio para valorizar su carrera como escritor independiente (autodenominación a la que recurre a menudo), la gestión de sus libros y el trabajo detrás de su escritura. Así, en una entrada de blog del 19 de septiembre de 2022 explica el plagio de su obra como “si te vuelves lo suficientemente bueno tendrás que ser plagiado” (Quetzal Noah, “El daño moral de los influencers a los escritores independientes”). Es decir, el plagio es un índice de calidad literaria, un reconocimiento que Quetzal Noah ha aprovechado exhibiéndolo en sus redes sociales, pero también es un concepto que ha utilizado para victimizarse e idealizar la vida artística:

Carlos Rizo no es el primer influencer que plagia a un escritor, pero sí podrá presumir que en México al menos es de los primeros en ser investigado por las autoridades correspondientes quienes evaluarán (sic) el daño moral.

¿Daño moral? Pues sí amigos, el daño moral que desencadenan este tipo de personajes sobre otros escritores es una parte que afecta nuestra credibilidad como escritores, nos causa problemas psicológicos como depresión y ansiedad. Muchos artistas luchamos con nuestro síndrome del impostor a diario, subestimando nuestras creaciones y de un momento a otro llega alguien con millones de seguidores que pueden apropiarse de una obra sin permiso y sin dar crédito alguno ¿Qué cabrón no? Tratar de vender un tiraje de ejemplares al mes y de pronto puum, te encuentras con una figura del internet que en un vídeo con una de tus obras puede ganar veinte veces más y sin preocuparle si está haciendo una infracción a los Derechos de Autor. Tampoco les preocupa compartir lo que ellos generan. Si el autor original no se entera es mucho mejor para ellos.

Yo seguiré combatiendo al plagio desde mi trinchera, denunciando a los charlatanes y exponiendo su falsedad y falta de creatividad (Quetzal Noah, “El daño moral de los influencers a los escritores independientes”).

Desde su posición actual y las tomas de posición por las que se ha inclinado, Quetzal Noah ha desarrollado una autopercepción como escritor consagrado dentro del campo literario. Ejemplo de esto, además de los artículos para “escritores” que vende, son sus proyectos *Breve taller de autopublicación*, el Taller Reto de escritura Creativa, la revista *El Mochilero y Romántico Viajero*, antología que ha editado en pasta dura, blanda y en digital (PDF), y que ha sido el segundo libro más vendido de Quetzal Noah, ya que recopila cuatro poemarios: *Para que te sientas bonita*, *De las estrellas a Sofía*, *Las viejas cartas para Ana* y *El color de los tallos*. Tanto con la guía de autopublicación como con el taller y la revista, este autor ha comercializado el “secreto” o “atajo” para convertirse en escritor de manera independiente, sin recurrir a agentes que brinden legitimación literaria, como los editores o los críticos.

Además de dirigir sus estrategias de promoción a lectores novatos, también apunta a escritores principiantes que leen porque quieren escribir, pero carecen de guía para iniciarse como lectores del canon. En ambos casos, se trata de lectores que enfrentan las desigualdades del campo literario, como educación (tanto institucional como familiar) deficiente en literatura o difícil acceso a acervos bibliográficos. Al

proclamarse como una autoridad en cuanto a la edición independiente y la escritura creativa, Quetzal Noah disipa las dudas, especialmente entre sus lectores, sobre su trayectoria y prestigio literario, pues regularmente en sus publicaciones destaca que ha autopublicado más de veinte libros y que, al crear, su prioridad es siempre la calidad literaria. Sea esto último cierto o no, la alta productividad de Quetzal Noah durante más de 10 años confirma que no tuvo que recurrir al canon ni al circuito de publicación tradicional para desarrollarse como poeta ni para ser autor de éxito.

Al menos desde la publicación de *Romántico Viajero*, antología creada por el autor con el propósito de celebrar su carrera literaria, las estrategias literaria y comercial de Quetzal Noah se han enfocado en la idealización de su figura autoral, la escritura creativa y la lectura en formatos impresos, además de la motivación personal. De esta manera, aunque nunca se ha referido a sí mismo como “instapoeta”, en Instagram y Tumblr adoptó las formas visuales de las publicaciones instapoéticas porque son, ante todo, una estrategia, no tanto de experimentación y diálogo con el medio y la literatura, sino de publicidad de un producto simbólico (la experiencia lectora) que, finalmente, lleva a la adquisición del libro impreso. La controversia por la reducción del fenómeno literario a un producto del campo de la gran producción simbólica y los cambios suscitados en el campo literario, por ejemplo, la aparición de escritores (Emmanuel Zavala, Gilraen Eärfalas y Víctor Hernández) que siguen estrategias de autopublicación y publicidad similares a las de Quetzal Noah, constatan el ingreso y la posición de este autor dentro del campo literario mexicano.

Como ya se ha mencionado, la toma de posición de Gizeh Jiménez es distinta a la que ha ocupado Quetzal Noah. Aunque esta autora comenzó a publicar en su sitio personal de Blogger desde 2009, los textos no tuvieron el alcance ni la velocidad de

distribución para considerarse virales. En realidad, la popularidad de Jiménez como autora se dio hasta que en 2018 se realizó el primer micrófono abierto de *Perra Mala 666* en el marco del bazar Feminasty (21 y 22 de abril) y a que, en el mismo año, Instagram se convirtió en su principal medio de difusión, pues en esta plataforma Jiménez adoptó —a partir de la publicación de *Rosa Mística* el 2 de diciembre de 2018— la tendencia a emplear distintos estilos gráficos en las publicaciones de los poemas. Antes de estos sucesos, Jiménez era más cercana al círculo literario contracultural conocido como Lat Lit (abreviatura de *Latin American Literature*), movimiento hispanoamericano<sup>6</sup> equivalente a la Alt Lit estadounidense.

Al hablar de poesía *millennial* publicada en redes sociales, por lo regular se ha confundido a la Instapoesía como un movimiento proveniente de la Alt Lit, ya que ambos comparten el uso de las plataformas digitales para promocionar a sus autores, las diferentes experiencias personales de los escritores como principal tema de los textos, fomenta el uso del lenguaje de Internet (aunque de manera más experimental por parte de los autores alternativos), además de proyectar la idealización de las figuras autorales a partir de lo que se exhibe en sus respectivos perfiles sociales. Sin embargo, instapoetas como Rupi Kaur, Lang Leav, Elvira Sastre o Atticus no tuvieron contacto a inicios de la década del 2010 con los autores representativos de la Alt Lit ni influencia de ellos (Tao Lin, Steve Roggenbuck, Ana Carrete, Noah Cicero, Luna Miguel), sino que las similitudes son, en realidad, consecuencias naturales del desarrollo de la literatura dentro de la cibercultura (por ejemplo, la predominancia de los contenidos multimedia, la integración de léxico propio de la cibercultura o emoticones, emojis o kaomojis en los textos). Por otra parte, las diferencias entre Alt Lit e Instapoesía han

sido percibidas por autores como Martín Rodríguez-Gaona como las dos principales tendencias en la poesía *millennial* en medios digitales:

[...] aunque muchas de las estrategias e incluso ciertos rasgos de sensibilidad sean compartidos, los propósitos de sus propuestas parecen antagónicos. El primer grupo de autores [Alt Lit], asumiendo una tradición literaria, es más ambicioso y complejo en sus proyectos, anhelando tanto cierta originalidad como el perdurar (de estos, los que más visibilidad han alcanzado son los vinculados a Luna Miguel y su comunidad “Tenían veinte años y estaban locos”, o a una editorial como La Bella Varsovia de Elena Medel). Los segundos [Instapoesía], apostando por la empatía popular y el anti-intelectualismo, buscan fundamentalmente, la emotividad y, a través de esta, ser asimilados con mayor facilidad y de manera inmediata, aceptando ser efímeros (11).

En este sentido, la Alt Lit junto con su versión paralela, la Lat Lit, representan la autonomía del campo, mientras que la Instapoesía permanece como la tendencia subordinada al campo del poder.

De esta manera, en México, la Lat Lit se conformó entre escritores jóvenes debido a dos espacios digitales: *New Wave Vomit*, revista electrónica fundada y editada por Ana Carrete y que, pese a publicar en un inicio trabajos alternativos sólo en inglés, después se editaría una versión para obras en español en la que se publicó a autores destacados de la Lat Lit como Ricardo Limassol, Martín Rangel, Augusto Sonrics y Pablo Robles Gastélum; el otro espacio fue el grupo de Facebook, Los Perros Románticos, creado en 2014 por los poetas Luna Miguel, Kevin Castro y Didier Andrés Castro, pero que cerraría en 2015. En este contexto, Gizeh Jiménez tendría contacto con escritores de la Lat Lit gracias al proyecto BVLV FRIV, descrito en su página de SoundCloud como: “Bala Fría es una clica<sup>7</sup> de escritores mexicanos. // @hienavoyeur [Fernando Rasé] // @r-v-n-g-l [Martín Rangel] // @Ashauri [Ashauri López] // @Jiseland [Gizeh Jiménez] // @Ambareb [Ambar Etchegaray] // @bvalerialemus [B. Valeria Lemus] // Y más que no tienen soundcloud todavía. lol.”

Además de su blog, los poemas en Instagram y *Perra Mala 666*, otros productos literarios de Jiménez creados en el contexto de la Lat Lit son el poemario *Qué feliz era antes de cogerte*, publicado el 20 de agosto de 2016; las colaboraciones con BVLV FRIV, una el 24 de julio de 2017 y otra con fecha de 4 de enero de 2018; y la colaboración en el fanzine editado por Féminas Club, *Cunts. Antología feminista.-queer*.<sup>8</sup> Todas estas publicaciones dan muestra de la toma de posición de Jiménez, la cual es, básicamente, un conjunto de elecciones para preservar el circuito independiente conformado por artistas y colectivos feministas y *queer*.

Aunque Jiménez sea consciente de su posición marginal en el campo literario, no emplea estrategias para adquirir el capital específico con el que Quetzal Noah se ha comprometido (al menos desde un entendimiento comercial), sino que busca establecer con su comunidad creadora un campo subalterno al campo literario en el que se ingresa al negar la lucha y las reglas impuestas por los agentes dominantes, como la competencia por conseguir publicaciones en libros o revistas con *International Standard Book Number* (ISBN) o *International Standard Serial Number* (ISSN); la asistencia a talleres literarios moderados por individuos legitimados; la contratación de agentes literarios; y concursar por las becas y premios que ofrecen las instituciones privadas y gubernamentales de cultura. Así, este campo subalterno se resiste a la dominación del campo del poder al rechazar la comercialización capitalista de la literatura; a la legitimación que otorga el Estado mediante la obtención de becas, reconocimientos y premios; a la discriminación de género; y a la capitalización de Internet. De esta manera, el capital específico para Jiménez y otros autores de este campo subalterno es la posibilidad de seguir creando, pese a los obstáculos externos que impongan quienes dominan los campos literario y del poder.

Es importante señalar que Jiménez tiene configurado el perfil @jiseland en Instagram como “profesional”, que, a diferencia del perfil “personal”, ofrece las estadísticas de alcance, impresiones, interacciones y visitas, así como la opción de publicitar su contenido en las redes de Meta Platforms,<sup>9</sup> por lo que se deduce que hay una intencionalidad, como autora o *influencer*, para atraer y conservar seguidores a través de la selección y disposición del contenido en el perfil. No obstante, la configuración “comercial” de este perfil en realidad no representa una postura abiertamente mercantil por parte de Jiménez, ya que no ha intentado vender a sus seguidores su producción simbólica ni la ha utilizado como publicidad para que adquieran otros productos, por ejemplo, el poemario *Qué feliz era...*, cuyo PDF se puede descargar libremente en Internet y, además, no contiene una página legal que especifique bajo qué condiciones puede circular la obra.

La única mercancía que ha producido y comercializado Jiménez está relacionada con *Perra Mala 666*. De esta manera, junto con Índigo Oliveros (@\_cocoyote), la autora ha elaborado playeras, sudaderas, gorras y bolsas que llevan el isotipo del micrófono abierto, el cual es una perra antropomorfa diseñada por Oliveros<sup>10</sup>. La intención de producir y vender esta mercancía es —según lo comentado por Jiménez en el evento de *Perra Mala 666* realizado en el Centro de Cultura Digital el 23 de octubre de 2022— gestionar el micrófono abierto, así como regalar los artículos a quienes participen en la lectura como agradecimiento por su colaboración, pues Jiménez ha resaltado que, en el contexto local, difícilmente un escritor emergente obtiene ganancias al compartir su obra.

Por otra parte, el único taller que ha impartido Gizeh Jiménez (el 28 de mayo de 2022), fue una colaboración con Hola, Amigue, “colectivx que busca generar espacios

de diálogo y convivencia donde los cuidados y la información van de la mano”, en el que se cobró una tarifa mínima de inscripción de 150 pesos mexicanos, que se donó a la colectiva LLECA que, según su cuenta de X,<sup>11</sup> atiende a “mujeres y personas de la diversidad que viven en situación de calle o están en riesgo”. De esta manera, en sus interacciones tanto en el campo literario como en el subcampo de la literatura independiente, Jiménez no ha perseguido la emancipación económica a través de su carrera literaria, sino que su principal sustento es su trabajo como publicista para cadenas televisivas de entretenimiento, por lo que reconoce que:

La poesía no [es mi trabajo serio], pero lo hacemos como quiera porque, pues, nacimos con alma de artistas (sic). La poesía obviamente no es autosustentable, menos como para alguien como yo, que escribe de la verga, pero pues me mama hacer poesía y crear eventos para que sectores que no son tan representados, justo en las artes como las mujeres o como las personas no binarias —porque pues todo está dominado por batos y la verga—, tengan oportunidad de participar y de leer y de hacer cosas chidas (“Aquí Fruta Fresca con Jiseland”).

Al hablar del campo literario, Jiménez a menudo reitera la problemática de un campo en el que la supervivencia económica como escritor no está asegurada si no se está amparado por alguna institución (académica o editorial, pública o privada) y que, además, debido a la discriminación implícita en el circuito artístico y causada por la predominancia de la cultura heteropatriarcal, se intensifica cuando se es escritora y/o parte de la comunidad LGBTTTIQ+, como es el caso de Jiménez y su identidad como no-binaria pansexual. Visto así, su proyecto, *Perra Mala 666*, es la reacción subversiva al campo literario dominante mediante la cual la legitimación como escritora o escritor no es otorgada por las autoridades que rigen dicho campo, sino por aquellos que están al margen de éste.

La toma posición de Jiménez en el campo está marcada por el activismo feminista y de la comunidad LGBTTTIQ+, pues la autora ha participado con lecturas de

su obra en las marchas Lencha (realizada en el marco del Mes del Orgullo Gay en junio de 2022) y del Día Internacional de la Mujer. Las inclinaciones políticas de Jiménez presentes en su obra (tómese como ejemplo los poemas *Quiero una lencha de presidenta*,<sup>12</sup> *ABCDEFGH sáfico*<sup>13</sup> o *Dedicatorias*<sup>14</sup>) y en la regla principal de *Perra Mala 666* (sólo se permite la participación de mujeres y disidencias sexogenéricas) le han otorgado prestigio entre instituciones y pares legitimados en el subcampo y el campo literario, pues, pese a ser un proyecto al margen, este micrófono abierto ha logrado ser parte de la III Feria Internacional del Libro de los Universitarios en agosto de 2019, las celebraciones por el décimo aniversario del Centro de Cultura Digital,<sup>15</sup> tituladas como “Vendrán lluvias suaves”, que se realizaron del 22 de septiembre de 2022 hasta el 22 de enero de 2023, además de que Jiménez ha participado en *Metro y Medio: historias para quedarse en casa*<sup>16</sup> y ha sido entrevistada por su carrera literaria y activismo por medios como *Vice*, *Agencia Presentes*, *Féminas Club*,<sup>17</sup> además de *Charla y lectura con*.

Las precisiones personales de Jiménez sobre que la escritura es una necesidad humana, como se presentó en el primer capítulo, en realidad, constituyen negaciones a las imposiciones del campo literario. Es decir, debido a que alrededor del capital específico se define la estructura del campo, así como las posiciones y tomas de posición, para Jiménez su capital específico dista de la concepción de prestigio literario, ya que esta autora escribe porque “siente” y lucha desde el subcampo para seguir experimentando su humanidad. Ése es el capital específico de Jiménez que, al mismo tiempo y a través de la lucha feminista, busca desarticular una estructura que había invalidado a las mujeres y su escritura, porque, desde su lógica, así como su

entendimiento particular del feminismo y disidencia sexual, la humanidad y la vivencia de ésta a través del arte corresponde a todos los individuos.

### **3.2 Relaciones intrapoéticas**

#### **3.2.1 Creación del poeta mochilero**

La formación literaria de Quetzal Noah, al igual que otros instapoetas, se basa en elementos del *spoken word*. Esto es perceptible desde los primeros poemas que escribió durante su etapa universitaria y de los cuales autocompiló catorce textos en el apartado “Canciones para tardes soleadas” de *Mágico y ebrio*. Así, en el prólogo a este libro, Quetzal Noah hace notar al lector su pasado musical, pues “las palabras contienen cierta musicalidad; son el resultado de las noches en las que me acompañaba mi guitarra” (Quetzal Noah, *Mágico y ebrio* 4).

Si se parte de la noción básica de que la música es el resultado de combinar melodía, armonía y ritmo, es posible pensar el rasgo musical en poesía como la emulación rítmica a través del lenguaje articulado. Sin embargo, la musicalidad de los primeros poemas de Quetzal Noah no se fundamenta en la estructura de las canciones compuestas por él<sup>18</sup> ni en rimas o métricas, pues están compuestos en forma libre. En el caso de las pocas rimas que se encuentran, éstas parecen más fortuitas que el resultado de alguna estructura de verso, estrofa o ritmo. Es importante señalar que, para el caso de la antología *Romántico viajero*, la versificación cambia en longitud o alineación (izquierda, derecha o centrada) según la edición (impresa en tapa dura o blanda y digital en PDF). Tanto la falta de estructura en sus canciones y poemas, así los cambios en la medida de los versos de sus autoediciones, revelan un proceso creativo descuidado y

una negligencia editorial que, de nuevo, no obedece a la sonoridad ni a la semántica de los versos, sino a los cambios en los márgenes entre formatos.<sup>19</sup>

Al descartar la rima y la métrica como parte de la musicalidad en “Canciones para tardes soleadas”, ésta se logra mediante las ya mencionadas aliteraciones (en los poemas “Espigas” y “Tobogán”), que además caen en ripios, y anáforas (en los poemas “Ya no pases cerca de mí”, “Y vienes”, “Declaro”, “Me gusta quererte”, “Un beso tuyo es el paraíso” y “Los poetas piensan”) que se anuncian desde el título de varios poemas. Tómese como ejemplo “Declaro”:

Declaro que las tristezas / no son para siempre / [...]. Declaro que la música nos eleva / [...]. Declaro que el cielo no es azul / [...] Declaro que una sonrisa cambia más al mundo / que un comercial de televisión / [...]. Declaro que si uno comparte lo que sabe / y escucha lo que ignora / sin tratar de inmutar nada por vano egoísmo / el amor tarde o temprano va a triunfar (Quetzal Noah, *Mágico y ebrio* 12-13).

Aunque después de su etapa como músico, Quetzal Noah amplió su horizonte lector (por ejemplo, después de la universidad tomó un curso en línea de la Universidad de Michigan sobre literatura fantástica), en la escritura, perceptible en los libros autopublicados entre 2015 y 2023, sólo permanece la influencia del *spoken word* y el modelo de verso libre de los primeros poemas. No obstante, dentro de su vasta producción literaria resalta el libro de 2016, *El color de los tallos*, en el que se establece una correspondencia poética con el galés Dylan Thomas y su poema “The Force that through the Green Fuse Drives the Flower”.<sup>20</sup> Así, el diálogo con la escritura de Thomas se establece desde el mismo título del poemario y un prólogo en verso narrado como memoria de viaje:

Me encontraba con Steve en La Perla,  
contemplando el mar, hablamos de un par  
de aventuras en Montañita, Ecuador, y al  
sonido de las olas chocando con los riscos,

sentí la alegría que goza el instante,  
comencé a hablar  
del sabor y el misterio de  
las palabras y recité un fragmento de un  
poema de Dylan Thomas:

La fuerza que por el verde tallo impulsa a la  
flor  
impulsa mis verdes años; la que marchita la  
raíz del árbol es la que me destruye.  
Y yo estoy mudo para decirle a la encorvada  
rosa  
que la misma fiebre invernal dobla mi  
juventud.

...y entonces pregunté ¿cuál es la fuerza  
que pone verde al tallo? ¿cuál es la fuerza  
que le da el color de los tallos? (Quetzal Noah, *El color de los tallos* 3)

Además de anunciar la influencia de Thomas en el título y el prólogo, esta referencia se repite sólo en tres de los cincuenta poemas que componen el libro: “Te hablo de un vamos” (“¿Será que no va creciendo? / O serenándose con la fuerza / que les cambia el color a los tallos [...]”); “Epifanía”, (“la fuerza que colorea el tallo / de las flores me arroja al mar / para salir en forma de dragón [...]”); y “Me relajo” (“me relajo / hay color en el tallo / esperanza en la sonrisa / sentido en una palabra / y luz en un abrazo”).

Aunque el poema de Thomas se declare como un eje en el poemario de Quetzal Noah, en realidad, esta relación se reduce a referencias temáticas del primer verso de “The Force...”, mientras que con el resto de los *18 poems* (poemario en el que se publicó “The Force...”) tampoco se define una correspondencia intertextual. Ana Elena González Treviño, en su artículo sobre la poesía temprana de Thomas, apunta que “los metros [...] con frecuencia inventados por él mismo, están cuidadosamente medidos. Casi nunca utiliza el verso libre. Incluso, en muchos casos, el ritmo pareciera tener más significado que el contenido” (88); además, “The Force...” hace uso del pentámetro

yámbico (cinco pares de una sílaba no acentuada y otra acentuada) en catorce de sus veintidós versos, mientras que la rima se mantiene asonante. Contrario a los artificios de Thomas, en toda la obra poética de Quetzal Noah se usa el verso libre y no se atiende ni a metros ni rimas.

Al hablar del clinamen, la primera lectura o etapa del ciclo de vida del poeta “como poeta”, Harold Bloom retoma la teoría de Lucrecio sobre el movimiento de libre desviación de los átomos que permite el choque entre éstos y, por lo tanto, la creación de la naturaleza; de lo contrario, todos caerían al abismo (Bloom, *The Anxiety of Influence* 44). Similar a los átomos, el poeta realiza una lectura desviada de la obra del precursor que es simultáneamente intencional e involuntaria, por lo que toda creación proviene de una malinterpretación de otra obra. En su “mala” lectura del poema de Thomas, Quetzal Noah recupera solamente el verso que alude a la fuerza vital e ignora la contraparte que hace morir a la naturaleza, es decir, desatiende el discurso de oposiciones en el que se configura el texto para sólo completar la obra de Thomas a lo largo del libro con idealizaciones sobre la juventud, el enamoramiento y la vida bohemia del poeta y del viajero. Estas idealizaciones contribuyen a la imagen de poeta que Quetzal Noah divulga tanto en sus textos como en las publicaciones en redes sociales. Asimismo, Bloom añade que “the stronger the man, the larger his resentments, and the more brazen his clinamen” (Bloom, *The Anxiety of Influence* 43).<sup>21</sup> Bajo esta lógica, Quetzal Noah no hereda artificios de Thomas, pues no hay resentimiento contra la obra de este último al sólo recuperar un mínimo fragmento de ella. Tómese como ejemplo “Te hablo de un vamos” que se compone de una métrica irregular (versos de arte menor y mayor) y de un tópico que trata sobre el anhelo de una cotidianidad y relaciones interpersonales simples:

Ya no te hablo de un voy o un ven  
te hablo de un vamos  
de esta cercanía tuya  
que me provoca tranquilidad  
¿Será que uno va creciendo?  
O serenándose con la fuerza  
que les cambia el color a los tallos (sic)  
que ya uno  
no busca lo complicado  
lo simple puede ser muy bello.  
Claro que algunos  
aman constantemente  
el choque de dos vértigos,  
yo soy de sentarme a charlar de compartir las aventuras  
de buscar los apapachos  
sorpresivos  
en algún rincón de la ciudad  
no te pido besos  
regálamelos.  
Ya no te hablo de un voy o un ven  
te hablo de un vamos (Quetzal Noah, *El color de los tallos* 10).

Por otra parte, en *El color de...* y *Las viejas cartas para Ana* se encuentran referencias más sutiles o ecos a *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda. De esta manera, Quetzal Noah hace variaciones de los dos últimos versos del “Poema 14” (“Quiero hacer contigo / lo que la primavera hace con los cerezos”) en “Lo que la poesía le hace a los amantes” (“voy a desvestirte el tacto / hacerte lo que la poesía / le hace a los amantes”), “Qué ganas” (“Qué ganas estas / de hacerte lo que le haces a mis ideas”) y “Quiero darte besos” (“te haría lo que la primavera a las rosas”). Además, en “¿A las cuántas palabras te olvido?” (“Ya me bebí los poemas / como los amorosos de Sabines / y el de los versos más tristes de Neruda”) alude al “Poema 20”. Sin embargo, si hay en los poemas de Quetzal Noah influencia de la obra nerudiana, ésta no se encuentra en la métrica (en el poemario de Neruda prevalecen los endecasílabos y alejandrinos), sino en la apropiación de la temática erótica, el

enamoramamiento juvenil y las metáforas para idealizar el cuerpo femenino. Tómese como ejemplo el ya mencionado poema “Lo que la poesía le hace a los amantes”:

Un día de estos  
que no creo que sea muy lejano  
voy a desvestirte el tacto  
hacerte lo que la poesía  
le hace a los amantes

acariciar todo tu rostro  
como el aire acaricia  
los pétalos de las rosas

y si crees que mereces  
la turquesa entre los dedos  
la música de arpa del arcángel  
o cualquier cosa chingona  
entonces conmigo  
te habrás sacado la lotería

y conocerás lo que es sentir  
que dos almas que se construyen  
se saben imperfectas  
se respetan en todas libertades  
y que esa fortaleza  
las hace permanecer juntas  
como si al doblarse  
saben que han de regresar

un día de estos  
vas a sentir  
lo que es que te quieran  
con todo el corazón en las manos,  
sin miedo, sin celos, sin horarios  
sin etiquetas, sin aparentar,  
sin apatía,  
sin reproches,  
y sobre todo sin pedirlo

un día de estos te lleno  
las mejillas de besos  
te aprieto contra mi cintura

y nos vamos a ver una película  
o nos emborrachamos con abrazos,  
un día de estos  
cuando te sientas lista  
sabrás que soy yo  
quien colaborará  
para que te sientas  
la más bonita para ti misma  
un día de estos  
te voy a hacer  
lo que la poesía le hace a los amantes  
y si quieres  
podemos coger también (Quetzal Noah, *El color de los tallos* 51-52).

“Lo que la poesía...” está compuesto por una estructura de versos de arte menor y mayor que van desde trisílabos hasta endecasílabos, todos distribuidos de manera irregular en las seis estrofas, también conformadas por tres, cinco, seis, ocho y dieciséis versos. De esta manera, el ritmo del poema se sostiene en algunas rimas asonantes (lejano/tacto, lleno/besos/abrazos, cintura/película, lista/misma), en las anáforas (un día de estos, lo que la poesía le hace a los amantes, sentir, sientas, sin) y aliteraciones (hacerte/hace, acariciar/acaricia, crees/mereces, esa fortaleza). En cuanto a su temática, el poema es una aseveración y un anuncio sobre el futuro próximo en el que la voz poética consumará su amor con la persona deseada. Así, Quetzal Noah compara el hecho poético con una relación interpersonal en la que se respeta y conoce completamente al otro; no obstante, al cotejar los últimos versos del “Poema 14” y los de “Lo que la poesía...”, en Neruda, la primavera puede considerarse como un acto de fecundación que, desde la perspectiva de la voz lírica masculina, supone un acto de penetración, mientras que la voz lírica de Quetzal Noah hace una distinción entre el efecto de la poesía y el coito agregando los versos: “y si quieres / podemos coger también”.

Aunque la poesía con tintes eróticos<sup>22</sup> de Quetzal Noah se asemeje temáticamente a los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, esta correspondencia, pese a que se refuerza con los ecos al “Poema 14” y la mención al “Poema 20”, bien podría ser fortuita, ya que se trata de un tópico universal, por lo que la influencia de Neruda es cuestionable. No obstante, al hablar de escritores por quienes siente profunda admiración, Quetzal Noah constantemente destaca cuatro nombres: Jorge Luis Borges, Walt Whitman, Charles Bukowski y Jack Kerouac; sin embargo, son los dos últimos a quienes reconoce y hace alarde de ellos como sus influencias literarias y esto no es casualidad si se considera que son de los escritores más relevantes de la contracultura estadounidense del siglo XX. De esta manera, el estilo de ambos autores, directo y confesional, sirve a Quetzal Noah como licencia para justificar sus decisiones estilísticas y construir su imagen de “poeta mochilero”.

Con millones de libros vendidos y traducido a más de una docena de idiomas, Charles Bukowski ha sido uno de los escritores *bestseller* de la contracultura desde finales de la década del 60 y todavía posterior a su muerte en 1994 (Kirsch). En la Web 2.0, ha sido uno de los autores más publicados y reblogueados en los blogs de Tumblr.<sup>23</sup> Estos logros se deben a su producción literaria prolífica, a la comercialización de sus textos mediante Black Sparrow Press y a su escritura autobiográfica y autoficcional (mediante su *alter ego* Henry Chinaski) que contribuyeron a la creación del arquetipo del escritor bohemio, alcohólico y dispuesto a morir de hambre por su arte (Dougherty) que propició el culto a su personalidad literaria.

De manera similar a Bukowski, quien declararía que “Shakespeare didn’t work at all for me [...]. That upper-crust shit bored me” (Kirsch),<sup>24</sup> Manuel Sánchez Briones ha instaurado a través de Quetzal Noah, el poeta mochilero, un modelo de escritor

viajero que, al igual que Sánchez Briones, rechaza el canon literario debido a que, desde la percepción de Quetzal Noah, no refleja fielmente la cotidianidad de la clase media-baja, mientras que Sánchez Briones lo hace debido a su resentimiento contra los círculos intelectuales y las editoriales que se negaron a integrarlo y concederle el reconocimiento como poeta. De igual manera, en su obra desprecia a la crítica y la academia debido a que, a través del comentario y el análisis, excluyen a quienes no se adhieren a sus parámetros de lectura e interpretación. Se trata de un elitismo intelectual similar al planteado por Rebecca Watts.

El origen de este menosprecio por parte de Quetzal Noah puede rastrearse desde la época previa a sus autopublicaciones, cuando envió manuscritos a diversas editoriales, que lo rechazaron, y posteriormente cuando intentó acercarse a algunos círculos literarios, que criticaron su estilo y métodos de autopublicación. De esta manera, tan autobiográfico y autoficcional como Bukowski, Quetzal Noah ha manifestado explícitamente este repudio a las editoriales, la academia y la crítica a través de su escritura; por ejemplo, en los poemas “Poetas que chillan más de lo que escriben” y “Haters literarios”, también incluidos en *El color de los tallos*, y en otras publicaciones de su blog como “No le caigo bien a muchos” y entrevistas que el autor ha dado a diversos medios. No obstante, es necesario destacar que este desprecio, motivado por razones personales (hasta cierto punto con la intención de provocar para aumentar su visibilidad), y no por un cuestionamiento crítico, difícilmente hubiera podido ser expresado en otros medios si Quetzal Noah no estuviera a cargo de su propio foro (sus redes sociales) y si no contara con una amplia comunidad lectora, es decir, si no se hubiera legitimado fuera de las instituciones con autoridad suficiente para regular lo que es literario y lo que no.

Tanto “Poetas que chillan...”<sup>25</sup> como “Haters literarios”<sup>26</sup> resaltan en la obra poética de Quetzal Noah debido a que se alejan de las temáticas recurrentes del autor (amor romántico, vida bohemia y superación personal) para constituirse como críticas al esnobismo y elitismo de la academia (de la que se hace mención explícita como “Facultad de Filosofía y Letras”) y la crítica literaria. Esto se puede apreciar en los versos: “me aburren los que creen que por leer a poetas / muertos con un lenguaje que a veces ni ellos / entienden se sientan (sic) súper críticos y traten de / definir lo que es la poesía” y “la poesía la matan los que la transforman en un / hábito elitista en lugar de pensar que se puede / compartir hasta en aquellos seres menos / comprendidos para hacerlos sentir parte de nuestra / fragilidad humana”. Por medio de estos textos, Quetzal Noah justifica el rechazo a leer las obras pasadas (entendidas como el canon literario legitimado por la academia y la crítica) cuando su lectura, interpretación y comentario se convierten en prácticas elitistas e inasibles para quienes están fuera del círculo intelectual, pues, para el autor, la poesía es un ente ajeno al dominio del poeta, por lo que, retomando una idea similar a la de musa, el arte poético sólo se hace presente a voluntad propia y en los pequeños detalles de la vida diaria.

Por otra parte, “Haters literarios” se construye como una respuesta directa a las críticas negativas hacia el trabajo de Quetzal Noah, respuesta que se anuncia desde el título al usar el anglicismo *haters* para referirse a los usuarios en la red que critican severamente a otros con la intención de causar daño emocional, y mediante el uso de la apóstrofe para que la voz poética se dirija a una segunda persona del singular, es decir, un “tú” que representa a la comunidad especializada en literatura.

Al igual que su relación intrapoética con Bukowski, Quetzal Noah establece un diálogo no tanto con la escritura de Jack Kerouac, sino con su imagen de escritor

*beatnik*. En este sentido, ambos son autores y personajes, en sus propias narraciones, que rechazan la superficialidad de la sociedad de consumo por lo que buscan un estilo de vida más honesto en los viajes en carretera. A pesar de cualquier crítica al capitalismo tardío que se pueda encontrar en los textos de Quetzal Noah, éste ha aprovechado las herramientas del libre mercado y el *copyright* para registrar su producción escrita, así como su marca personal. Es de este modo que ha explotado su imagen de mochilero tanto en su escritura a través de poemas, cuentos y los libros *Relatos de un viajero en Sudamérica*, *Encuentros mochileros del tercer tipo*, *El viajero solitario*, *Cómo volverse mochilero* e *Instructivo para irse*.

Para el autor de *El color de...* resulta conveniente identificarse como heredero, más que de los estilos de Bukowski y Kerouac, de sus figuras autorales a partir de las que todo lenguaje simple y coloquial se admite como poesía y, aún más, se valora porque se aproxima y conmueve en mayor medida a las masas. Así, reconocer la influencia de Bukowski y Kerouac no implica angustia para Quetzal Noah ni lucha contra su estilo poético, sino que promulgarlos (sobre todo a Bukowski) como precursores le es útil para permitirse pasar por alto el canon literario al mismo tiempo que legitima su obra poética al presentarse no como un fenómeno aislado, sino como el heredero natural de un poeta consagrado en el realismo sucio estadounidense y otro en el movimiento *beatnik*.

De esta manera, Quetzal Noah no tiene que dialogar con el canon para rechazarlo o cuestionarlo, —como Mora plantea en su artículo y su lógica de que para abandonar las estructuras canónicas, primero se debe poseerlas—, sino que Bukowski y Kerouac (el primero aseveraría que había leído “toda una biblioteca” antes de los 15 años) ya hicieron ese trabajo para posteriormente desestimarlos. Es así que, el rechazo de

Quetzal Noah, aunque no sea único porque ya había sido avalado por Bukowski, resulta excepcional debido a que el medio digital también le ofreció una vía alterna a la de las editoriales para lograr el reconocimiento como autor y generar ingresos a partir de sus productos simbólicos como libros, eventos y talleres de escritura. A diferencia de Bukowski y Kerouac, y gracias a dichos productos simbólicos, Quetzal Noah, más que transmitir este atajo de legitimación, lucra con él al prometer a sus seguidores, mediante su historia de éxito, que ellos también pueden ser poetas y generar ingresos a partir de esta labor. En este sentido, la Instapoesía no sólo vende libros, sino la ilusión de que se puede ser escritor sin la necesidad de leer ya sea el canon o cualquier otro texto, porque lo importante es la construcción del autor como marca comercial.

Aunque en apariencia, Quetzal Noah demuestre un interés por leer el canon y responder a él por medio de su escritura, en realidad, sus lecturas superficiales y la actitud negligente que adopta de otros autores en cuanto a dicho canon, lo privan de sentir ansiedad por la influencia: aunque hay malinterpretación —pues toda lectura creativa lo es desde la teoría de Bloom—, el clinamen no se concreta como un movimiento correctivo de la obra de Thomas, mientras que los parafraseos a Neruda no atienden a una lectura detenida del escritor chileno si consideramos que Quetzal Noah retomó una de las frases más difundidas en la cultura popular que parecen independientes del poemario. En cuanto a Bukowski y Kerouac, aunque Quetzal Noah es afín estilísticamente a estos autores, no se podría hablar de tésera, etapa en la que “the later poet provides what his imagination tells him would complete the otherwise “truncated” precursor poem and poet” (Bloom, *The Anxiety of Influence* 66),<sup>27</sup> ya que, más que obras distinguidas por los recursos literarios que emplean, son productos fundamentados en las personalidades de los autores, estrategia que ha aplicado

exitosamente Quetzal Noah para vender más libros, no para profundizar en la poética de otros autores para renovarse.

### **3.3.2 Definición y resistencia del “yo” creativo**

Al enfocarse en explicar las relaciones intrapoéticas masculinas, evidentemente, en la teoría de Bloom sobre la influencia literaria, las mujeres no tienen lugar en esta dinámica de herencia y lucha contra ésta. Como demostraron Sandra Gilbert y Susan Gubar en *La loca del desván* —análisis sobre la influencia literaria en escritoras de los siglos XVIII y XIX—,<sup>28</sup> la creatividad literaria en las mujeres funciona mediante otros mecanismos en los que no hay lucha contra un precursor, sino que, al ser consideradas como insolentes por usar un instrumento masculino que no les corresponde (la pluma) y asumirse como escritoras, buscan su identidad como creadoras y la unión entre pares que terminan conformando una subcultura de resistencia contra la cultura heteropatriarcal.<sup>29</sup>

En cuanto a la identidad, la autodefinición a través de la escritura se debe a que “el ‘Yo Soy’ creativo no puede enunciarse si el ‘yo’ no sabe qué es” (Gilbert y Gubar 32). Sin embargo, si en la mujer hay desconocimiento del “yo”, esto es consecuencia de que la subjetividad femenina “suele ser un constructo masculino” (Gilbert y Gubar 32), una ficción inventada para satisfacer a los hombres, por lo que la artista tiene que emprender la búsqueda para identificarse a sí misma. Con el fin de autodefinirse como escritora, la mujer, además, tiene que superar las imposiciones que se le han otorgado históricamente como musa y personaje, imposiciones que comúnmente se basan en conceptos como pasividad, abnegación y vacuidad de pensamiento, rara vez en la posibilidad de ser lo suficientemente asertiva como para crear arte. No obstante, al

autodefinirse en la cultura occidental, la escritora no puede liberarse por completo de la influencia del canon masculino.

Con la urgencia por definirse, misma que motivó a las escritoras analizadas por Gilbert y Gubar, y debido a que, desde la percepción de Jiménez, todavía no se ha desarticulado por completo la supremacía masculina en el campo de la literatura, esta escritora se ha autodefinido creando, como ya se mencionó en el segundo capítulo, una ficción personal que se expone como testimonio fidedigno de su vida cotidiana a sus 23,500 seguidores en Instagram y 44,200 en X.<sup>30</sup> De igual forma, esta exposición en redes sociales ha contribuido a conformar el culto a la personalidad de Jiménez necesario para consolidarla como *influencer*. Aunque es complicado discernir en qué momentos los lectores-seguidores de Jiménez la admiran como autora y en cuáles como *influencer*, o como ambas, la relevancia de su autodefinición consiste en que, a través de ésta, Jiménez se adueña de ella misma como personaje, musa y escritora, pues ella es quien domina la retórica de las publicaciones personales y/o literarias, textuales y/o visuales que comparte en redes sociales.

Como creadora que se identifica como persona pansexual no-binaria, Jiménez entiende su posición fuera del canon masculino heterosexual, por lo que, para atentar contra él y las convenciones que ha impuesto sobre las mujeres y disidencias sexuales (incapacidad para realizar la labor creativa y sumisión a la autoridad masculina) y con el propósito de emanciparse como escritora de cualquier limitación patriarcal, destaca su otredad en su actividad en la red. De esta manera, tanto en la descripción de Instagram como en la de X, Jiménez se presenta como “Non-binary goddess 🌙 (Ella/Elle) // Altanera, preciosa y orgullosa 🍷”, mientras que en las publicaciones, ya sea contenido

visual sobre su vida cotidiana o sus poemas, constantemente se alude a su experiencia subjetiva de la feminidad, el género no-binario, la pansexualidad, las enfermedades mentales y el aspecto físico. Esta alteridad diferencia su figura autoral de otras escritoras al mismo tiempo que indica cómo debe ser leída como personaje de su autoficción en redes sociales.

No obstante, Jiménez no ha inscrito su obra en los subgéneros de la autoficción, la autobiografía o la poesía confesional, así como tampoco ha definido su labor poética bajo la etiqueta de Instapoesía, sino que, y como se mencionó en el segundo capítulo, ha optado por emplear para su escritura el término poesía en vivo, que es el proceso creativo en el que hay poca o nula revisión posterior de los textos. Sólo la edición gráfica será el paso posterior a la escritura del poema. A partir del posicionamiento desde la poesía en vivo, Jiménez justifica que la temática de su obra poética gire alrededor de sus experiencias de vida, además de que le permite manifestar su desinterés por profesionalizar su escritura y, por lo tanto, adherirse a las reglas literarias y sociales alrededor de la poesía legitimada en la cultura dominante.

En su afán por usar la escritura como un ejercicio de desahogo personal, Jiménez tampoco ha buscado la retroalimentación en un lector que revise sus “manuscritos”, mientras que si ha asistido a un taller literario, por lo regular ha sido a aquellos que fueron gestionados por individuos cercanos a su círculo personal o artístico y de los que no ha esperado corregir su escritura a partir de comentarios de terceros, sino detonarla, superar el bloqueo y lograr los momentos de ímpetu creativo que la motivan a escribir.<sup>31</sup> Que esta autora asista a talleres de su círculo cercano, tiene que ver con el hecho de que las prácticas discriminatorias hacia autores emergentes no sólo pueden darse en los acercamientos con editoriales o instituciones de cultura, sino que

también pueden aparecer en los espacios donde se gestan las escrituras, como, precisamente, los talleres:

[...] el taller literario, una institución con más de cincuenta años de existencia en México y practicada en todo el orbe, opera menos como un espacio de diálogo o transmisión de saberes, que como la escuela que produce (y reproduce) el sistema literario como orden patriarcal [...]. En tanto forma de poder (aunque se trate de un micro poder), el taller literario enseña a escribir, ni más ni menos, y desde ahí vigila y gestiona el buen funcionamiento de la fábrica literaria. ¿Quieres ser escritor? ¡Demuéstramelo! Su pedagogía no es sólo técnica, sino política, porque establece fronteras sensibles, indicando qué subjetividades valen y qué otras no. Se constituye como criba, como aduana, como rito de paso, al que no sobreviven las prácticas amenazantes, desestabilizadoras o, si se quiere, experimentales. De ese modo, los expertos de la sensibilidad humana (los tutores) se arrogan toda competencia, en tanto de autoridad, sobre lo que sus discípulos tienen de más íntimo: su deseo y su lenguaje (Abenshushan 16).

Para Vivian Abenshushan, el taller literario, además de reafirmar la posición de poder del tallerista, así como del gusto literario aceptado, funciona como iniciación para los escritores nóveles, específicamente masculinos, quienes deben participar activamente en la punición de la expresión subversiva (literatura femenina o *queer*) con el fin de reafirmar su lealtad con el sistema dominante. Es así que, mientras a los pupilos partícipes de dicha agresión se les concede la anhelada legitimación dentro del círculo, “las voces de las mujeres y otras disidencias sexuales se inician con un silenciamiento” (18).

Cabe agregar que las prácticas de represión y violencia del taller literario se repiten y se constituyen como un patrón de comportamiento en el “espectro de la institución literaria [...], en editoriales, encuentros de escritores, conversaciones de cantina, colegios nacionales” (Abenshushan 21). Así, una escritura proveniente de una mujer o persona de la comunidad LGBTTTIQ+ sólo es aceptable si no amenaza el *statu quo* de la cultura masculina y patriarcal. En el caso de que la escritura no sea

descalificada como arte literario por el gremio, ésta sólo será admitida si se considera a su creadora y su obra como artista y arte menor, respectivamente —así como se ha subestimado al *spoken word*, el blog y la Instapoesía—, o, de lo contrario, deberá adherirse a las creencias del sistema y, por lo tanto, replicar las dinámicas de represión (Abenshushan 22).

Entonces, si escribir en los siglos XVIII y XIX representaba un acto de insolencia por parte de las mujeres creadoras, escribir y publicar en y para Instagram —una plataforma especialmente criticada por la predominancia del contenido sobre estilo de vida y moda—, o en cualquier otra plataforma digital que permita la creación y difusión viral de contenido sin imponer filtros editoriales o de excelencia literaria (ya sea ésta resultado de una genialidad natural o de un trabajo meticuloso), es una manera de desafiar el derecho a crear literatura, aquel que el patriarcado ha reservado para los autores masculinos, así como invalidar la obra de los precursores, pues permite que las autoras ganen reconocimiento entre comunidades que también han sido marginadas culturalmente por dicho sistema, por ejemplo, lectores con difícil acceso a bibliotecas o con escasos recursos para adquirir libros.

De esta manera, fuera del canon masculino y de otros espacios creativos, las mujeres y su literatura han tenido que recluirse en su propia subcultura (Gilbert y Gubar 64). Así, como participante de talleres gestionados por agentes de un circuito cultural independiente, escritora que autopublica en sus redes sociales y moderadora de un micrófono abierto para mujeres y la comunidad LGBTTTIQ+, Jiménez ha optado por la creación y conservación de una subcultura en cuyos espacios se prioriza la equidad de género y la libertad de expresión, mientras que, por otra parte, se rechaza el elitismo, el intelectualismo y la dominancia del capitalismo sobre las expresiones culturales. La

consciencia en Jiménez de que su escritura no se basa en estilos legitimados por la crítica o las instituciones de promoción de la cultura local (gubernamentales o privadas) y que, además, no conseguirá dicha legitimación, pues esto supondría someterse a la autoridad patriarcal y anular la feminidad de su labor creativa, se hace expreso en *Para qué pensamos en premios las mujeres*:

Para qué pienso en premios  
si la última vez un jefe varón  
tomó mi idea y la moldeó  
hacia (sic) algo que él entienda mejor.

Para qué pienso en premios  
si la última palabra  
igual no la tengo yo.

Si siempre en aprobación  
van a esperar la última palabra  
de un cabrón.

De verdad dime  
para qué pienso en premios  
si mi opinión es solo un token  
pa' que no te cancelen los progres.

Para qué pienso en premios  
a los que les añadas tu nombre  
Para qué pienso en premios  
si ya tengo mucho trabajo  
y solo (sic) me vas a poner más  
premio para mí  
sería tener tiempo para vivir la vida  
que no puedo vivir  
por tantos briefs.

Para qué quiero premios  
si igual nunca nada es suficiente  
disruptivo, único y detergente  
hasta qué (sic) tú le das la vueltita  
de genio creativo

macho alfa  
santo patrón de los cannes  
y los círculos de oro.

O cualquier cosa  
con la que la gente como tú  
se mida la verga.<sup>32</sup>

La consciencia de Jiménez sobre su posición marginal se extiende a la comprensión de que los premios, ya sean literarios u de otro campo, a menudo sirven para dar continuidad a los discursos de las élites culturales. Si bien la autora reconoce a los precursores del canon occidental y la relevancia de su obra, en sus publicaciones y poemas en la red, constantemente reafirma su intención de permanecer al margen de la cultura hegemónica. Por ejemplo, aseguró en la entrevista para esta investigación que no tiene intención de publicar un libro<sup>33</sup>, pues en el margen ha encontrado el espacio para desarrollar su potencial creativo y personal. Aunque se promueva la equidad de género en distintos campos, Jiménez denuncia, en el poema previamente expuesto, cómo la inclusión de mujeres o disidencias sexuales en varios casos es una pantalla de lo políticamente correcto y no realmente un cambio en la ideología de quienes crecieron bajo el heteropatriarcado.

A pesar de que Jiménez rechace la influencia del canon y los espacios culturales donde predomina, esto no la exenta de sentir envidia creativa, el deseo de haber escrito la obra de alguien más. Sin embargo, su lectura no es angustiosa, como la del poeta débil ante el poeta fuerte, y en la escritura no intenta superar la influencia, sino que, en palabras de la autora:

Me gusta mucho escribir a partir de cosas que me despiertan otras cosas, como en asociación. Por ejemplo, [un poema] dice “rosa”, pero habla sobre la muerte de la mamá del autor, mientras que el mío, que también dice “rosa”, habla de la pérdida de una amistad porque todo eso me despertó esa palabra usada en su contexto.<sup>34</sup>

En este sentido, aunque la lectura creativa de Jiménez se desvíe como un clinamen, esta desviación no se justifica en corregir la obra del precursor y, aunque puede considerarse una tésera, porque hay un trabajo de completación bajo su estilo, no se hace para demostrar que el precursor se equivocó. Así como Jiménez busca en el taller literario ejercicios para desbloquear su creatividad, la influencia que toma de los autores que admira permite dar continuidad al estilo con el que ya se ha comprometido y que sirve para su autoficción.

Sobre esta relación intrapoética en la que no hay angustia más que predisposición a cooperar entre poetas, Bloom indica que:

It does happen that one poet influences another, or more precisely, that one poet's poems influence the poems of the other, through a generosity of the spirit, even a shared generosity. But our easy idealism is out of place here. Where generosity is involved, the poets influenced are minor or weaker; the more generosity, and the more mutual it is, the poorer the poets involved. And here also, the influencing moves by way of misapprehension, though this tends to be indeliberate and almost unconscious (Bloom, *The Anxiety of Influence* 30).<sup>35</sup>

No obstante, en este intercambio de artificios, Jiménez no siempre permanece débil ante poetas fuertes, sino que es, de igual manera, débil ante poetas también “débiles”, ya que parte de su admiración se dirige a poetas de la Lat Lit y, por lo tanto, cercanos tanto social como poéticamente a Jiménez, como Nancy Niño Feo y Pablo Robles Gastélum.<sup>36</sup> Estas relaciones intrapoéticas establecen en Jiménez un ensimismamiento en su figura autoral y un enfrascamiento en un estilo literario que ha trabajado desde, al menos, 2014. En este hermetismo, motivado por Jiménez y sus seguidores, la joven autora se lee a sí misma en la obra de otros así como en la propia, movimiento que tiene por consecuencia la conclusión de la dinámica de herencia y lucha bloomiana, la conclusión de la lectura desviada y la originalidad que provoca.

Sobre las escrituras por las que no siente envidia, Jiménez ha usado la parodia como estrategia para transgredir los discursos que han coadyuvado a sostener la hegemonía de la cultura heteropatriarcal en México, como el catolicismo y el canon literario. Ejemplo de lo anterior es *Rosa mística*,<sup>37</sup> poema que surge de las oraciones *Letanías de la virgen y Padre nuestro*:

Reina de los tlacoyos,  
gran señora de la lagunilla,  
caen las jacarandas moradas a tus pies,  
tu presencia detiene el metrobús,  
desinunda la ciudad  
te abres camino entre los puesteros,  
y el humo de aceite quemado  
hace figurines alrededor de tu cabello.  
Santa patrona de las marchas, ascensión del LSD y las tachas.  
Madre de la misericordia  
Madre inmaculada,  
Reina de la distorsión y la ignominia,  
Rosa mística, Vaso de perversidad, Refugio de los pecadores, bendice nuestro perreo,  
déjanos caer en tentación.  
Caes al piso y retumba la torre latino,  
que nadie se atreve a señalarte.  
Llevas imitación de oro por todo tu cuerpo,  
en los dedos, las orejas y la cara.  
Tu highlighter nos ciega  
a kilómetros de distancia.  
Cuánta gracia.  
Protectora de los desvalidos,  
Cuidadora de los alterados.  
Abres caguamas con la mirada,  
y prendes cigarros tronando los dedos.  
Si tú me dices que las quesadillas son sin queso,  
te creo.  
Emperatriz de la ecobici, venga a nosotros tu caos,  
Madre de lo desconocido,  
Madre anarquista,  
Reina de la sangre y las costras,  
y de los domingos de cruda.  
Llena eres de gracia y el señor no es contigo,

has sido marcada por la desdicha de cómo tu cuerpo es leído.

Bendita eres como todas las mujeres.

La autora aprovecha de las *Letanías...* el ritmo poético arraigado en el catolicismo mexicano. Así, Jiménez se apropia de esta referencia para hacer un pequeño manifiesto sobre la feminidad *millennial* y citadina, pues el texto también alude constantemente a la cultura local de la Ciudad de México. Aunque la autora conserva algunos versos de las *Letanías...*, como “Madre de la misericordia”, “Madre inmaculada”, “Rosa mística” y “Refugio de los pecadores”, tergiversa otras líneas como “vaso digno de honor” por “vaso de perversidad” y “reina de los ángeles”, “patriarcas”, “profetas”, “apóstoles”, “mártires”, “confesores”, “vírgenes” y “todos los santos”<sup>38</sup> por “reina de los tlacoyos”. En este caso, reemplazar las figuras masculinas y las femeninas veneradas por el patriarcado (los ángeles, los patriarcas, los profetas, los apóstoles, las vírgenes) por un platillo de comida callejera (tlacoyos) sirve para restar la autoridad a dichas figuras sobre el cuerpo y el comportamiento femeninos. Asimismo, la relevancia de usar las *Letanías...* se debe a una estrategia para atentar contra el modelo de feminidad ideal representado por la virgen María y redefinirlo desde la cotidianidad de la mujer *millennial* marcada por la predominancia de la lucha feminista y la libertad sexual (esto se justifica en las menciones a las marchas y el estilo de baile denominado como *perreo*).

No obstante, el uso de la parodia también funciona para lidiar con la tensión entre la búsqueda de una literatura femenina que no dependa del referente de la historia literaria masculina. De esta manera, *No me gusta cuando callas* (también referido como *Cállate tú Neruda*),<sup>39</sup> parodia del “Poema 15”, es un texto que responde al canon masculino:

No me gusta cuando callas.  
Me gusta más cuando hablas  
porque estás presente,  
como una certeza inevitable  
de naturaleza implacable.  
Y te siento en todo mi cuerpo,  
cuando caminas por la casa  
y te impregnas en las cosas  
que no hablan.  
Digo tu nombre,  
me oyes desde lejos  
y mi voz te toca  
pero no te atrapa.  
Me gusta cuando suspiras y yo  
me escurro en tus manos  
mientras me contienes con cuidado.  
Te llenas de mi alma  
y yo me lleno de la tuya  
y de pronto te pareces a todas  
las palabras que conozco,  
porque no te alcanza solo (sic) una.  
Eres como la noche  
calmada y constelada  
pero también una fuerza  
de la naturaleza,  
incontenible e irresistible.  
Un abrazo entonces,  
un beso basta  
y estoy alegre,  
alegre de seas de ti  
y no de mí.

De nuevo, la elección de parodiar a Neruda no es azarosa, pues se trata de una de las obras más citadas en la cultura popular provenientes de un ganador del premio Nobel de Literatura. A través de su interpretación, construida en prosa poética y totalmente indiferente de la métrica nerudiana, Jiménez devela la postura misógina del “Poema 15” en el que la musa es reducida a un mero objeto de deseo por carecer de voz y, por lo tanto, también de pensamiento. En su versión, Jiménez concede voz a su musa, es decir,

la dota de pensamiento y libertad, además de que, como ser animado, la compara con una “fuerza de la naturaleza incontenible e irresistible”. Por otra parte, el poema resalta la importancia del diálogo entendido como un acto entre iguales, ya que si la musa tiene dominio sobre su lenguaje se debe a que sólo así es posible construir relaciones interpersonales fuera de las convenciones heteropatriarcales que involucran sometimiento de quienes se considera débiles, como las mujeres.

En *No me gusta cuando callas* Jiménez no lucha poéticamente contra el poeta chileno debido a que no intenta apropiarse de los recursos nerudianos, pues, como se mencionó previamente, la autora no siente admiración por ellos ni deseo por poseerlos, sino que los usa únicamente para tergiversarlos y luchar desde una causa social, como lo es el feminismo, contra un sistema que ha generado opresiones no sólo en su actividad literaria, sino en todos los aspectos de su vida: sexualidad, educación, empleo, religión, etc. Al describirse en entrevistas como una creadora que “escribe de la verga”, Jiménez se reconoce como escritora insolente, por tomar la pluma, y pedante, por ignorar a sabiendas el canon literario. Aunque haya elegido reaccionar en la escritura a la obra de un autor canónico, de manera similar a Quetzal Noah, la joven autora no está obligada a asimilar y replicar la literatura del canon, pues las escritoras de los siglos XVIII y XIX ya lo hicieron por ella y enfermaron por ella, como notaron Gilbert y Gubar al encontrar “imágenes de encierro y fuga, fantasías en las que dobles locas hacían de sustitutas asociales de yoes dóciles, metáforas de la incomodidad física manifestada en paisajes congelados e interiores ardientes” (11) en las obras de las hermanas Brontë, Emily Dickinson, e incluso en autoras del siglo XX, como Virginia Woolf y Sylvia Plath.

## Notas

<sup>1</sup> Ver <https://rerebeccawatts.weebly.com/>

<sup>2</sup> Ver anexo “Entrevista a Gizel Jiménez”, pág. 134.

<sup>3</sup> “Comencé este proyecto de investigación cuestionándome por qué las personas pagarían 13 dólares por un libro que reimprime exactamente el mismo contenido que puede tenerse de manera gratuita y bajo demanda en la aplicación de Instagram. ¿Por qué comprar el libro?”

<sup>4</sup> Considerados hasta mayo de 2023.

<sup>5</sup> Hasta el 25 de mayo de 2023, este creador de contenido tiene 10 millones de seguidores en Facebook, 4 millones de seguidores en Instagram, 681 mil seguidores en X y dos millones 680 mil seguidores en YouTube.

<sup>6</sup> Aunque el nombre refiera a la literatura latinoamericana, este movimiento tuvo una gran presencia de autores españoles como Luna Miguel, Vicente Monroy y Óscar García Sierra.

<sup>7</sup> Según el *Diccionario de americanismos*, una clicca es un subgrupo organizado de jóvenes delincuentes.

<sup>8</sup> Este fanzine no está disponible en la red, pero, según una fotografía compartida por Jiménez en su perfil de X que muestra la portada, se trata de una publicación de julio de 2018.

<sup>9</sup> Desde 2012 Instagram forma parte de Facebook, Inc., renombrada como Meta Platforms a finales de 2021.

<sup>10</sup> Ver Figura 5.

<sup>11</sup> Al 21 de agosto de 2023, la colectiva no tienen página oficial, sólo cuentas de X e Instagram.

<sup>12</sup> Ver <https://www.tiktok.com/@jiseland/video/7110696471443344646>

<sup>13</sup> Ver <https://www.tiktok.com/@jiseland/video/7111337055656971526>

<sup>14</sup> Ver <https://www.tiktok.com/@jiseland/video/7067727431163071749>

<sup>15</sup> Esta versión del micrófono abierto se realizó como parte de la instalación de Fernanda Acosta titulada *Sólo Britney puede juzgarme*.

<sup>16</sup> Este evento formó parte de las actividades de Contigo a la Distancia, organizadas por la Secretaría de Cultura durante la Pandemia de COVID-19.

<sup>17</sup> La página de Fémimas Club no está disponible en la red al 11 de octubre de 2023.

<sup>18</sup> Hasta el 2 de noviembre de 2022, en el canal de YouTube de Quetzal Noah están disponibles interpretaciones de canciones compuestas por él. La mayoría de estas composiciones se apegan a las estructuras básicas de la canción pop: introducción, estrofa, puente, estribillo, puente estrofa, puente estribillo, coda; e introducción, estrofa, puente, estrofa, puente, estribillo, coda.

<sup>19</sup> Un ejemplo de este tipo de descuido son los primeros versos de “Me sobran las ganas” publicado originalmente en *Para que te sientas bonita* y retomado dentro de la antología *Romántico viajero*.

<sup>20</sup> “The force that through the green fuse drives the flower / Drives my green age; that blasts the roots of trees / Is my destroyer. / And I am dumb to tell the crooked rose / My youth is bent by the same wintry fever. // The force that drives the water through the rocks / Drives my red blood; that dries the mouthing streams / Turns mine to wax. / And I am dumb to mouth unto my veins / How at the mountain spring the same mouth sucks. // The hand that whirls the water in the pool / Stirs the quicksand; that ropes the blowing wind / Hauls my shroud sail. / And I am dumb to tell the hanging man / How of my clay is made the hangman’s lime. // The lips of time leech to the fountain head; / Love drips and gathers, but the fallen blood / Shall calm her sores. / And I am dumb to tell a weather’s wind / How time has ticked a heaven round the stars. // And I am dumb to tell the lover’s tomb / How at my sheet goes the same crooked worm.” (*Collected Poems 1934-1953*).

<sup>21</sup> “entre más fuerte el hombre, más grandes son sus resentimientos y más osado su clinamen”.

<sup>22</sup> Entiéndase el tópico erótico en Quetzal Noah como la exaltación del deseo por el cuerpo femenino a través de la insinuación o explicitación de actos sexuales. En sus poemas, el autor sólo habla de parejas heterosexuales y sobre cómo las relaciones interpersonales entre éstas es completa cuando hay entendimiento intelectual y sexual, además de que, la voz poética, al reconocerse como poeta, también alude a que esta sensibilidad lo dota de potencia sexual, por ejemplo, el poema *Si vamos a ser novios*: “Si vamos a andar debes saber que te voy a escribir cartas, te diré poemas al oído, también que soy bien cachondo y pervertido. Quiero ser el que te quite la tristeza a sentones. El que te la meta cuando andes insoportable [...]”.

<sup>23</sup> Para el caso de la literatura en español, los autores más populares en dicha plataforma de *microblogging* son Jaime Sabines, Alejandra Pizarnik y Mario Benedetti.

<sup>24</sup> “Shakespeare no funcionaba en absoluto para mí [...]. Esa mierda de la clase alta me aburría”.

<sup>25</sup> “Me aburren los que creen que por leer a poetas / muertos con un lenguaje que a veces ni ellos / entienden se sientan súper críticos y tratan de / definir lo que es la poesía. // Me aburren los que te tratan de definir lo que es la / poesía, los profesores de la universidad que en el / fondo no sienten alma para escribir siquiera unas / líneas y todo intento de plasmar un par de versos / nunca les parece una revelación. // La poesía la matan los que la transforman en un / hábito elitista en lugar de pensar que se puede / compartir hasta en aquellos seres menos / comprendidos para hacerlos sentir parte de nuestra / fragilidad humana. // Por eso en donde menos busco la poesía es en / talleres literarios o en aulas de filósofos mediocres / que no han encontrado dicha porque su ego está / sediento de razón y de argumentos que al tiempo / no le importan. // Y no busco la poesía; mejor dicho, ella me / encuentra, en la oficina de correos, en el mercado / sobre ruedas que llega las noches del viernes a mi / barrio, en la ventana del autobús, en las historias de / los mochileros, en las cartas de las chicas que me / amaron, en los ricos tacos que están frente al / parque, en la caja del súper, en la fila del banco, en / los sábados que ya no hago más que tomar / caguamas con mis amigos que tienen vidas / tranquilas y me hablan de los problemas simples de / su existencia.” (Quetzal Noah, *El color de los tallos* 30-31).

<sup>26</sup> ¿Para qué vas a ir a la facultad / de Filosofía y Letras? / Si vas a acabar amargado / detestando las formas de ver / el arte en la sociedad postmoderna / si hablarás mal de tus contemporáneos / que tienen las mismas crisis existenciales que tú / y no te has dado cuenta. // ¿Para qué estudiar tanto? // Si vas a disfrazarte de un intelectual / alejado de toda confrontación / con la razón y lo humano / si con el ego de tu argumento / de letrado, disfrazas el enorme / vacío que te deja / no disfrutar de lo simple. / ¿De qué te sirve ser intelectual / si no sirves con entusiasmo / e inspiración / a la sociedad que te necesita? // El conocimiento celoso / no puede ser conocimiento / es vanidad, orgullo, egoísmo, / te ves bien pendejo / tratando de definir / lo que es arte y lo que no, / te ves más pendejo / que a los que llamas pendejos, / ya no disfrutas el placer de la lectura / por estar creyendo / que tienes mejores gustos // ¿Dónde quedó tu bondad / y humildad para compartir? / Lo fácil es detestarnos, / pero hay que tener más valor / para abrazarnos y aceptarnos (Quetzal Noah, *El color de los tallos* 38-39).

<sup>27</sup> “el poeta tardío provee lo que su imaginación le dice que completaría al poema y poeta precursor que, de otra manera, quedarían ‘truncados’”.

<sup>28</sup> *La loca del desván* se plantea como un análisis de Jane Austen, Mary Shelley, Emily y Charlotte Brontë, George Eliot y Emily Dickinson con el propósito de comprender las ansiedades de la mujer escritora, además de que Gilbert y Gubar concuerdan en que es “la primera época en la que la autoría femenina dejó de ser hasta cierto punto anómala (11).

<sup>29</sup> Entiéndase por sistema heteropatriarcal aquel que privilegia socialmente a los hombres heterosexuales, por lo que se procura que la transmisión de poder (político, económico, cultural) se realice de padre a hijo.

<sup>30</sup> Cifras consultadas el 23 de septiembre de 2023.

<sup>31</sup> Ver anexo “Entrevista a Gizeh Jiménez”, pp. 136.

<sup>32</sup> Ver Figura 6.

<sup>33</sup> Ver anexo “Entrevista a Gizeh Jiménez”, pp. 139-140.

<sup>34</sup> Ver anexo “Entrevista con Gizeh Jiménez” pág. 138.

<sup>35</sup> “Sucede que un poeta influencia a otro, o más preciso, la influencia de los poemas de un poeta influencia los poemas de otro a través de una generosidad del espíritu, incluso una generosidad compartida. Pero nuestro simple idealismo está fuera de lugar aquí. Donde se involucra a la generosidad, los poetas influenciados son menores o débiles; entre más generosidad y más mutuo sea el sentimiento, más pobres son los poetas involucrados. Y aquí también la influencia se mueve mediante el malentendido, pese a que tiende a ser involuntario y casi inconsciente.”

<sup>36</sup> Ver anexo “Entrevista a Gizeh Jiménez”, pp. 137-138.

<sup>37</sup> Ver Figura 7.

<sup>38</sup> *Las Letanías de la virgen* son una invocación a la virgen que se han destacado en la cultura católica por su uso de la anáfora, por ejemplo: “Reina de los Ángeles, / Reina de los Patriarcas, / Reina de los Profetas, / Reina de los Apóstoles, / Reina de los Mártires, / Reina de los Confesores, / Reina de las Vírgenes, / Reina de todos los Santos, / Reina concebida sin pecado original, / Reina asunta a los Cielos, / Reina del Santísimo Rosario, / Reina de la familia, / Reina de la paz”.

<sup>39</sup> Ver Figura 8.

## **Conclusiones**

El propósito de esta investigación consistió en analizar las interacciones de Quetzal Noah y Gizeh Jiménez en el campo literario con el fin de determinar los factores externos a la literatura que condicionan su relación con el canon. Además, se propuso identificar las estrategias utilizadas por Quetzal Noah y Jiménez para lograr reconocimiento como poetas dentro de sus respectivas comunidades lectoras y en círculos artísticos, ya sean institucionales o independientes. Asimismo, se buscó exponer las características que definen la práctica instapoética a nivel local.

De esta manera, se puede concluir que la falta de reconocimiento de la Instapoesía como literatura surge de la confrontación entre dos concepciones. Por un lado, existe una perspectiva que entiende la literatura como práctica especializada en la que se privilegia la excelencia, mientras que la otra aboga por la sinceridad y la búsqueda de la empatía con el lector mediante la exhibición de la experiencia personal. No obstante, estos enfoques tienen puntos débiles: uno puede caer en prácticas discriminatorias por su rasgo elitista, mientras que el otro puede legitimar cualquier expresión como literaria. Frente a esta situación, los instapoetas perciben a la literatura como una institución que ha mantenido la hegemonía de unos pocos, por lo que insisten en apropiarse de la escritura al considerar la expresión a través de ella como un derecho universal.

Si se discute en torno a la Instapoesía como forma literaria, se debe a que las expresiones que surgen de ella se presentan en un contexto que las sitúa como literatura, contexto compuesto por el uso del verso, el ritmo, la expresión de la subjetividad, los elementos gráficos que remiten a la escritura impresa o manuscrita y la impresión de poemarios. Sin embargo, la literariedad de la Instapoesía está distorsionada por la

influencia de los perfiles de los instapoetas, que irrumpen con su ficcionalidad; el uso del objeto estético como objeto publicitario; y la carencia de autorreflexión de su práctica que se hace patente en el uso excesivo de lugares comunes. Aunque cuenta con elementos literarios, la Instapoesía difícilmente es una expresión autónoma.

Al estar entre dicho la autonomía de la Instapoesía, esta tendencia se alinea con conceptos previamente planteados sobre la muerte la literatura o la postautonomía, sugiriendo el declive del campo literario como una entidad autónoma. En este trabajo se ha identificado que la Instapoesía marca el fin de la dinámica de herencia poética desde la perspectiva de la angustia propuesta por Harold Bloom. Así, los instapoetas ya no crean desde la sombra de otros poetas, sino que sus subjetividades son suficientes para impulsar la escritura. Si llegan a competir contra otros agentes, no es por superar la influencia, sino por ganar prestigio u otro tipo de capitales en el campo, pues es prioridad resolver las cuestiones del ámbito social que permiten la práctica artística, tal como la independencia económica. Entonces, instapoetas como Quetzal Noah y Jiménez no necesitan hacer una lectura reflexiva del canon y, en caso de que dialoguen con él a través de su escritura, esto ocurre en niveles distintos a los propuestos por Bloom.

Por otra parte, si los instapoetas tienen algo en común, y que representa una ventaja ante otros agentes del campo, es que, al ser *millennials*, son también nativos digitales, es decir, recurrir al medio digital para llevar a cabo cualquier actividad relacionada con su vida personal, profesional o artística, es inevitable en ellos. No obstante, si la identidad digital es inseparable de esta generación y de los instapoetas, por ende, en un intento por comprender la Instapoesía desde una perspectiva crítica, se le ha considerado como un subgénero de literatura digital, lo cual, más que contribuir a

su análisis, ampara su práctica como si fuera una tendencia que busca experimentar con el medio, lo cual no parece ser un argumento sólido, pues sus autores no buscan alternativas de publicación digital más allá de las redes sociales, además de que permite eludir la discusión, hasta cierto punto, sobre cómo para los instapoetas la creación literaria no está aislada de la mercadotecnia o las causas sociales, por lo que el uso de lugares comunes, tanto en el aspecto verbal como visual, no es crucial si la publicación (poema) atiende a alguno de los factores extraliterarios mencionados.

En cuanto a los campos sociales, el campo del poder en el contexto mexicano dificulta que escritores emergentes con pocos capitales ingresen al campo tal y como está conformado. Así, el cuestionamiento sobre la definición de literatura y, por lo tanto, de todas las acciones alrededor de ésta, se forman alrededor de brechas económicas, de clase, educación y acceso a eventos y productos culturales (como la concentración de éstos en Ciudad de México), además de manifestaciones de racismo, sexismo o discriminación por género o preferencia sexual. Entonces, si hay un cuestionamiento sobre la poesía en tendencias como la Instapoesía se debe, en Quetzal Noah, a la desigualdad económica, y en Jiménez, al sexismo, y en ambos autores, al elitismo. De esta manera, la subversión que hay en su escritura y formatos de publicación, que debería ser malestar por la influencia, es consecuencia de las relaciones complejas de los instapoetas con el campo literario y, en un panorama más amplio, con el campo del poder.

Las condiciones del campo literario son las que han moldeado el fenómeno instapoético local de forma singular: es peculiar que Quetzal Noah, habiendo autopublicado un año después que Rupi Kaur (2014) y dos después de Lang Leav y Elvira Sastre (2013),<sup>1</sup> no haya logrado, hasta el momento, el alcance de ventas o

seguidores de estas autoras, pues actualmente Kaur tiene 4.5 millones de seguidores, Leav, 513 mil, Sastre, 612 mil, mientras que Quetzal Noah, 103 mil. Esto puede deberse a la circulación autogestionada por Quetzal Noah desde 2015, mientras que Kaur, Leav y Sastre obtuvieron contratos editoriales en momentos tempranos de sus carreras, lo cual es, también, un síntoma del estado en el que se encuentran los respectivos campos literarios de estas autoras. Además, resulta curioso que, desde mayo de 2022 a agosto de 2023, Quetzal Noah ganó alrededor de 45 mil seguidores en Instagram,<sup>2</sup> Jiménez perdió 1,500 seguidores, mientras que Emmanuel Zavala, un instapoeta más “reciente”<sup>3</sup> ha ganado 88 mil seguidores en el mismo periodo. La conservación o pérdida de seguidores varía según los intereses de los usuarios, la discusión pública, las estrategias de promoción en la red, el uso de *bots*<sup>4</sup> o perfiles falsos y, sobre todo, los límites que imponga el campo del poder, que en el caso mexicano, presenta brechas económicas, sociales y educativas más difíciles de superar que en los contextos estadounidense y europeo, tanto para los autores como para los lectores.

Como ya se ha mencionado, las relaciones intrapoéticas de Quetzal Noah y Gizeh Jiménez a su vez están relacionadas con su toma de posición: el primero se enfoca al éxito editorial, mientras que la segunda, lo hace hacia la denuncia social y el activismo feminista. Así, en términos de Bourdieu, Quetzal Noah aceptó las reglas del campo, pero se comprometió con el campo de la gran producción simbólica, pues su mayor aspiración es “producir” libros, no “escribirlos”, de ahí que el autor bromea ocasionalmente en sus redes sociales sobre que perdió la cuenta de todos los libros que ha autopublicado, aunque se pueden contabilizar al menos 26 de 2015 a 2023. De esta forma, al no haber sido aceptado por editoriales ni por un círculo intelectual, Quetzal Noah adoptó una práctica hasta cierto punto subversiva —debido a que se ha integrado

sin problemas a los mecanismos del mercado editorial y, por lo tanto, del campo literario— como lo es la autopublicación y justificó el descuido en su escritura a partir del rechazo al canon de otros autores consagrados en la cultura occidental a la par que construyó un ideal sobre la figura del mochilero para comercializarse como autor.

Contrario al caso de Quetzal Noah y al haber iniciado su carrera en la Lat Lit, Jiménez rechazó las reglas del campo, su capital simbólico (el prestigio entre sus agentes) y, por lo tanto, la noción de literatura que se ha construido en las dinámicas de lucha dentro de él. Como autora cercana a movimientos contraculturales, sus tomas de decisión se han enfocado en la conservación de espacios independientes y seguros para mujeres y la comunidad LGTBTTIQ+, es decir, un campo de producción restringida (aunque no de corte intelectual o elitista) que busca emancipar la práctica de la escritura femenina y *queer* de la cultura heteropatriarcal y la economía capitalista, de ahí el desinterés de Jiménez por publicar un libro mediante una editorial o lucrar con otros productos derivados de su ejercicio como poeta.

Pese a tener posiciones iniciales similares, las carreras literarias de ambos instapoetas varían por las ambiciones personales, el nivel de compromiso con la tradición poética o una postura política, además de los aciertos o desaciertos de la educación literaria brindada en escuelas o en el núcleo familiar. En este sentido, Quetzal Noah y Gizeh Jiménez se han enfrentado desde sus posiciones a un campo literario subordinado por la lógica capitalista del campo económico; dependiente de las becas y programas del campo burocrático para subsistir en el mercado editorial; cuestionado por las tensiones morales provocadas por agentes del campo político como corrección política, lenguaje inclusivo y la cultura de la cancelación; y modificado por el campo mediático-digital, que se presenta como una vía alterna al mercado del libro impreso y

más eficiente para crear, difundir y ganar capitales económicos (dinero, contratos, patrocinios), sociales (relaciones con otros autores o agentes del campo) o simbólicos (prestigio como *influencer*).

Sobre la relación con el canon literario, al leer superficialmente a Dylan Thomas, Quetzal Noah no asimila su poética ni responde a ella, se trata de una lectura limitada por las ambiciones editoriales del autor, quien prefiere consagrarse en el campo de la gran producción simbólica, es decir, Quetzal Noah, autor de superación personal, viajes y relaciones interpersonales, prioriza la escritura fácil de producir y que propicia la idealización de su figura autoral para vender, además de libros, otros productos que nutren la experiencia lectora de quien consume. Al final, la mayor ambición de Quetzal Noah es la supervivencia económica como escritor y consolidarse como celebridad, no la escritura en sí. Por otra parte, si alude a Pablo Neruda en algunos de sus poemas, se debe a que, al ser los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* una de las obras más populares del poeta chileno, en la escritura de Quetzal Noah se manifiesta como una noción personal sobre el carácter poético de un texto. En cuanto a Charles Bukowski y Jack Kerouac, a quienes Quetzal Noah destaca como autores que admira, sólo toma sus figuras autorales para justificar la supuesta sensibilidad excepcional que lo convierte en poeta, la falta de técnica al momento de componer sus poemas, el menosprecio a instituciones legitimadoras como editoriales y la academia literaria, además de que a partir de estos autores construye su propia figura basada en el arquetipo del escritor bohemio.

Sobre Gizeh Jiménez, ella desarrolla una figura autoral estrechamente relacionada con su vida cotidiana, en la que, a través de lo que se ha determinado como una autoficción (tanto las publicaciones no literarias como las literarias en X e

Instagram contribuyen a una narración en las redes sociales de Jiménez), destaca su alteridad en cuanto a género y preferencia sexual para apoderarse de ella como musa y personaje, al tiempo que se define como autora. Esto también en parte justifica su tendencia a la poesía confesional y el uso del verso libre al considerar la escritura como impulsos que surgen de manera súbita y no como meditaciones alrededor de la forma o el contenido o la integración de ambos. No obstante, cuando hace referencia a otras escrituras, Jiménez emplea la parodia para desarticular discursos que identifica como misóginos y que son hegemónicos en la cultura popular, por ejemplo, *Letanías de la virgen y Padre nuestro*, textos situados en la cultura del catolicismo mexicano. Por otra parte y casi con la misma intuición de Quetzal Noah sobre que la obra poética de Pablo Neruda es la poesía “verdadera”, es decir, legitimada por el consenso entre la crítica y consagrada por el Premio Nobel de Literatura en 1971, Jiménez parodia el “Poema 15” de este autor para revelar una lectura misógina de la obra del chileno.

En estos modos de lectura, las categorías definidas por Harold Bloom difícilmente son aplicables a los instapoetas estudiados, pues no hay malestar o admiración ante la obra del precursor: Quetzal Noah no hace una corrección (clinamen) de las obras de Thomas y Neruda, mucho menos de Bukowski o Kerouac, pues su lectura no se desvía, sino que las referencias que incluye en sus textos se replican de forma casi literal y sin mayor reflexión, es decir, no hay malestar por la influencia. Por otro lado, aunque parece que Quetzal Noah completa (tésera) a Bukowski en su afán por rechazar una escritura erudita, no lo hace con la intención de superar la influencia por la creencia de que el precursor se limitó en su potencialidad, así como tampoco se percibe en él otros estados de la influencia, como la evasión o purgación del precursor, como

sucedería en la kénosis<sup>5</sup> o en la ascesis,<sup>6</sup> sino que estar bajo la sombra del precursor, específicamente de una forma pública, legitima su labor poética.

Mientras parece que en Jiménez sí hay clinamen en su esfuerzo por corregir a Neruda, en realidad esto sucede desde un plano moral y no desde uno literario, pues la autora no siente admiración o envidia por el poeta chileno, mientras que el propósito de emplear la parodia es exponer al “Poema 15” como un texto que ejerce violencia sobre una musa objetificada. Además, la decisión de Jiménez de parodiar productos de la cultura popular, como oraciones de la Iglesia católica o el *Abcdefg* de Rosalía<sup>7</sup> confirma que ésta no es una estrategia para luchar contra un precursor en específico, sino contra un sistema cultural que históricamente ha relegado la escritura de las mujeres al anonimato o a los géneros considerados como menores. Por otra parte, cabe resaltar que, dentro de la producción poética de Jiménez, las parodias de otros textos representan una cantidad pequeña cuando se los confronta con los poemas que refieren a las vivencias personales de la autora.

Asimismo, la carrera de Jiménez como instapoeta es peculiar debido a sus decisiones estilísticas y su interacción en el campo: en cuanto a su estilo literario, hace referencias a aspectos de su vida cotidiana para construir su imagen autoral, pero también para hacer una narrativa de ella misma que pueda controlar. Se trata de una afirmación de la voz creadora dentro y fuera de los poemas; sobre su estilo visual, se aleja de los parámetros convencionales de la Instapoesía, lo que remite a la negativa de Jiménez a lucrar con su obra abiertamente como otros instapoetas lo han hecho, es decir, los elementos visuales en las publicaciones instapoéticas, por lo regular, tienen la intención de “vender” la experiencia idealizada de la lectura en formatos impresos, así como dar prestigio al producto simbólico exhibido (el poema o el poemario), pero, al no

intentar lucrar con sus obras, Jiménez juega con otras posibilidades gráficas, aunque sin establecer un diálogo más profundo con el aspecto verbal. Si se ha considerado en esta investigación a Jiménez como instapoeta, pese a los distanciamientos que ha tomado (intencionalmente o no) de la Instapoesía, es porque Instagram es su red predilecta para compartir sus poemas, pues le permitió integrar elementos visuales a los textos que resultan atractivos para su audiencia, además de que, junto con su actividad en otras redes como X y TikTok, se construyó como una autora *influencer*. En sí, Jiménez representa una vertiente de la Lat Lit tardía (y único nexo entre la Instapoesía y lo que fue la Alt Lit en México) que, por otro lado, también se ha orientado mediante otros autores hacia la poesía electrónica.<sup>8</sup>

Una vez terminada la investigación, se puede precisar que, sin influencia literaria y, pese a estar en un ambiente globalizado, tendencias como la Instapoesía no contribuyen a diversificar el estilo literario ni propiciar la experimentación con el medio, sino que sus autores asimilan las funciones de las plataformas digitales sin tergiversarlas y homogeneizan su escritura por las demandas de consumo. Lo anterior se aprecia en el estancamiento de los estilos de Quetzal Noah y Gizeh Jiménez, mientras que otro ejemplo de homogeneización se encuentra en los títulos de algunos poemarios instapoéticos: *Instructivo para irse*, *Manual para levantarse* (Quetzal Noah), *Manual para soportar tornados* (Víctor Hernández), *Instructivo para querer y quererse bonito*, *Manual para las coincidencias, los intentos y las despedidas* (Emmanuel Zavala). Asimismo, la Instapoesía difícilmente representa una introducción a escrituras más tradicionales en los nuevos lectores, pues, por corrección política, se reevalúan las obras canónicas según los parámetros morales contemporáneos. De esta manera, con un canon que admite todo, es decir, con un canon que se abre, se diluye su función de modelo

ideal, así como la certeza de qué tradición se preserva o se subvierte, además del cambio de actitud hacia la autoridad, pero motivado por cuestiones comerciales o ideológicas.

De igual manera, se considera a la Instapoesía como resultado de los cambios en el campo literario, los procesos de creación literaria, la influencia de instapoetas en escritores emergentes y las definiciones de escritura, literatura y autor (anticipadas desde el siglo pasado por Roland Barthes, por ejemplo). En el caso específico de México, se puede destacar los siguientes puntos: la crítica no es severa ni blanda con los instapoetas (como sucede en España), sino que es reticente a analizarla a profundidad, como si al ignorar el fenómeno, se le incapacitara para intervenir en el campo; las nociones polarizadas sobre literatura dan cuenta de la discordancia entre los productores y consumidores de los campos de la gran producción simbólica y de la producción restringida, que a su vez se deben a desigualdades sociales; la publicación en plataformas digitales es propia de generaciones nativas de la red, pero también económicamente precarizadas, por lo que también se trata de una estrategia de supervivencia económica y no sólo de adaptación al medio digital; el campo literario es altamente dependiente del campo del poder, además de que la integración del campo mediático-digital favoreció la injerencia de otros campos sobre el campo literario mexicano, pese a la idea de que había liberado a los creadores; la elección de cada instapoeta entre el campo de la gran producción simbólica y el de producción restringida evidencia la dependencia al campo del poder, además de que permite vislumbrar por qué su éxito editorial es limitado y pequeño, en comparación con otros instapoetas extranjeros; la escritura de Quetzal Noah y Gizeh Jiménez está definida por tales tensiones, de ahí el cambio radical en el proceso creativo y la revisión al canon, los cuales distan de lo que planteó Bloom en 1973; finalmente, la escritura y la

construcción de las figuras autorales de los instapoetas son los paradigmas que se podrán imponer a los escritores noveles fuera de los círculos literarios dominantes, es decir, debido a que la dinámica de la Instapoesía no sólo insta al lector a comprar ejemplares impresos, sino que también se ofertan talleres, espacios en publicaciones y artículos orientados a la escritura, las próximas generaciones, deseosas por ser también *influencers* de la literatura, heredarán tanto el estilo literario genérico así como la estrategia de difusión y creación de la figura autoral.

Asimismo, a lo largo de este proceso de investigación surgieron cuestiones como hasta dónde el medio y quienes lo controlan pueden influir en la escritura y en el arte en general; cómo el feminismo y otras luchas sociales han resultado ser productos rentables y si es mejor tener un feminismo capitalista a no tener feminismo; qué otras fórmulas pueden hacer atractivo el arte poético en los medios digitales; hasta dónde puede llegar la democratización de la lectura y la escritura; si todos tienen acceso a un espacio como las plataformas de *microblogging*, entonces cuánta escritura se puede tolerar, consumir o cómo diferenciar lo “sublime” de lo “mediocre” entre todas las voces de la red; además de qué interiorizaciones alrededor del arte literario dejará la cibercultura en los usuarios.

Finalmente, la comparación de las relaciones intrapoéticas e interacciones en el campo entre Quetzal Noah y Gizeh Jiménez se realizó con el propósito de superar la charla casual sobre la Instapoesía en el contexto mexicano (como apuntó Martín Rangel al compartir el artículo de Miguel Ángel Hernández Acosta<sup>9</sup> en su perfil de Facebook: “siempre denostamos al Quetzal Noah y no pasamos de eso” (“Publicación sobre *Cada autor...*”), así como resolver dudas sobre la creación literaria en la era digital, específicamente sobre qué favorece la creación de aquellas publicaciones que

“aparecen” con regularidad en los *feeds* de las redes sociales, pero que son rápidamente descartadas por la abrumadora cantidad de textos disponibles en el Internet actual o, bien, debido a que retienen la atención de un usuario el tiempo suficiente hasta que éste termina comprando algún libro o asistiendo a un recital de algún instapoeta. Aunque la Instapoesía es tanto el eco de los géneros denigrados y relegados a las filas del supermercado (superación personal, novela rosa) o a espacios contraculturales (*spoken word*), como el eco de la industrialización y politización de la literatura, es indiscutible que satisface la necesidad humana de expresarse a través de “torceduras” al lenguaje (clichés o naïfs) que consideran como poesía, al menos, las 127,600 personas que siguen a Quetzal Noah y Gizeh Jiménez.

## Notas

<sup>1</sup> Es necesario mencionar que el primer libro de Elvira Sastre, *Cuarenta y tres maneras de soltarse el pelo*, no fue una autopublicación, sino que se publicó a través de la editorial Lapsus Calami.

<sup>2</sup> Esto pese a que, el 22 de mayo de 2023, Gilraen Eärfalas acusó en sus redes sociales a Quetzal Noah de ciberacosarla y amenazarla durante cinco meses. La autora comentó que estaba actuando legalmente, mientras que Manuel Sánchez Briones negó las acusaciones y aseguró que también estaba recibiendo asesoría legal.

<sup>3</sup> Según la información disponible en sus perfiles de Facebook e Instagram, creó su cuenta en la primera plataforma el 29 de mayo de 2017, mientras que la segunda data de enero de 2018; asimismo, ha publicado con los formatos de la Instapoesía desde entonces (la primera publicación en Instagram es del 22 de enero de 2018).

<sup>4</sup> Según el *Diccionario de la lengua española*, un bot es “un programa que imita el comportamiento humano”. En redes sociales se usan para publicar contenido, dar “me gusta” o seguir a ciertos usuarios. Muchos bots se usan con fines políticos, por ejemplo, para dar mayor visibilidad a una figura pública o a algún mensaje o noticia.

<sup>5</sup> Kénesis es un mecanismo de defensa en el que se rechaza la continuidad impuesta por el precursor hasta que el poeta alcanza un solipsismo creativo en el que encontrará “otra” poética. En este sentido, se trata de aprender, contradictoriamente, otra continuidad que lo impulse a superar la repetición de los recursos del precursor.

<sup>6</sup> A diferencia de la kénesis (estrategia del poeta para protegerse de la influencia), la ascesis es una confrontación directa con el precursor: el poeta, junto con el poema del precursor, se aísla de la influencia, así como de todo lo que le rodee para reducir en él y en el poema las dotes humanas e imaginativas, es decir, se reduce a sí mismo, pero también reduce los recursos del precursor.

<sup>7</sup> “Abcdefg” es la décimo tercera pista del álbum *Motomami*. En la red, se replicó este abecedario como meme, mientras que Jiménez hizo la versión *ABCDEFGH sáfico*, el cual se leyó en la Marcha Lencha del 18 de junio de 2022. Ver <https://www.tiktok.com/@jiseland/video/7111337055656971526>.

<sup>8</sup> Martín Rangel es un exponente de este género en México.

<sup>9</sup> “Cada autor tiene su propio público: un acercamiento al caso de Quetzal Noah” de Miguel Ángel Hernández Acosta constituye uno de los escasos recursos encontrados durante esta investigación que abordan la temática de la Instapoesía, centrándose específicamente en el caso de Quetzal Noah. En este artículo, Hernández Acosta reflexiona acerca de la posición desde la cual el círculo literario cercano a él se permite criticar negativamente la obra de este instapoeta. Se cuestiona si dicha crítica no es, acaso, una exteriorización de la envidia provocada por la audiencia de 500 mil seguidores que respalda a Quetzal Noah. Asimismo, indaga sobre si su éxito realmente afecta a la carrera de otros poetas, es decir, si este instapoeta “roba” lectores a otros escritores. Por último, considera qué se sacrifica al concebir la literatura meramente como una carrera en la que el único objetivo es el éxito editorial.

## **Anexos**

### **Entrevista a Gizeh Jiménez**

La siguiente entrevista a Gizeh Jiménez se realizó el 31 de mayo de 2023 y se hizo con el propósito de obtener información relevante sobre su experiencia académica y familiar en relación con la lectura, sus influencias literarias, su proceso creativo y su visión del campo literario.

*¿Qué materias de lengua y literatura recuerdas haber estudiado en la escuela (primaria, secundaria o preparatoria)?*

Estudí literatura universal en la preparatoria y en la universidad, periodismo. Ahí llevé lingüística, redacción y semiótica.

*¿Alguna de estas materias te marcó? ¿Fueron decisivas en lo que eres ahora?*

Honestamente, no.

*¿Tienes interés en continuar tus estudios en el ámbito de la literatura?*

Tomo talleres de poesía, pero realmente no me veo estudiando una carrera de literatura o escritura.

*¿Por qué?*

Aunque escribir es mi pasión, no es realmente algo que quisiera aprender. Si pudiera estudiar una carrera, estudiaría otra cosa como biología. Además, no me dedico a la escritura para hacer dinero.

*¿Cómo te sientes respecto a tu educación básica, media y media superior? ¿Fue una educación negligente? ¿Fue una educación que cumplió con las expectativas?*

Supongo que esto se relaciona con la pregunta sobre si hubo materias [de lengua y literatura] que me marcaron. Para mí, nunca tuvieron la misma importancia que otras.

No creo que me hayan inspirado de alguna manera. Mi mamá fue quien me dio libros desde muy pequeña y, claro, hubo libros que marcaron mi vida y me hicieron decir: “yo quiero escribir”. De niña leí *Harry Potter* y, en la adolescencia, leí Gabriel García Márquez. Son dos ejemplos de cuando era muy joven y que para mí fueron increíbles.

Sobre mi educación, creo que fue negligente en el sentido de que ninguna de esas materias se impartió con la intención de despertar un genuino interés en los alumnos. A pesar de que me gustaban, creo que, en cuanto a los maestros y la forma de enseñar, siempre predominó la idea de que “las necesitas para pasar”. Nunca fue otra cosa más allá de eso.

*¿Recuerdas alguna obra que te haya marcado, pero que haya sido proporcionada por la escuela?*

Las obras que me marcaron vinieron de mi entorno familiar. Incluso, recuerdo que las maestras me quitaron libros porque no eran de la escuela. En quinto de primaria, una vez me confiscaron *Harry Potter y el prisionero de Azkabán*.

Una obra que me marcó y que fue proporcionada por la escuela fue *Crimen y castigo*, pero no me marcó la novela como tal, sino que a mí me parecía un libro tan aburrido que sólo lo leía cuando iba al baño y mi papá también lo leía cuando iba al baño. Yo tengo una relación muy conflictiva con mi papá y ésa ha sido una de las pocas veces que hemos *bondeado*.

*¿A qué te dedicas actualmente?*

Hago *marketing* creativo para Warner Bros. Discovery, en el área de HBO Max.

*¿Ves alguna correspondencia entre tu formación universitaria y tu trabajo actual?*

Sí, claro. Yo estudié comunicación con especialización en periodismo. Me dediqué algunos años al periodismo en Monterrey, pero es muy peligroso y muy mal pagado,

entonces vine a Ciudad de México. Primero trabajé con Netflix, después, con Cartoon Network y ahora estoy con HBO Max. La relación que yo veo es que lo que hago, a pesar de que no estudié publicidad, es comunicar un mensaje. Realmente aplico los mismos principios del periodismo, pero para crear historias para series de televisión, es decir, una historia que anuncie una serie de televisión. Ésa es la raíz que yo le veo, que finalmente sigue siendo comunicación.

*¿Qué expectativas tenías al momento de egresar de tu licenciatura?*

Mi primer trabajo fue en *Reporte Índigo*, hace once años, y creo que una de mis expectativas fue ser muy *politiquilla* y muy analista. Ésa era una de mis ambiciones en ese momento, pero la deseché demasiado rápido, más rápido de lo que estudié comunicación. Me tomó más años estudiarlo que desecharlo.

*¿Cuál fue tu motivación para comenzar a escribir creativamente?*

Mi motivación surgió de cuando era niña y mi mamá vendía libros. En aquel tiempo, mi mamá siempre me llevaba nuevos libros. Era como un negocio familiar porque mi abuelo paterno tenía una editorial, por lo que desde pequeña tuve acceso a los libros y también aprendí a leer a los cuatro años. Era mi entretenimiento. A parte, es muy cliché, pero crecí en un entorno violento, donde, además, se me rechazaba por mi complexión física, entonces, los libros fueron un refugio durante todo mi desarrollo y creo que ahí es donde nació este apego a leer y escribir.

*Ya me has comentado que has asistido a talleres. ¿Has estudiado diplomados en escritura creativa, tal vez alguno que esté amparado por una institución?*

No. Entro a talleres de poetas que me gustan o de amigas.

*¿Alguna vez has usado un manual de escritura creativa?*

Jamás.

*¿Cómo han influido en tu escritura los talleres a los que has asistido?*

Me gusta mucho encontrar, no sólo en los talleres, personas que admiro cómo escriben y seguirlos en Instagram. [Por falta de tiempo] a veces me es difícil tomar un libro, por lo que me gusta mucho seguir artistas e, incluso, talleres en línea para poder participar mientras hago otras cosas, y eso me ayuda muchísimo a salir de baches creativos. Yo creo que leer alimenta la creatividad, pero ¿qué pasa cuando no tienes tiempo de leer? Me gustan los cursos intensivos o entrar al perfil de Instagram de alguien y ver qué hace, qué escribe. Eso me ayuda muchísimo a salir de mis baches, de repetir temas o de no tener ganas de escribir.

*Comúnmente uno llega al taller donde hay una autoridad que señala qué está bien y qué no, pero tú lo verías como una colaboración ¿no?*

Nunca he entrado a un taller de hombres, bueno, sí, una vez entré a uno y me salí. Siempre busco actividades con personas que no son hombres cisgénero en las que no se ha tallereado de manera “esto está bien y esto está mal”. Son ejercicios de referencias, de creatividad. Nunca he estado en un taller en el que se me diga “esto que hiciste está bien y esto está mal”. Tal vez debería, pero nunca he estado en uno así.

*¿Cuál es tu principal motivación para escribir actualmente?*

Que siento muchas cosas. Soy una persona a la que le gusta pensar cosas de su vida cotidiana y poder trasladarlas a algo que sea entendible. Creo que de esa manera conecto con la gente que me lee. A lo que me dedico es a hablar de la experiencia humana. Quizás no me dedico a la literatura ni las personas que me leen, pero las experiencias humanas son muy parecidas entre sí. Si leo un poema muy “Real Academia Española”, no me identificaré con éste porque maneja un lenguaje que no es

accesible para mí. Entonces, a mí me gusta hacer cosas accesibles sobre lo que siento, lo que me pasa, lo que *cerebreo* y que otras personas puedan acceder a ello.

*¿Puedes describir tu proceso de escritura?*

Mi proceso de escritura es el caos.

*¿No tienes una rutina?*

No, realmente no. O sea vienen las ideas, las escribo, las publico, me autoedito muy poco o nada, porque no es algo que me interese, al menos no para lo que comparto en *social media*. *Social media* me parece un lugar de inmediatez y creo que no es necesario editarme tanto. Entonces, no tengo un proceso más que pensar y escribir.

*¿Tienes o has tenido a una persona que lea tus “manuscritos”?*

Usualmente, los comparto a mi pareja o *amigues*, pero realmente no lo hago tanto.

*¿Qué autores o qué obras en específico te han inspirado más en tu escritura?*

J.K. Rowling, pero ya está cancelada. [*Harry Potter*] fueron de los primeros libros que dije: “guau, no mames que alguien inventó esto, no mames que una *terfa* [neologismo del acrónimo *trans-exclusionary radical feminist*] inventó esto”. En la adolescencia me clavé mucho con todo el boom de la literatura latinoamericana y el realismo mágico. Me encanta el realismo mágico. Ahora me gusta mucho leer poetas de Internet, gente joven que no tiene respeto o reverencia por las palabras, que hacen lo que quieren con las palabras. Me encanta la literatura fantástica como Mariana Enríquez. La última saga que me cambió la vida fue *La amiga estupenda* de Elena Ferrante.

*Del Boom Latinoamericano, ¿quién es tu favorito?*

Creo que Gabriel García Márquez, aunque ahora no me gusta tanto, pero *La increíble y triste historia de la cándida Eréndida y de su abuela desalmada*, me encantaba.

*¿Y de poetas de Internet a quién resaltarías?*

Me gusta mucho Nancy Niño Feo, Ximena González, Pablo Robles Gastélum, Iza Rangel y Lía, la novia sirena.

*Cuando escribes, ¿sientes que hay influencia de ellos?*

Cien por ciento. Me gusta mucho escribir a partir de cosas que me despiertan otras cosas, como en asociación. Por ejemplo, [un poema] dice “rosa”, pero habla sobre la muerte de la mamá del autor, mientras que el mío, que también dice “rosa”, habla de la pérdida de una amistad porque todo eso me despertó esa palabra usada en su contexto.

*¿Como definirías tu estilo de escritura?*

Despreocupado.

*Y si tuvieras que hacerlo en términos más formales, ¿como lo harías? ¿verso libre?*

Supongo que verso libre.

*¿Consideras que eres confesional en la poesía?*

Sí, bastante.

*¿Crees que escritores y lectores leen de manera distinta?*

No sé si existe la división entre escritores y lectores. Creo ampliamente que cualquier persona es escritora, aunque sea alguien que no hace poesía en Internet, pero que lee algo y después escribe una nota para su mamá para decirle que llegará tarde. Creo que todos somos potencialmente escritores o estamos escribiendo en algún punto del día, hasta un tuit. No sé si tal división existe.

*¿A los lectores les haría falta recibir un impulso que aliente su escritura?*

Sí. Creo que gente que escribe regularmente, que lo hace de forma creativa y que está inspirada por escritores, no se atreve a decir que escribe porque cree que la escritura se limita a un grupo reducido. Imagínate a alguien que sólo escribe notas a su mamá o

*whatsapp*s, para esa persona la escritura es algo lejanísimo, ni siquiera considera poder escribir creativamente porque le parece una actividad de nicho.

*¿Alguna vez has querido escribir una obra de alguien más?*

Claro, me pasa todo el tiempo.

*¿Todo el tiempo con distintas obras?*

Sí, con distintos poemas que leo en Internet pienso: “guau, quisiera haber escrito eso”.

*Entonces, no es algo que has sentido por un autor en específico, sino que constantemente tienes ese sentimiento ¿no?*

Sí, totalmente.

*Cuando escribes y compartes tus poemas, ¿deseas fomentar una noción específica de literatura?*

Sí. No sé si es el deseo principal porque, ante todo, es algo personal, es un desahogo, pero sí me interesa que más personas puedan hacerlo porque creo que, independientemente de considerarte un escritor o no, muchas de las conexiones mentales que hacemos para entender cualquier tipo de proceso se puede dar a través de la escritura, dándole vida a pensamientos recurrentes o, incluso, decirlos en voz alta. Creo que la gente debería animarse más a escribir cosas, aunque no se publiquen, aunque no salgan para nada, sólo como ejercicios de autoconocimiento.

*¿Cuáles serían las dificultades para acceder a publicaciones formales (a libros con ISBN o a medios con mayor prestigio como editoriales)?*

Creo que es un club de Toby. Pienso que debes de tener varo o tienes que andar detrás de la raza para que te consideren. Tienes que hacer amigos o relaciones públicas, competir por becas, perder el tiempo. Son cosas que, como mi mayor sueño en la vida

no es publicar un libro, no he tenido tiempo de hacer y, pues, me dan pereza porque rica no soy y tampoco soy lame colas.

*¿Cómo percibes al campo literario en general?*

Lo consideraría un poco estricto, o sea, siempre estamos tratando de dividir y de catalogar las cosas desde “esto es bueno” o “esto es malo”, “éste es mi amigo”, “éste es mi enemigo”, “éste es bato”, “ésta es morra”. Siempre hay división por juicios de valor y creo que es difícil ir con eso.

*¿Encuentras estas divisiones sólo en las instituciones o esto también sucede en los circuitos independientes?*

Creo que es por parte tanto de instituciones como de artistas. Hay cierto esnobismo [en las instituciones] y, aunque sea [un circuito] más independiente, también es ligeramente esnob. Hay muchas cosas que también les impide salir de círculos de amiguismos o descubrir cosas nuevas. Como mencioné, yo veo algo y digo: “me hubiera gustado escribir eso” y no lo digo desde la envidia ni desde: “jamás le voy a dar un espacio a esa persona”, sino que es desde la admiración genuina, como: “qué chingón que su mente funcione así”, “me hubiera gustado hacer esas conexiones”. También creo que lo que sucede con los artistas es que son envidiosos.

*¿Crees que tiene que cambiar el campo literario o cómo podría cambiar?*

Creo que tendrían que desinternalizar un chingo de esnobismo y de “yo me he matado treinta años de mi vida pidiendo becas, ¿por qué tú, que no sabes todo lo que yo sé, te vas a llamar escritor?” Creo que tendrían que desinternalizar un montón de clasismo, como aprender a ver lo valioso en otras cosas.

*¿Formas parte de un círculo literario?*

No creo.

*¿Ni siquiera con tus talleristas o lectores?*

No lo sé.

*¿Qué noción tienes de círculo literario?*

Me lo imagino como una generación.

*¿Qué te motivó a publicar tu obra en redes?*

Me parece que soy una persona bastante desesperada y que no busca la aprobación de nadie. Mi carrera nunca ha dependido de eso. Nunca sentí esa presión de hacerlo por la vía tradicional. Creo que lo que buscaba o busco es algo diferente.

*¿Qué estrategias has usado para compartir tu obra?*

Hago videopoemas; trato de crear formatos diferentes; también soy la creadora de un *open mic*, que es para mujeres trans y disidencias; intento abrir las puertas a otras personas para que expongan sus obras y que tampoco se atengan a medios tradicionales o invitaciones de clubs estrictos; intento que pueda ser un poco más democratizado el valor de la escritura y de quien escribe.

*¿Has encontrado alguna plataforma que te haya sido especialmente útil?*

La mía.

*¿Y en cuanto a revistas o colectivos?*

No sé. Cuando he salido en revistas ha sido anunciando el *open mic* o haciendo entrevistas de otras cosas. Como nunca he estado en *Tierra Adentro* o cosas así, jamás.

## Imágenes

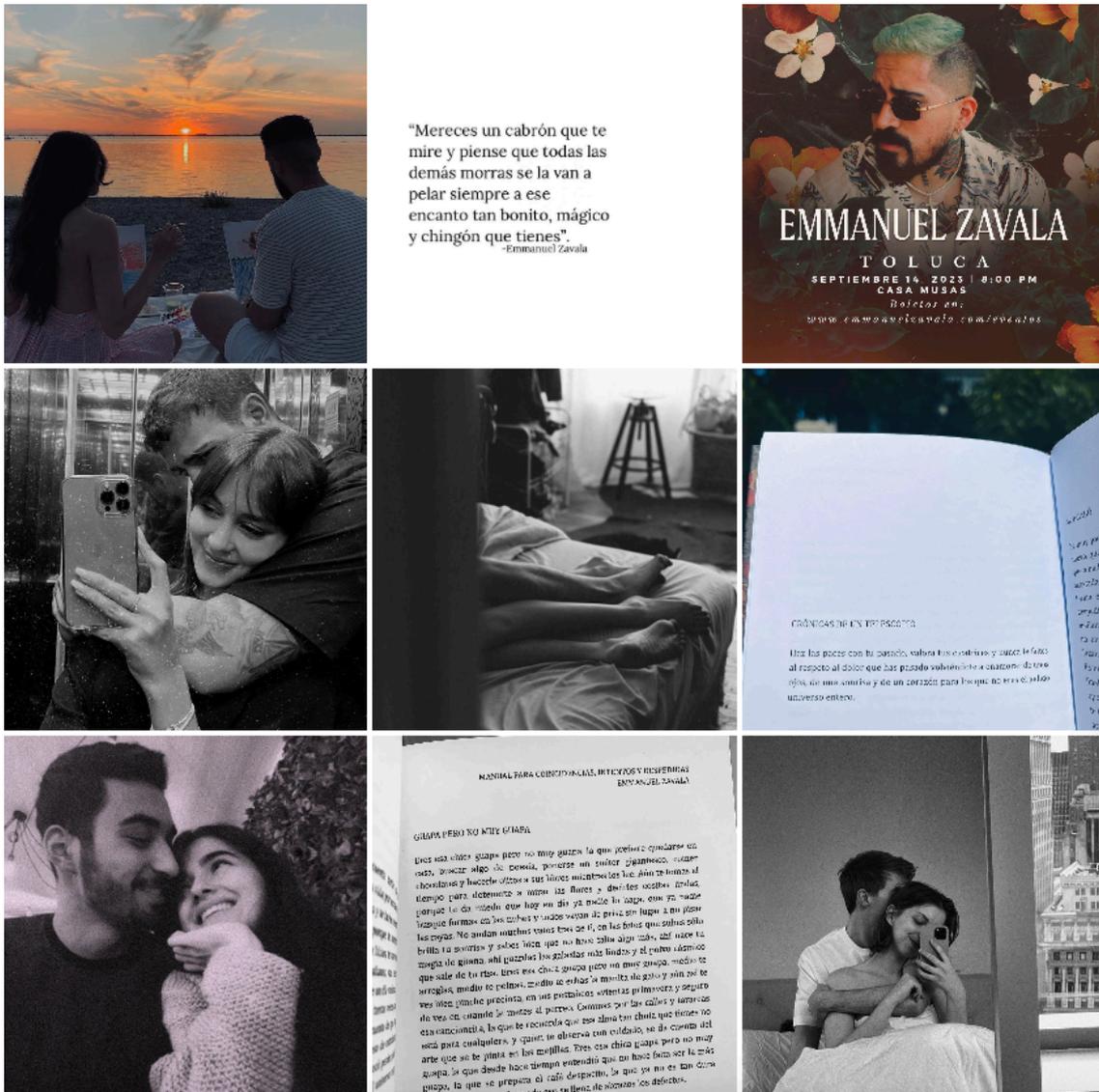


Figura 1. Publicaciones del perfil en Instagram de Emmanuel Zavala (@nosoytanpoeta) del 8 al 10 de septiembre de 2023.

i have never known anything more  
quietly loud than anxiety

- rupi kaur

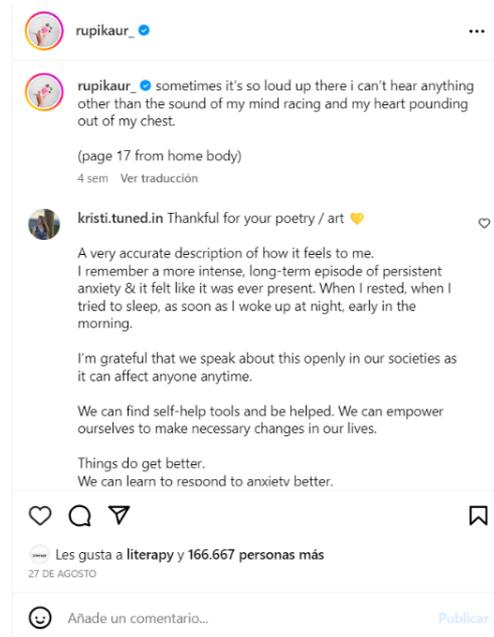
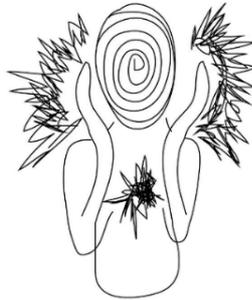


Figura 2. Publicación del perfil de Instagram de Rupi Kaur (@rupikaur\_) del 27 de agosto de 2023. En la imagen se pueden percibir las herramientas de interacción que ofrece Instagram.



### Tu Libertad

Por supuesto que eres libre de dejarme, pero también eres libre de quedarte y mandarme un millón de gifs por el chat o acomodarme un mechón de cabello detrás de la oreja en el bar, eres libre de besarme hasta hincharme la boca o besar otras bocas y no regresar ya. Eres libre de mordirme las nalgas, escupirme en la espalda y encajarme las uñas en la piel, pero también eres libre de buscar ser feliz en otro lugar lejos de mis torpezas. Eres libre de escribirme las veces que quieras y preguntarme las tonterías que desees, pero también eres libre de mandarles te extraños, te quiero y te deseo a cualquier otra mujer, eres libre de likearme las fotos o de likear las de un millón de morras más y no me voy a sentir ni me voy a enojar, porque después de todo eres libre de hacer lo que se te dé la chingada gana. Eres libre de contarme lo que no te deja dormir por las noches o para quedarnos tú y yo sin dormir toda la noche, pero también eres libre de aislarte y callarte y no decirme nada en un mes y seguir tu vida como si yo no existiera, eres libre de borrarame de la faz de la tierra, mientras existo lejos de ti. La gente usualmente cree que la libertad es poder irse, pero permanecer también es una opción y por supuesto que eres libre de dejarme, pero también eres libre de quedarte mientras sigues pensando que sería mejor largarte cuando te levantas por las mañanas y me das un beso en la cara, porque siempre vas a creer que la libertad es no estar y yo siempre voy a creer que la libertad es elegir a qué nos encadenamos.

Texto: Gizeh Jiménez  
Ilustración: Thania Díaz  
<http://jiseland.blogspot.mx/>

Figura 3. Primer texto con ilustración del perfil en Instagram de Gizeh Jiménez (@jiseland). Se trata de una colaboración de Jiménez con Thania Díaz para el Festival Magma de 2016.

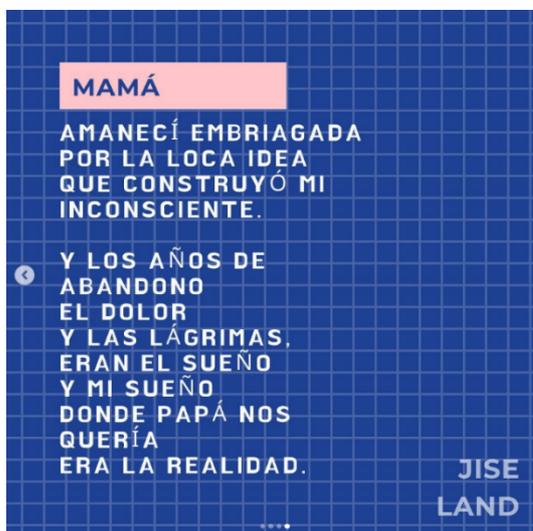
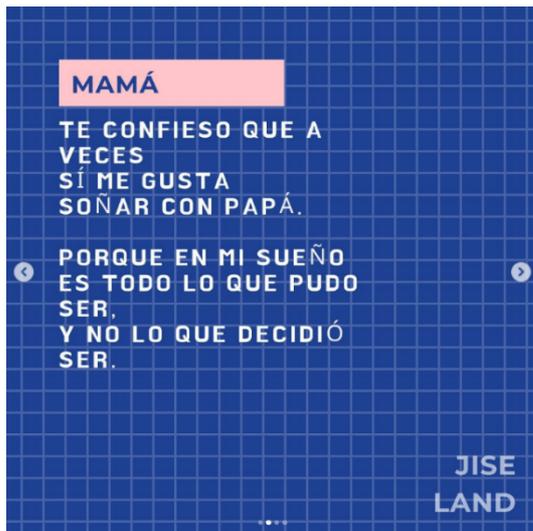


Figura 4. Carrusel (publicación en la se puede compartir hasta 10 imágenes o videos) del poema *Mamá* publicado en el perfil en Instagram de Gizeh Jiménez (@jiseland) (11 de febrero de 2021). El orden de lectura es de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo.



Figura 5. Isotipo de *Perra Mala 666* publicado en el perfil en Instagram de Gizeh Jiménez (@jiseland) (15 de octubre de 2021).

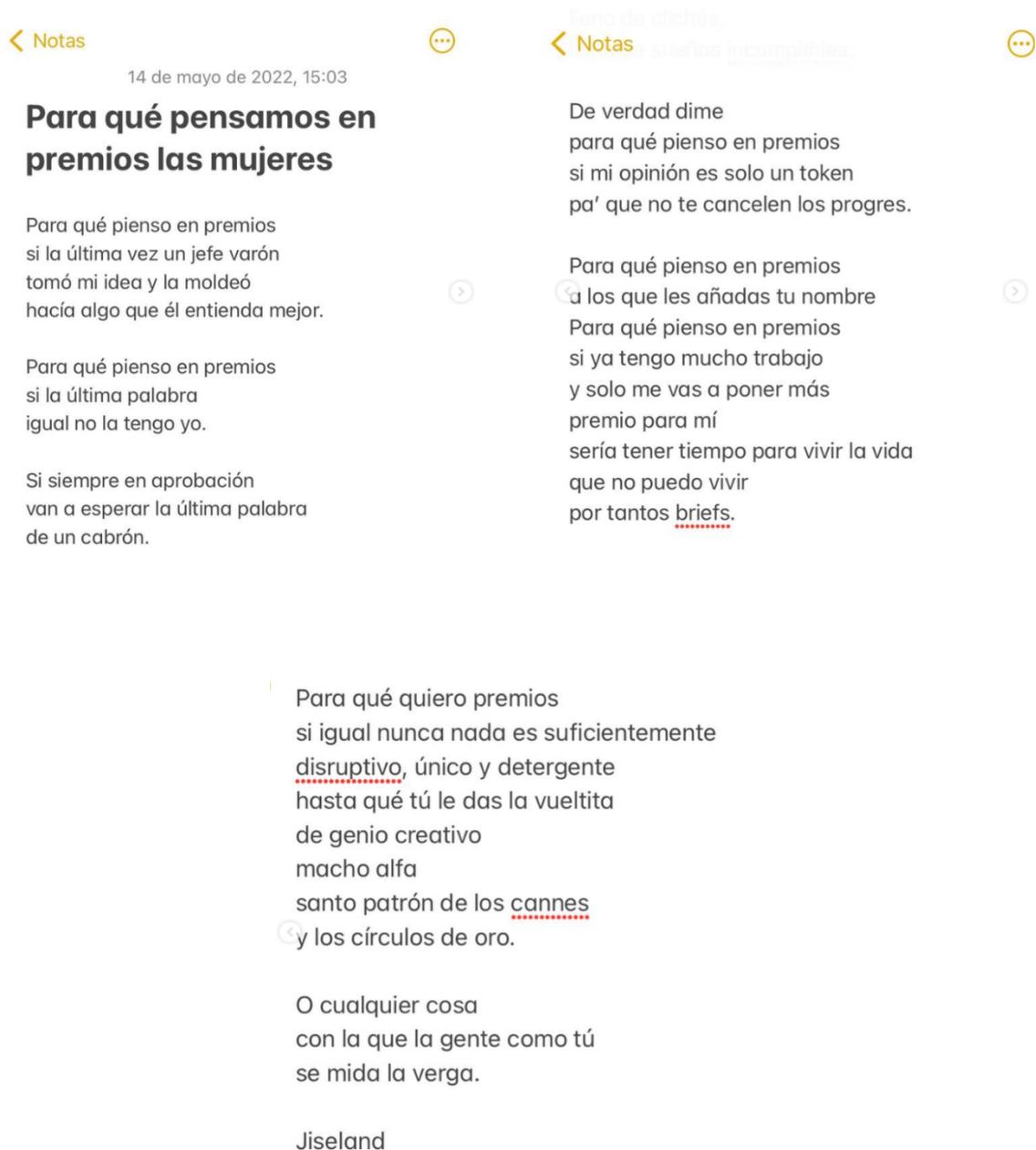


Figura 6. Carrusel del poema *Para qué pensamos en premios las mujeres* del perfil en Instagram de Gizela Jiménez (@jiseland) (14 de mayo de 2022). Se trata de capturas de pantalla de la aplicación Notas del sistema operativo móvil iOS. El orden de lectura es de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo.

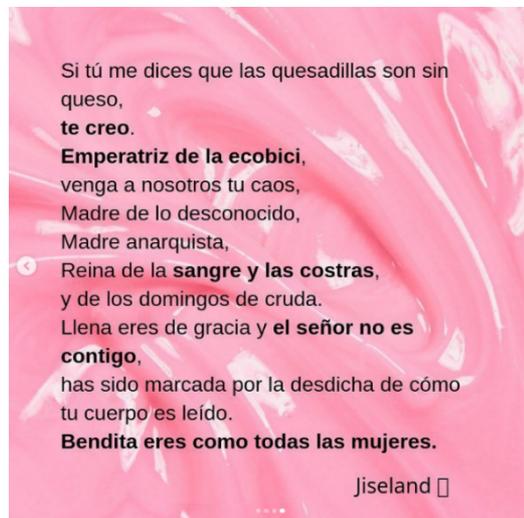
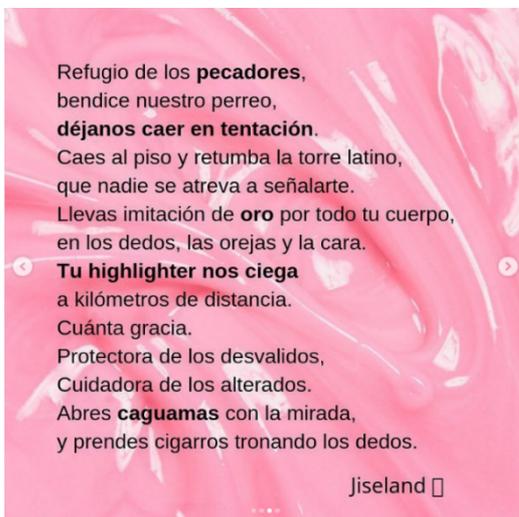
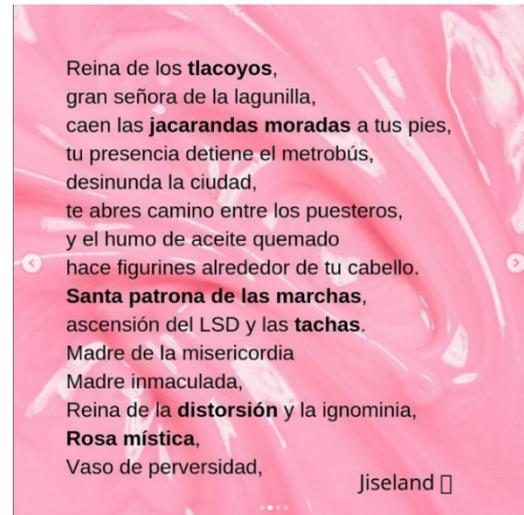


Figura 7. Carrusel del poema *Rosa mística* del perfil en Instagram de Gizeh Jiménez (@jiseland) (2 de diciembre de 2018). El orden de lectura es de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo.

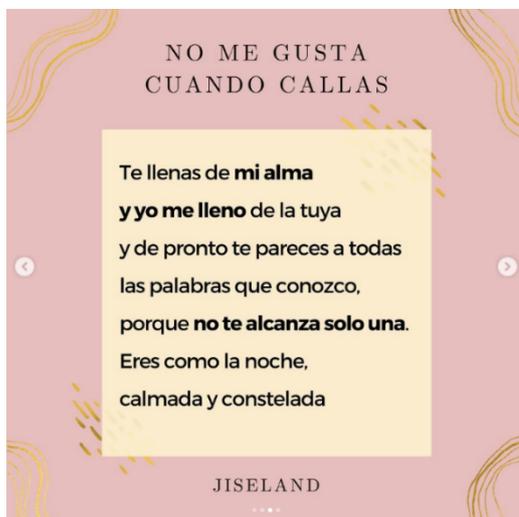


Figura 8. Carrusel del poema *No me gusta cuando callas* del perfil en Instagram de Gizeh Jiménez (@jiseland) (29 de octubre de 2020). El orden de lectura es de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo.

## Bibliografía

- “15. Los columnistas con Quetzal Noah.” *POLÍTICA Y DERECHO*, presentado por Enrique David Ogaz Díaz, episodio 15, primera temporada, 17 feb. 2022, <https://podcasts.apple.com/mx/podcast/15-los-columnistas-con-quetzal-noah/id1573776755?i=1000551402711>. Acceso 11 oct. 2023.
- “21 | Gizeh Jiménez”. *Rompiendo El Internet*, episodio 21, primera temporada, 8 dic. 2021, <https://joya937.mx/podcast/5014582/47833478>. Acceso 10 mar. 2024.
- Abenshushan, Vivian. “Disolutas (a ante cabe con contra) las pedagogías de la crueldad”. *Tsunami*, editado y prologado por Gabriela Jáuregui, 1ra ed., México, Sexto Piso, 2019, pp. 13-24.
- “About”. *Rebecca Watts*, <https://rerebeccawatts.weebly.com/>. Acceso 23 sep. 2023.
- “About the ELO”. *Electronic Literature Organization*, <https://eliterature.org/about/>. Acceso 11 oct. 2023.
- “Aquí Fruta Fresca con Jiseland”. *YouTube*, subido por Aquí Fruta Fresca, 9 oct. 2019, [https://youtu.be/cRFiLcgZEcs?si=\\_WOq6aTPXq\\_VfezI](https://youtu.be/cRFiLcgZEcs?si=_WOq6aTPXq_VfezI). Acceso 11 oct. 2023.
- Berens, Kathi Inman. “E-Lit’s #1 Hit: Is Instagram Poetry E-literature?” *Electronic Book Review*, 7 abr. 2019, <https://electronicbookreview.com/essay/e-lits-1-hit-is-instagram-poetry-e-literature/>. Acceso 11 oct. 2023.
- Bloom, Harold. *El canon occidental: La escuela y los libros de todas las épocas*. Traducido por Damián Alou, 2da ed., Barcelona, Editorial Anagrama, 1996.
- \_\_\_\_\_. *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*. 2da ed., Nueva York, Oxford University Press, 1997.
- Blow, Sandra. “Retratos de mujeres hermosas que no siguen estereotipos de belleza”. *Vice*, 8 oct. 2018, <https://www.vice.com/es/article/pa9xmy/retratos-de-mujeres-hermosas-que-no-siguen-estereotipos-de-belleza>. Acceso 11 oct. 2023.
- “Bot”. *Diccionario de la lengua española*, <https://dle.rae.es/bot>. Acceso 5 oct. 2023.
- Bourdieu, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador”. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, traducido por Alberto de Ezcurdia, Ramiro Gual, Violeta Guyot, Jorge Dotti y Martha Pou, Buenos Aires, Editorial Montessor, 2002, pp. 9-60.
- \_\_\_\_\_. “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”. *Criterios*, traducido por Desiderio Navarro, no. 25-26, enero 1989-diciembre 1990, pp. 20-42.

- \_\_\_\_\_. *El campo político*. Traducción dirigida por Noemí Larrazabal y Emmanuel Capdepon, La Paz, Plural editores, 2001.
- \_\_\_\_\_. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Traducido por Alicia Gutiérrez, 1ed., Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Traducido por Thomas Kauf, 2da ed., Barcelona, Editorial Anagrama, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Traducido por Thomas Kauf, 3ra ed., Barcelona, Editorial Anagrama, 1997.
- “Clica”, *Diccionario de americanismos*, <https://www.asale.org/damer/clika#:~:text=clica%2C%20subgrupo%20organizado%20de%20j%C3%B3venes>. Acceso 23 sep. 2023.
- Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*, Diario Oficial de la Federación, 5 de febrero de 1917. Última reforma publicada DOF 06-06-2023.
- Culler, Jonathan. *Literary Theory: A Very Short Introduction*, 1ra ed., Nueva York, Oxford University Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Theory of the Lyric*, 1ra ed., Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2015.
- “Decreto por el que se reforman, adicionan y derogan diversas disposiciones de la Ley Orgánica de la Administración Pública Federal, así como de otras leyes para crear la Secretaría de Cultura”, Diario Oficial de la Federación, 17 dic. 2015.
- Dougherty, Jay. “An Introduction to Charles Bukowski”. *Jay Dougherty*, 1995, <http://www.jaydougherty.com/bukowski/index.html>. Acceso 11 oct. 2023.
- “Editorial Trajín”. *Enciclopedia de la literatura en México*, <http://www.elem.mx/institucion/datos/3064>. Acceso 4 oct. 2023.
- “¡Entrevista con Quetzal Noah! - “Romántico Viajero” ORIGEN, CREA TU MARCA, AUTOPUBLICACIÓN, PLAGIO”. *YouTube*, subido por Entre Libros y Café, 24 feb. 2022, [https://youtu.be/IcCIBMv2Abs?si=giFHRXA14kKnGB\\_2](https://youtu.be/IcCIBMv2Abs?si=giFHRXA14kKnGB_2). Acceso 11 oct. 2023.
- Flores, Leonardo. “Third Generation Electronic Literature”. *Electronic Book Review*, 7 abr. 2019, <https://electronicbookreview.com/essay/third-generation-electronic-literature/>. Acceso 25 nov. 2023.

- Freud, Sigmund. *Obras completas*. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strache y con la colaboración de Anna Freud, traducción de José L. Etcheverry, volumen 9, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1992.
- Gache, Belén. *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto*. 2da edición, Gijón (Asturias), Trea, 2006.
- Gilbert, Sandra M., y Susan Gubar. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Traducción de Carmen Martínez Gimeno, Madrid, Ediciones Cátedra/Universitat de València/Instituto de la mujer, 1998.
- González Treviño, Ana Elena. “Dylan Thomas, el hijo de la ola: una aproximación a su poesía temprana”. *Anuario de letras modernas*, vol. 16, 2011, pp. 85-94.
- “Goodreads Choice Awards 2014”. *Goodreads*, <https://www.goodreads.com/choiceawards/bestpoetry-books-2014>. Acceso 17 may. 2022.
- Hayles, N. Katherine. “Electronic Literature: what is it?” *The Electronic Literature Organization*, 2 ene. 2007, <https://eliterature.org/pad/elp.html>. Acceso 23 sep. 2023.
- Hernández Acosta, Miguel Ángel. “Cada autor tiene su propio público: un acercamiento al caso de Quetzal Noah”. *Planisferio*, 14 ene. 2022, <https://planisferio.com.mx/site/cada-autor-tiene-su-propio-publico-un-acercamiento-al-caso-de-quetzal-noah/>. Acceso 11 oct. 2023.
- “Influencer”. *Diccionario del español de México*, <https://dem.colmex.mx/Ver/influencer>. Acceso 9 ago. 2023.
- Jiménez, Gizeh. “Inmoral”. *Jisé*, 12 ago. 2009, <https://jiseland.blogspot.com/2009/08/>. Acceso 23 sep. 2023.
- \_\_\_\_\_. “🖋️ ADICTA AL DOLOR 🖋️ - Poema de Gizeh Jiménez”. *YouTube*, subido por Bala Fría, 24 jul. 2017, <https://youtu.be/KDxX3f4YyIE?si=p98qqUoy6dyqJ0Ur>. Acceso 11 oct. 2023.
- \_\_\_\_\_. “Ando buscando tus ojos en el metro de la Ciudad de México”. *Facebook*, 4 ene. 2018, [https://web.facebook.com/jiseland/videos/ando-buscando-tus-ojos-en-el-metro-de-la-ciudad-de-m%C3%A9xico/574866426185232/?locale=es\\_LA&\\_rdc=1&\\_rdr](https://web.facebook.com/jiseland/videos/ando-buscando-tus-ojos-en-el-metro-de-la-ciudad-de-m%C3%A9xico/574866426185232/?locale=es_LA&_rdc=1&_rdr). Acceso 11 oct. 2023.
- \_\_\_\_\_. “Tu libertad”. *BVLV FRIV mixtape vol 1*, BVLV FRIV. *Souncloud*, <https://soundcloud.com/balafria/tracks>, Acceso 11 oct. 2023.
- \_\_\_\_\_. *Qué feliz era antes de cogerte*. Ilustrado por Octavio Juárez Ocelotl, versión libro electrónico, 2016.

\_\_\_\_\_. [@jiseland]. “ABCDEFGF sáfico”. *TikTok*, 20 jun. 2022, <https://www.tiktok.com/@jiseland/video/7111337055656971526>. Acceso 11 oct. 2023.

\_\_\_\_\_. “Mamá”. *Instagram*, 11 feb. 2021, [https://www.instagram.com/p/CLLBGkcj3v3/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CLLBGkcj3v3/?img_index=1). Acceso 23 sep. 2023.

\_\_\_\_\_. “Dedicatorias”. *TikTok*, 22 feb. 2022, <https://www.tiktok.com/@jiseland/video/7067727431163071749>. Acceso 11 oct. 2023.

\_\_\_\_\_. “No me gusta cuando callas”. *Instagram*, 29 oct. 2020, [https://www.instagram.com/p/CG8DPbZDAus/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CG8DPbZDAus/?img_index=1). Acceso 30 sep. 2023.

\_\_\_\_\_. “Para qué pensamos en premios las mujeres”. *Instagram*, 14 de may. 2022, [https://www.instagram.com/p/CdjR4W4OPq/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CdjR4W4OPq/?img_index=1). Acceso 30 sep. 2023.

\_\_\_\_\_. “Quiero una lencha de presidenta”. *TikTok*, 18 jun. 2022, <https://www.tiktok.com/@jiseland/video/7110696471443344646>. Acceso 11 oct. 2023.

\_\_\_\_\_. “Rosa mística”. *Instagram*, 2 dic. 2018, [https://www.instagram.com/p/Bq6c4XWBF3l/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/Bq6c4XWBF3l/?img_index=1). Acceso 29 sep. 2023.

\_\_\_\_\_. “Tu libertad”. *Instagram*, 24 ago. 2016, <https://www.instagram.com/p/BJgLfY8grix/>. Acceso 29 sep. 2023.

\_\_\_\_\_. “Uno escribe porque siente. La literatura es otra cosa que usan los señores (sic) para validarse y congratularse. // Si escribes eres escritorx (sic). No necesitas ningún premio o alguna validación académica para ejercer algo tan humano como plasmarte a través de la escritura.” *X*, 20 sep. 2020, <https://twitter.com/Jiseland/status/1307811425222565891>. Acceso 11 oct. 2023.

\_\_\_\_\_. “yo: ya no tengo Daddy Issues // yo hoy despertando súper triggereada después de soñar que le decía a mi papá todas sus verdades y que él solo intentaba regalarme algo: 🙄😭😭”, *X*, 11 feb. 2021, <https://twitter.com/Jiseland/status/1359903767672606728>. Acceso 11 oct. 2023.

Kaur, Rupi. *milk and honey*. Andrews McMeel Publishing, 2015.

\_\_\_\_\_. [@rupikaur]. “sometimes it’s so loud up there i can’t hear anything other than the sound of my mind racing and my heart pounding out of my chest. // (page 17 from home body)”. *Instagram*, 27 ago. 2023, <https://www.instagram.com/p/CwdlGLiRIWc/>. Acceso 30 sep. 2023.

Kernan, Alvin. *The Death of Literature*, Binghamton, Yale University Press, 1990.

- Kirsch, Adam. “The Transgressive Thrills of Charles Bukowski”. *The New Yorker*, 6 mar. 2005, <https://www.newyorker.com/magazine/2005/03/14/smashed>. Acceso 11 oct. 2023.
- Leav, Lang. *Love & Misadventure*, Andrews McMeel Publishing, 2013.
- “Letanías a la virgen”. *La Santa Sede*, [https://www.vatican.va/special/rosary/documents/litanie-lauretane\\_sp.html](https://www.vatican.va/special/rosary/documents/litanie-lauretane_sp.html). Acceso 11 oct. 2023.
- Lévy, Pierre. *Cibercultura. Informe al Consejo de Europa*. Traducción de Beatriz Campillo, 1ra ed., México, Anthropos Editorial/División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, 2007.
- Ludmer, Josefina. “Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura”. *Lo que vendrá. Una antología (1963-2013)*, selección y prólogo de Ezequiel De Rosso, edición libro electrónico, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2021.
- Martínez Alguacil, Laura. *Perfil y controversias del autor millennial en las redes sociales. El boom de la poesía en Instagram: el caso Defreds*. 2019. Universiteit Utrecht, tesis de maestría.
- McNish, Hollie. “PN Review”. *Hollie McNish*, 21 ene. 2018, <https://holliepoetry.com/2018/01/21/pn-review/>. Acceso 10 mar. 2024.
- Molina, Arlen. “Las lenchitudes no binarias existimos y resistimos”. *Agencia presentes*, 26 abr. 2023, <https://agenciapresentes.org/2023/04/26/las-lenchitudes-no-binarias-existimos-y-resistimos/>. Acceso 11 oct. 2023.
- Mora, Vicente Luis. “El conflicto por la llegada de la poesía pop tardoadolescente”. *Diario de lecturas*, 15 sep. 2019, <https://vicenteluis Mora.blogspot.com/2019/09/el-conflicto-producido-por-la-llegada.html>. Acceso 11 oct. 2023.
- Muriel, Andrea [@andreamuriel\_]. “9. Charla y lectura con @jiseland”. *Instagram*, 23 sep. 2020, <https://www.instagram.com/reel/CFgleWtDeEY/>. Acceso 11 oct. 2023.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, 1ra ed., Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- Neruda, Pablo. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, 18va ed., Barcelona, Seix Barral, 1998.



Rettberg, Scott. *Electronic Literature*. 1ra ed., edición libro electrónico, Cambridge, Polity Press, 2019.

Rodríguez-Gaona, Martín. *La lira de las masas. Internet y la crisis de la ciudad letrada. Una aproximación a la poesía de los nativos digitales*. 1ra ed., Madrid, Editorial Páginas de Espuma, 2019.

“Rupi Kaur achieves another bestseller milestone”. *Andrews McMeel Universal*, <https://www.andrewsmcmeel.com/rupi-kaur-achieves-another-bestseller-milestone/>. Acceso 17 may. 2022.

Sánchez García, Remedios, y Francisco José Sánchez García. “Las lógicas de la moda. Los Millennial, la Generación Z y el mercado literario en la sociedad globalizada”. *América sin Nombre*, no. 28, 2023, pp. 17-30.

\_\_\_\_\_, y Pablo Aparicio Durán. “Los hijos de Instagram. Marketing editorial. Poesía y construcción de nuevos lectores en la era digital”. *Contextos educativos*, no. 25, 2020, pp. 41-53.

\_\_\_\_\_. “El discurso literario de la modernidad líquida en España. Notas para un debate abierto sobre la poesía de las redes sociales”. *Anales de la Universidad Central del Ecuador*, vol. 1, no. 378, 2020, pp. 239-250.

\_\_\_\_\_. “Poesía joven, mercado literario y redes sociales (o cómo tenderle una trampa a los géneros literarios)”. *Nuevas poéticas y redes sociales. Joven poesía español en la era digital*, coordinado por Remedios Sánchez, Madrid, Siglo XXI Editores, 2018, pp. 49-60.

Simanowski, Roberto. *Digital Art and Meaning: Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art, and Interactive Installations*, The University of Minnesota Press. 2011.

“Slam”. *Poetry foundation*, <https://www.poetryfoundation.org/learn/glossary-terms/slam>. Acceso 15 ago. 2023.

“Spoken word”. *Poetry foundation*, <https://www.poetryfoundation.org/learn/glossaryterms/spoken-word>. Acceso 20 mar. 2022.

Thomas, Dylan. *Collected Poems 1943-1953*. Editado por Walford Davies y Ralph Maud, J.M. Londres, Dent & Sons Ltd, 1992.

Uribe, Sara. *Antígona González*. 2da. ed., México, El Quinqué Cooperativa Editorial/sur+ ediciones, 2021.

Valverde, Fernando. “Poesía juvenil: el futuro o la muerte de la función poética (o todo lo contrario)”. *Nuevas poéticas y redes sociales. Joven poesía español en la era*

*digital*, coordinado por Remedios Sánchez, Madrid, Siglo XXI Editores, 2018, pp. 36-47.

Watts, Rebecca. "The Cult of the Noble Amateur." *PN Review*, ene. 2018, [https://www.pnreview.co.uk/cgi-bin/scribe?item\\_id=10090](https://www.pnreview.co.uk/cgi-bin/scribe?item_id=10090). Acceso 23 ago. 2022.

Zavala, Emmanuel [@nosoytanpoeta]. Perfil en Instagram de Emmanuel Zavala. *Instagram*. <https://www.instagram.com/nosoytanpoeta/>. Acceso 29 sep. 2023.