



ZAPPING, TOMA DIRECTA Y RECICLAJE: PERCEPCIÓN Y MEMORIA TELEVISIVA EN BANDA SONORA, DE ANDRÉS ANWANDTER.

ZAPPING, LIVE RECORDING AND RECYCLING: TELEVISED PERCEPTION AND MEMORY IN ANDRÉS ANWANDTER'S BANDA SONORA

Javiera Lorenzini R.¹

¹ Estudiante de Magíster en Literatura, Universidad de Chile.

Estudiante de Diplomado en teoría y crítica de Cine, Universidad Católica de Chile.

javieralorenzini@gmail.com

Artículo recibido: 06-Abril-2011

Aceptado: 30-Mayo-2011

Publicado: 11-Junio-2011

RESUMEN

En este trabajo se analizará el penúltimo libro de Andrés Anwandter, Banda sonora, a partir de la clave televisiva que ya sugieren el título y el epígrafe de Tom Raworth, "a door in the t.v. opened". Para ello, primero se revisarán las filiaciones de la obra con las Eternal sections de Raworth, para luego pesquisar el modo en que el texto de Anwandter complejiza el ejercicio instaurado por el poeta inglés, mediante una trasposición a la literatura de mecanismos propios de los mass media que implican la superposición y cruces de ciertos reflejos textuales de la percepción televisiva y la memoria televisiva. Al mismo tiempo, se buscará enmarcar el análisis de esta obra en su contexto de producción, indagando como la literatura responde a la configuración actual de los nuevos medios y en qué medida se hace cargo de la convergencia de la cultura contemporánea.

Palabras clave: *poesía experimental, poesía chilena, televisión.*

ABSTRACT

In this paper we will analyse the penultimate book of Andrés Anwandter, Banda Sonora, from the key reading suggested by its title and Tom Raworth's epigraph, "a door in the tv opened". To do this, we will first review it's affiliations with Raworth's Eternal Sections, and then study the way in which Anwandter's texts introduced by the english poet, through a transposition of mass medias own mechanisms to literature, which involve overlapping and cross sectioning certain textual reflexions of televised perception and televised memory. At the same time, we will frame the analysis of this work in its production context, inquiring as to how literature responds to the current configuration of the new media and to what extent it assumes the convergence of contemporary culture.

Keywords: *experimental poetry, chilean poetry, television.*

Banda Sonora, el penúltimo poemario publicado por Andrés Anwandter¹ el año 2006, puede leerse en poco más de 15 minutos. Con 56 páginas, el libro consta de 16 poemas sin título ni signos de puntuación, organizados en versos que nunca superan las 3 palabras y que impactan a la vista como una acumulación uniforme: una cinta delgada que podría no tener comienzo ni fin. Solo algunos grabados en blanco y negro, en los que apenas se esbozan fragmentos de un cuerpo desnudo (una pierna, un ojo) se intercalan con el texto. Esta relación explícita entre lo visual y lo verbal, como también (como veremos más adelante) con lo sonoro, prefigura algunas de las características centrales que cruzan no solo este libro sino toda la obra del escritor²: su preocupación especial por la dimensión material del lenguaje, que según los dichos de Felipe Cussen (2005) lo convierte en un poeta de vocación “decididamente experimental”; y aparejado a lo anterior, su tratamiento del lenguaje como un mecanismo naturalmente defectuoso e incompleto³, cuyas deficiencias son explicitadas por medio de diferentes procedimientos textuales que desnaturalizan, complejizan y vuelven opaca su aparente claridad comunicativa. *Banda sonora* recoge y acentúa estos rasgos ya presentes en la obra de Anwandter, haciendo de los mass media el problema central de indagación. Así, el epígrafe de Tom Raworth, “a door in the t.v. opened”, no solo nos remite al necesario correlato de este libro (las *Eternal sections* del poeta inglés)⁴, sino que nos insta a leerlo desde la clave televisiva, ya sugerida en el título. En este trabajo revisaré, en primer lugar, el modo en que una lectura televisiva del poemario entronca con la propuesta de Raworth, para luego ir tras la identificación de los modos en que en el libro se cruzan y se superponen ciertos reflejos textuales de la *percepción* televisiva y la *memoria* televisiva. Ambos aspectos serán rastreados en vías de demostrar que en *Banda sonora* no solo se pretende trasladar a la literatura lo específico de la experiencia de lo televisivo sino que también, al mismo tiempo, problematizar esta

1 Andrés Anwandter, psicólogo de la Universidad Católica, ha sido listado como uno de los poetas principales de la llamada generación de los 90 en Chile. Su obra poética publicada hasta el momento consta, además de *Banda Sonora* (2006), de los libros *El árbol del lenguaje en otoño* (1996), *Especies intencionales* (2001), *Square Poems* (2002) y *Amarillo crepúsculo* (2012), además de otros poemas visuales y sonoros. Actualmente reside en Inglaterra.

2 Para una revisión de la obra de Anwandter hasta su libro *Banda sonora*, véase Cussen (2005)

3 Desde sus primeras entrevistas, Anwandter hizo énfasis en aquella incapacidad u opacidad del lenguaje que se trasluce en el discurso poético: así, en sus iniciales y escuetas declaraciones sobre su poética en la antología de Francisco Véjar (1999), explicita: “los poetas son, en general, tipos con problemas de expresión; que cojean, o tropiezan con la lengua. En ello reside, para mí, la gracia de lo que hacen” (p.17)

4 Otro libro que probablemente Anwandter no reconocería como referente pero que sí es su contraparte cercana en el terreno del cine, es *Cinco metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat, que también dispone una banda de poemas que emula el celuloide cinematográfico. La comparación entre ambos, sin embargo, excede lo que se va a tratar en este trabajo.

experiencia a partir de los mecanismos propios de lo literario. Al mismo tiempo, se buscará enmarcar el análisis de esta obra en su contexto de producción, indagando como la literatura responde a la configuración actual de los *nuevos medios* (en términos de Manovich) y en qué medida se hace cargo de la convergencia de la cultura contemporánea.

ESCRITURAS Y MODOS DE PERCEPCIÓN CONTEMPORÁNEA: DE SECCIONES ETERNAS A BANDA SONORA.

En 1993, el poeta experimental y artista visual inglés Tom Raworth publica *Eternal sections*, un largo poema organizado en conjuntos de exactamente 14 versos que, al igual que en *Banda sonora*, impactan a la vista por su regularidad. El texto carece de mayúsculas y sus versos poseen una extensión homogénea (de 3 a 5 palabras). La obra articula un nuevo orden temporal no regido por la sintaxis sino por la acumulación de imágenes inconexas:

destello del lirio naranja
bajo las rampas, silenciosa
en su amplio seno
indiferente a las nuevas
formas más delicadas
ahora nunca usada
seda muaré gastada por el tiempo
al alcance del oído
consumida la lámpara

Raworth (2011:13)⁵

Como esta, sucesivas “secciones” se acumulan a lo largo de las más de 100 páginas del libro, sin indicar ni un corte ni un cierre, con lo que se da a entender que su extensión es arbitraria. El lector asiste al registro de una forma de percepción que enfatiza la velocidad de aparición de estímulos en orden ilógico, organizados a modo de un ensamblaje de voces captadas a partir de un mismo foco de escritura. Pese a que la perspectiva del texto parece múltiple (al modo de la escritura cubista en *Altazor*), una lectura más detallada nos descubre un enfoque único, que transita desde la desaparición del sujeto enunciador convertido en el ojo/oído mecanizado de la cámara hasta su aparición sutil encarnada en algunos pocos pronombres: yo, tú, él, ella. La casi inexistente deixis es por lo tanto el aspecto que otorga una línea conductora al poema, en tanto otorga al lector la posibilidad de reconstruir un hipotético presente de escritura, cuyo registro se acerca o 5 “brilliance of the orange Lily / down the gangways, silent / in its broad bosom / indifferent to the new / more delicate ways / never used now / watered silk subdued by time / within earshot / extinguished the lamp / hushed for a few moments / sown they climbed / daring to look at it / before midnight could be fashioned into words” (Raworth, 2011: 12). La traducción del texto al español es de Kurt Folch.

aleja a diferentes niveles perceptivos. Todos estos preceptos evidencian las filiaciones de la poética de Raworth con los poetas del Black Mountain, que él mismo ha reconocido. La máxima olsoniana (1950) “[o]ne perception must immediately and directly lead to a further perception” (parr.10) deviene en *Eternal sections* una receta de escritura política: el efecto del texto, que como un prisma, proyecta una pluralidad de sentidos, se contrapone al discurso hegemónico capitalista. Así, escribe Raworth: “imperativo es el index/ de un discurso del conocimiento/contrario a las leyes de la lógica/en el capitalismo clásico o de mercado/funciona o no/al mismo nivel/de estos textos fragmentados” (2011: 69). El ejercicio tras *Eternal sections* se propone, por lo tanto, como un juego deconstructivo de todo tipo de discursos, que como menciona Folch (2009) es un rasgo común a toda su obra⁶. La vocación experimental de Raworth se definiría, al menos en este texto, por un trabajo de vaciamiento del lenguaje a partir de un procedimiento persistente, que pone en primer plano su materialidad antes que el desenvolvimiento temático de la obra.

En el año 2011, aparece por editorial Tácticas una traducción del texto a cargo de Kurt Folch, quien comparte con otros poetas de la generación de los 90 en Chile el interés en la tradición poética anglosajona y norteamericana. Esta traducción, sin embargo, ya había circulado por varias manos desde hace algunos años. No solo es evidencia de ello el epígrafe que Andrés Anwandter incluye en *Banda sonora* el 2006, sino la evidente recuperación de ciertos procedimientos de *Eternal sections* que su libro retoma y actualiza en consonancia con otra matriz de lectura: la televisiva. Así, la palabra “televisión” es una de la que aparece repetida más veces a lo largo del libro de Anwandter, además de una serie de alusiones a la cultura mediática chilena que probablemente serán oscuras para los lectores de las próximas generaciones. La nueva variable a explorar—el impacto de los *mass media* en la percepción y en el lenguaje cotidiano—va a hacer de la “banda sonora” la figura escogida para dar cuenta de un texto ya no “seccionado”, sino fluido y continuo, incapaz de clasificar(se) y regularizarse más allá de su ritmo. Como continuación del trabajo tras Secciones eternas y nueva puesta en marcha de mecanismos que erosionan el lenguaje cotidiano, *Banda sonora* re-enmarca, como veremos a continuación, los procedimientos ya desplegados en la obra de 1993, permitiéndonos en este caso formular la pregunta por los modos de aprehensión y reacción de la literatura frente a los últimos cambios mediales y tecnológicos.

PERCEPCIÓN TELEVISIVA, MEMORIA TELEVISIVA.

Si en las *Secciones eternas* (escritas por Raworth, rescritas por Folch) se intuían algunos procedimientos que intentaban traspasar ciertos modos

6 Para una revisión de la poética de Raworth, véase Folch (2009)

perceptivos al registro escrito, en *Banda sonora* esta percepción queda adjetivada como “televisiva”, no solo en términos de aparición semántica sino que de desenvolvimiento formal. Así, una de las principales características que se manifiestan desde el comienzo de la lectura del libro es la acumulación incesante de imágenes que van variando aún con mayor rapidez que en *Secciones eternas*, al modo de un zapping enloquecido:

tirita
la lámpara
sobre
los cerros
a escala
del lecho
nupcial
deposita
su herrumbe
la aurora
con gritos
de pájaros
roncos
se quejan

Anwandter (2006: 50)

Al igual que el resto del libro, este fragmento cumple todas las leyes del *zapping* televisivo que ya ha mencionado Beatriz Sarlo a principios de los 90: la constitución del texto privilegia la “mayor acumulación posible de imágenes en la menor unidad de tiempo posible” (1995: 62) y la combinación de planos muy breves provoca que la velocidad se vuelva “medio y fin del así llamado ‘ritmo’ visual, que se corresponde con los lapsos cortos (cada vez más cortos) de atención concentrada” (p.63). La importancia ya no radica en las imágenes sino en la rapidez de su suceder, algo que ya encontrábamos en las *Eternal sections*, de Raworth. Por otra parte, la monotonía de los versos que, siguiendo el modo inglés, no están ordenados por sílabas sino por acentos (pies), enfatiza lo cuidado de este vertiginoso caos visual, que se desenvuelve siempre según el mismo traqueteo rítmico emulando “la improvisación dentro de pautas bien rígidas” propia del zapeo televisivo (Sarlo, 1995: 65).

A este desorden estructurado y monótono que combina la rigidez serial y la velocidad de las imágenes, propias de aquello que Sarlo ha llamado “televisividad” (1995: 72), se suma la toma directa televisiva como estrategia que, traspuesta a la escritura poética, presupone la *posibilidad interpretativa de reconstrucción de un acto de enunciación que propone simultaneidad entre la aparición de las imágenes y su verbalización*⁷. El lector de *Banda sonora*, como

⁷ Por lo mismo, la analogía entre toma directa y escritura será establecida en términos de *efectos*: el lector que se enfrenta al texto de Anwandter tiende a ordenar su sentido a

el espectador de televisión, cree enfrentarse al devenir visual de lo que fue para el escritor/director un constante *presente* de la escritura, en el que los estímulos inmediatos fueron rápidamente traspasados al papel apenas eran recibidos, sin mediación de una estructura narrativa⁸. La poca longitud de los versos tendría su razón de ser, si seguimos esta reflexión inicial, en el afán de un oculto sujeto poético de captar el efímero presente, único motivo unificador de cada poema. Así, por ejemplo, en el siguiente fragmento:

la tarde
no obstante
soleada
memoria
feliz
en escombros
que cubre
la hiedra
retórica
clava
sus breves
colmillos
inyectan
la tele
visión
o la voz
del vecino
que filtran
los muros
en ruinas

Anwandter (2006: 10)

La escritura reproduce, mezclados, estímulos de distintas procedencias y de diferente índole (la tarde, la voz del vecino a través de los muros, la televisión, etc.) que se traducen en las múltiples voces que se imbrican continuamente a lo largo de *Banda sonora*. La 'escritura presente' de la toma directa literaria toma como eje, así, al sujeto disgregado en su función de captar todas estas imágenes y sonidos que lo asedian desde múltiples ángulos.

Estas dos características de aquello que Sarlo y otros definen como lo *televisivo*, el zapping (que aúna serialidad sonora y variación visual) y la toma en directo (que privilegia el instante presente como momento de enunciación), se combinan en *Banda sonora* a modo de retrato de cierta sensibilidad perceptiva propia de la contemporaneidad. La confusión y partir de la reconstrucción de ese 'presente de escritura' hipotético que estaría detrás de la heterogeneidad de las imágenes dispuestas.

8 Cabe destacar como la transparencia de la toma directa televisiva, traspuesta analógicamente en mecanismo literario, se vuelve confusa y opaca. A dicho efecto podríamos acoplar la denuncia hecha tanto por Eco (1984), como por la misma Sarlo (1995), entre otros, sobre la artificialidad de la toma directa.

superposición de diferentes de voces (portadoras de imágenes oníricas o cotidianas, íntimas o públicas) dan cuenta, a lo largo del texto, de aquella diversificación del sujeto espectador provocada, según Carlón (2004) por la emergencia del fenómeno televisivo. Así encontramos desperdigado por todo *Banda sonora* el ya tradicional par semántico del cuerpo y la máquina (que se desdobra en palabras como “rostro”, “ojo”, “oídos”, “huellas”, “rasgos”, por un lado, y “motor”, “combustible”, “pistones”, “mecánica”, “ruedas”, por otro) que se reactualiza a fin de enfatizar la naturaleza mutable de estas formas emergentes de percepción y la procedencia siempre mediatizada de las voces que pueblan el texto televisivo y que configuran a estos nuevos sujetos.

Banda sonora no se limita a generar dicha trasposición mecánica de lo televisivo a la literatura. En cambio, el particular tratamiento que se hace de la percepción televisiva es relativizado en algunos fragmentos en los que, a momentos, parece detenerse o demorarse brevemente el zapping con su flujo de imágenes inmediatas, para dejar paso al esbozo de algunas reflexiones que escapan al instante presente de la percepción, como ocurre en el caso siguiente:

el patio
trasero
del ojo
termina
repleto
de trastos
que ves
en la tele
visión
la bodega
del cráneo
conserva
recuerdos
en frascos
de vidrio

Anwandter (2006: 23)

La memoria, en su indisolubilidad con la percepción—o como una puesta en discurso que reconstruye la percepción—, se vuelve en virtud de fragmentos como este uno de los problemas fundamentales del libro. Como un compartimento inútil (“el patio/ trasero”), la memoria acumula las imágenes residuales (“trastos/ que ves/ en la tele/ visión”) que se van sucediendo en el indiscriminado acopio perceptivo del zapeo, lo cual genera en el lector de *Banda sonora* una distancia respecto de los mecanismos escriturales del texto. Así, si la toma directa televisiva, con sus ya mencionadas trasposiciones a la literatura, constituye un eje de lectura posible (el plano de la “escritura

presente”), versos como los anteriormente revisados instauran otro eje interpretativo que subvierte y filtra al primero. Las imágenes inmediatas captadas en el zapping escritural se constituyen, en atención a este segundo plano de lectura, como la reconstrucción inútil, precaria y artificial de los

bosquejos
que el ojo
desecha
y la siesta
más tarde
recicla

Anwandter (2006: 56)

Esta ambigüedad entre la memoria televisiva y su percepción directa concuerda con aquella indiferenciación que *Banda sonora* establece entre el la vigilia (“el ojo”) y el sueño (“la siesta”). Así, especifica el mismo Anwandter:

Aunque pueda parecer lo contrario, la escritura de este libro es muy controlada, nada de automática. Ahora bien, ese control obedece a reglas bastante arbitrarias y tiene que ver justamente con mostrar cómo funciona el sueño, según yo: cortando y pegando del modo más inesperado los restos de la experiencia diurna (...) Yo lo llamo “reciclaje”, porque pienso que de la experiencia diaria contemporánea nos van quedando puros residuos, basura visual y auditiva que no se descompone fácilmente.

Cortínez (2006: parr.4)

El ejercicio de reciclaje, propio también de la cita televisiva (Sarlo, 1995: 100)⁹, instaura una relación paródica y confusa entre la percepción televisiva inmediata (del despierto) como primer plano, y su reconstrucción posterior a partir de la memoria (del dormido) como segundo plano. Así, si Mario Carlón establecía una relación causal entre los nuevos tipos de espectadores televisivos y los nuevos campos de memoria, en *Banda sonora* se articula un procedimiento completamente opuesto: la memoria como un campo discursivo (literario) y paródico (“patio trasero”) subvierte, filtra e incluso anula la percepción directa, de la que solo quedan residuos y sobras. Mediante este gesto, la propuesta de Anwandter se aleja de aquella más optimista de Carlón para acercarse a la más pesimista de Dubois (2000), quien argumenta que “la imagen generada por el directo televisivo es una ‘imagen amnésica’ y (...) como producto de la transmisión televisiva, se produce la disolución del sujeto espectador” (cit en Carlón, 2004: 176). El reciclaje televisivo de *Banda sonora* se vincula, como dice Virilio (1997), más que con la memoria, con el olvido:

⁹ Explica la autora que mediante la cita y la parodia, la televisión se recicla a sí misma, estableciendo un círculo vicioso cuya retórica consiste en mantener a los espectadores siempre enmarcados en el mismo registro televisivo.

ampolletas
gastadas
tus ojos
vacilan
un rato y
se apagan
por fin
desenroscas
la vista
te quemas
un poco
los dedos
a oscuras
reemplazas
los bulbos
que suenan
por otros
intactos

Anwandter (2006: 14)

La ‘imagen amnésica’ posibilita el reemplazo de los bulbos (los ojos), en concordancia con la homogeneización de las imágenes generada por el ritmo monótono del poema. El olvido visual generado por el cambio de ampolletas se contrapone a su débil reconocimiento desde la escritura, que se constituye como el lugar a una vez deficiente y utópico que permite, en estos cortos lapsos de debilitación del zapping, hacer explícitos estos modos de percepción contemporánea. Así, *Banda sonora* no solo se apropia de estas nuevas experiencias desde el texto sino que inaugura intersticios que permiten examinarlas críticamente. En este caso, los espacios de distanciamiento vienen tanto otorgados por la ralentización del ritmo dada por las reflexiones insertas en el texto, como por la posibilidad de vacíos que provoca su fragmentariedad (vacíos que se contraponen completamente, como ha dicho Sarlo, a la lógica de zapping). Esta posibilidad de distanciamiento parece residir también en la relación que se da entre el título y el texto: la ‘banda sonora’ es antes visual que audible, expuesta ante la mirada crítica antes que flujo inaprehensible de sonidos. La banda sonora cultural en el cine o en la televisión aparece así silenciada en la poesía, amplificada en la cabeza del lector/auditor que tiene acceso a la configuración y construcción de ese sonido, y por lo tanto, a los procedimientos artificiales que definen el desenvolvimiento de dicha experiencia.

Esta línea de lectura podría llevarnos a establecer como conclusión provisional que en *Banda sonora* se despliega una actitud ambigua frente a las nuevas formas de percepción y memoria televisivas, que a una vez que reproduce estos modos traduciéndolos al plano de la literatura, con cierto regocijo cercano al del pop art, al mismo tiempo se distancia críticamente de

su fiesta veloz y serial. La propuesta del texto se acercaría, desde este punto de vista, a cierto situacionismo debordiano que critica los medios desde el interior de los mismos medios.¹⁰ Prefigurando el tono claramente político que domina su último libro, *Amarillo crepúsculo*, en *Banda sonora* la “puerta abierta de la televisión” (the “door in the t.v. opened”, según Raworth) posee un finísimo y casi imperceptible filtro, la red de palabras que hace visible el carácter disgregado y residual de la experiencia televisiva y que por lo tanto nos distancia de la “participación-fascinación” pasiva que Eco (1994) ya había advertido respecto del espectador actual.

LEVES ANACRONISMOS: BANDA SONORA Y LA CULTURA DE LA CONVERGENCIA.

Dicha conclusión inicial debe ser sometida, sin embargo, a algunos ajustes. La crítica a los medios desde la misma configuración literaria de lo mediático, como actitud que se desprende de *Banda sonora*, puede ser matizada y reposicionada si valoramos ciertas omisiones evidentes en el texto en relación con su contexto de producción: otros estímulos culturales como internet, mp3 o iphones brillan por su ausencia en una obra que, en tanto publicada el 2006, podría llegar a reflejar todas estas influencias propias de lo que se ha llamado la “cultura de la convergencia” o la “era de los nuevos medios”. Por lo mismo, a modo de cierre de este trabajo, parece necesario posicionar y poner en perspectiva las conclusiones extraídas a partir de una lectura del texto desde lo “televisivo” como matriz propuesta por la obra misma.

En efecto, lejos hoy de la primera cultura televisiva que sistematizaron Eco o Sarlo, nos adentramos en la era de los *nuevos medios*, en los que confluyen la tecnología informática y mediática para dar paso a lo que se conoce como la “era digital” (Manovich, 2006). Datos los gráficos, imágenes en movimiento, sonidos, formas, espacios y textos se vuelven computables; es decir, conjuntos simples de datos informáticos que pueden ser difundidos casi instantáneamente a lo largo del planeta. La pantalla del celular, la pantalla del iphone y la pantalla del ipad, como algunas entre las muchas otras manifestaciones de lo que Lipovetsky (2009) ha llamado la “pantalla global”, se desligan del salón familiar donde estaba el televisor y se vuelven trasladables o útiles para las más diversas empresas. Simultáneamente, distintos medios que antes se concebían separadamente confluyen en los mismos aparatos, cambio que se ha dado a conocer como “convergencia” y que significaría una revolución mediática que por el momento tiene

10 En 1973, Guy E. Debord estrena el documental llamado *La sociedad del espectáculo*, en el que retoma algunos fragmentos de su libro homónimo, publicado en 1967. En él, el alegato en contra la cultura “no-viviente” de lo mediático es criticada a partir del propio soporte audiovisual.

consecuencias insospechadas (Jenkins, 2008). Así, el celular ya no solo llama sino que toma fotografías, sirve de reproductor de audio y permite a sus usuarios acceder a Internet. El ipad funciona como lector, agenda o pantalla de cine. Sin embargo, *Banda sonora* no parece hacerse cargo de estas nuevas configuraciones culturales ni de sus consecuencias a nivel vivencial, que ya han dejado atrás la “cultura de masas” que implicaba un receptor pasivo (“asediado”) para instaurar una cultura mediática individualizada y participativa (Jenkins, 2008).

¿Cómo interpretar estas ausencias? “[L]a literatura trabaja en los intersticios de la ciencia, siempre retrasada o adelantada respecto de ella, semejante a la piedra de Bolonia, que irradia por la noche lo que ha almacenado durante el día, y mediante este fulgor indirecto ilumina al nuevo día que llega”, escribió Barthes (2007: 56) en su *Lección inaugural*. El hecho de que, en este caso particular, la literatura siga *reciclando* la experiencia de lo televisivo que hace más de una década sistematizaron sus teóricos, aporta al lector luz sobre el “nuevo día” en el que ya vivimos y de sus posibilidades para la producción literaria contemporánea. El traqueteo rítmico de *Banda sonora* prefiguraría la serialidad digital de la cultura de la convergencia, en un gesto que sólo podría ser clasificado como *levemente anacrónico*.

Bibliografía

- Anwandter, A. (2006). *Banda sonora*. Santiago: La calabaza del diablo.
- Barthes, R. (2007). *El placer del texto*. Lección Inaugural. Madrid: S.XXI.
- Carlón, M. (2004). *Sujetos telespectadores y memoria social*. En *Sobre lo televisivo. Dispositivos, discursos y sujetos*. Buenos aires: La crujía. 173-200.
- Cortínez, A. (2006). Poeta se echa el pollo con los ojos cerrados. Andrés Anwandter habla sobre su nuevo libro *Banda Sonora*. En *Las últimas noticias*. [En línea]. Disponible en: <http://www.letras.s5.com/aa281106.htm>.
- Cussen, F. (2005). Andrés Anwandter: la apertura continua. *Revista de Estudios Filológicas*, 40, 65-79.
- Debord, G. (2002). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pretextos.
- Dubois, P. (2001). Máquinas de imagen: una cuestión de línea general. En

Video, Cine, Godard. Buenos Aires: Libros del Rojas (UBA).

Eco, U. (1984). Apuntes sobre la televisión. En *Apocalípticos e integrados* (pp. 335-382). Barcelona: Lumen.

Folch, K. (2009) Tom Raworth: la poesía es una ameba. En *Revista Laboratorio 1*. [En línea]. Disponible en: <http://www.revistalaboratorio.cl/2009/12/tom-raworth-la-poesia-es-una-ameba>

Jenkins, H. (2008). *The convergence of culture*. Trad. Pablo Hermida. Barcelona: Paidós.

Lipovetsky, G., y Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.

Manovich, L. (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Buenos Aires: Paidós.

Raworth, T. (2011). *Secciones eternas*. Edición bilingüe de Kurt Folch. Santiago: Ediciones Tácitas.

Olson, C. (1950). Projective Verse. [En línea]. Disponible en: http://www.globalvoicesradio.org/Projective_Verse.html

Sarlo, B. (1995). El sueño insomne. En *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en Argentina* (57-105). Buenos aires: Ariel.

Véjar, F. (1999). *Antología de la poesía joven chilena*. Santiago: Ed. Universitaria.

Virilio, P. (1997). La vanguardia del olvido. En *Un paisaje de acontecimientos*. Buenos aires, Paidós.