

*CROSSING-OUTS AND OBLITERATIONS IN
CONTEMPORARY MEXICAN POETRY (ALBARRÁN,
HERBERT, ALCANTAR)*

IGNACIO BALLESTER
ORCID.ORG/0000-0002-5826-3167
UNIVERSIDAD DE ALICANTE
ignacio.ballester@ua.es

ALEJANDRO HIGASHI
ORCID.ORG/0000-0002-2154-9030
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, UNIDAD IZTAPALAPA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA
higa@xanum.uam.mx

Abstract: *This article analyzes the techniques of obliterated and intervened discourse on some recent books of poems. Alejandro Albarrán, Julian Herbert or Stephanie Alcantar influence the course, distortion and insecurity of the text. From the philosophy of Derrida and different theories of concealment and emptiness in art, we study the multiplicity of meanings and fear that involves publishing a work where other texts, rereading or discarded possibilities are evident and mitigated. New forms of writing that link technology with tradition and manual work extend the readings and the background of a text.*

KEYWORDS: UNWRITING; ARTISTIC INTERVENTION; FOOTAGE FOUND IN LITERATURE; EXPERIMENTAL POETRY; GENETIC CRITICISM.

RECEPTION: 08/11/2016

ACCEPTANCE: 31/03/2017

TACHADURAS Y BORRADURAS EN LA POESÍA
MEXICANA CONTEMPORÁNEA (ALBARRÁN,
HERBERT, ALCANTAR)

IGNACIO BALLESTER
ORCID.ORG/0000-0002-5826-3167
UNIVERSIDAD DE ALICANTE
ignacio.ballester@ua.es

ALEJANDRO HIGASHI
ORCID.ORG/0000-0002-2154-9030
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, UNIDAD IZTAPALAPA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA
higa@xanum.uam.mx

Resumen: En este artículo, analizamos las técnicas del discurso obliterado e intervenido en algunos poemarios recientes. Alejandro Albarrán, Julián Herbert o Stephanie Alcantar inciden en el decurso, la distorsión y la inseguridad del texto. A partir de la filosofía de Derrida y distintas teorías sobre el ocultamiento y el vacío en el arte, estudiamos la multiplicidad de significados y el temor que implica publicar una obra donde quedan patentes otros textos, relecturas o posibilidades descartadas y mitigadas. Las nuevas formas de escritura ligan la tecnología con la tradición y el trabajo manual que amplían las lecturas y el fondo de un texto.

PALABRAS CLAVE: DESESCRITURA; INTERVENCIÓN LITERARIA; METRAJE ENCONTRADO EN LITERATURA; POESÍA EXPERIMENTAL; CRÍTICA GENÉTICA.

RECEPCIÓN: 08/11/2016

ACEPTACIÓN: 31/03/2017

DIMENSIÓN FILOSÓFICA, ESTÉTICA Y POLÍTICA DEL DISCURSO OBLITERADO

El concepto de *deconstrucción* (o *desescritura*, entendido en ocasiones en un sentido muy literal por las vanguardias y postvanguardias artísticas) se debe a Sigmund Freud, Ernst Jünger, Martin Heidegger y, sobre todo, a Jacques Derrida. La tachadura o *biffure* (línea fina que se superpone al texto suprimido, dejándolo, no obstante, visible) y la borradura o *nature* (línea gruesa que oculta por completo un texto que imaginamos por la extensión de tal vacío), según la terminología derridiana, pueden recorrer un espectro muy amplio de matices que va del miedo simple, en un sentido amplio, a la inseguridad epistemológica ante el dinamismo semántico de los conceptos filosóficos. Sus distintos valores pueden, sin embargo, responder a un mismo principio de desconfianza, según el análisis de Freud en *Psicopatología de la vida cotidiana*: “las omisiones en la escritura deben ser juzgadas de la misma manera que las equivocaciones en la misma” (1991: 144). En *Acerca del nihilismo*, Ernst Jünger explica el nihilismo como el proceso (Heidegger y Jünger, 1994: *cf.* 15) por el cual se niega lo escrito, a través de la duda, para evidenciar y afirmar el miedo. Respecto a la idea de Jünger, Heidegger argumenta que “el no-ocultamiento consiste en el ocultamiento de la presencia. A *este* ocultamiento, en el que se funda el no-ocultamiento (Ἀλήθεια) va dirigido el recuerdo. Recuerda aquello sido que no ha pasado, porque lo no pasado permanece en toda duración, que prolonga el acontecimiento del Ser” (1994: 114). El último concepto del “Ser” se presenta en la edición original tachado con una cruz.

Años después, Jacques Derrida estudió la *escritura* ya no como un simple “suplemento del habla”, perspectiva general del logocentrismo imperante, sino desde el punto de vista de su complejidad dinámica. Las categorías binarias creadas por Rousseau, Lévi-Strauss o Saussure podían cuestionarse gracias a esa complejidad escritural que permitía llegar incluso a la deconstrucción (Derrida, 1976: 60) o desescritura. En *La dissémination* (1972), profundizó este cruce de la escritura con una ontología del Ser nihilista. Ahí, demostrará cómo los distintos significados de cada palabra escrita (poética o no) se esparcen hasta llegar incluso a lo inexpresable, cuya raíz se encuentra en el miedo al decir y cuyo follaje encarna en la cicatriz de la tachadura:

C'est l'effrayant d'une telle nécessité qui se limite et se rassure par la construction d'une quarte et du sens. Qui est toujours *sens de l'être*. L'“est”, l'être comme indication de présence, procure ce calme, cette conscience de maîtrise idéale, ce pouvoir de la conscience dans la monstration, l'indication, la perception ou a prédication, dans l'operation de la quatrième surface. (Derrida, 1972: 391)

El arte contemporáneo no ha podido sustraerse a estas reflexiones y, en muchos casos, se ha adelantado a ellas. Como ha notado con acierto Nathalie Heinich, el paradigma del arte contemporáneo se nutre de distintas formas de borraduras en su afán por oponerse al paradigma clásico. Desde la subversiva “Erased De Kooning Drawing” (1953), consistente en un esbozo de Willem de Kooning minuciosamente borrado por el artista estadounidense Robert Rauschenberg cuando apenas estaba en sus veinte (Heinich, 2014: 27-29), las variantes de la borradura no han dejado de aparecer intermitentemente en la historia del arte contemporáneo a través de distintas formas de desmaterialización (92-93), efemerización en los *happenings* y *performances* (98-100), intervención y otras, desde la simple obra titulada, paradójicamente, “sin título” (177) hasta la obra plástica que recurre al lenguaje como eje de su naturaleza plástica, al estilo de las obras de Joseph Kosuth o Jenny Holzer (177-178). Sobre la borradura, Richard Galpin, artista plástico británico cuya obra se centra principalmente en la remoción de ciertas áreas de fotografías de espacios arquitectónicos para generar formas fragmentadas en espacios dinámicos, revisa en un estudio de 1998 la aparición de la borradura en la historia del arte para conferir una genealogía para su propio trabajo.

Este desvío al terreno del arte contemporáneo no es ocioso, porque ahí se han manifestado por primera vez muchas estrategias compositivas que después se volverán moneda corriente en la literatura. Respecto a la borradura, resulta imposible no pensar en los discursos tachados, *Zero & Not* (1985-1986), de Joseph Kosuth (Toledo, 1945), que invadieron los muros del Museo Sigmund Freud, en Viena, a partir de un párrafo de *La psicopatología de la vida cotidiana*, repetido y obliterado simultáneamente (Morgan, 2003: 77-79), donde Kosuth veía reflejada la paradoja de proponer una cancelación que “construya al borrar, sugiriendo ‘una cosa’ (un campo lingüístico) que está presente, mientras es suprimida” (citado en Morgan, 2003: 78).

Todo ello, sin perder de vista el sesgo político de la tachadura y la borradura; como apunta Cristina de Peretti en relación a la obra de Derrida, la “tachadura significa, pues, la pertenencia a otra historia, a otro juego, a un texto o escritura general (archi-escritura) que somete los conceptos clásicos a la operación de la tachadura” (1989: 72). La tachadura y la borradura surgen, en el plano de la realidad inmediata, ante el conflicto, ya sea externo (según ha estudiado Jorge Urrutia en un trabajo reciente sobre la narrativa durante la Primera Guerra Mundial) o interno (lo que sucede cuando nos arrepentimos de algo que deseábamos escribir, pero luego tachamos o borramos). En cualquier caso, “frente aquella guerra tan cruel hubo que tachar el

trazo emocionado, para encontrar luego la nueva caligrafía que, eso sí, emociona, no salpicando, sino convenciendo” (Urrutia, 2016: 30).

EL DISCURSO OBLITERADO EN LOS ESTUDIOS LITERARIOS

En los estudios literarios, el interés por el tachado y la borradura se expresó muy tempranamente a través de la censura que implícitamente promovió la asunción de un canon (Curtius, 1975: 349-383) o a través de los medios de conservación por escrito de cada época, lo que explica pérdidas notables en varios tramos de nuestra historia literaria (por ejemplo, Frenk, 1984: 13-59; y Deyermond, 1995); pero el análisis concreto de tachaduras y borraduras se coló por la puerta de atrás de la disciplina. Esta inadvertencia sobre el análisis de los tachados y borrados no es difícil de explicar: no se estudiaban porque no formaban parte de lo que la teoría literaria había asumido que era el *texto*. Se requirió de un cambio de paradigma para llegar al estudio del discurso obliterado que hoy nos remite a una noción postestructuralista de texto, centrada en el *texto en proceso*. Como una forma de resistencia a la noción simple de texto literario del estructuralismo, la crítica genética pronto hizo suyo un corpus desdeñado hasta entonces: el *texto como proceso*, dinámico y en constante cambio, a través del análisis de los borradores autorales (*pretextos* o *avant textes*; un estado de la cuestión en Pastor Platero, 2008). Recordemos que uno de los trabajos inaugurales de la disciplina se tituló precisamente “Le texte n'existe pas” (cuya versión matizada, “Du texte à l'écriture”, vendría después), y en él Louis Hay discutía abiertamente la inmovilidad a la cual había sido sometida la obra literaria a través del concepto canónico de *texto*.

No es casualidad que el análisis de la tachadura y la borradura se haya refugiado en esta nueva noción de *texto en proceso*, donde al día de hoy contamos con estudios muy rigurosos tanto desde la perspectiva teórica como práctica de distintas estrategias en la formación del discurso obliterado (por ejemplo, Almuth Grésillon, 2008), desde una poética de la tachadura en los manuscritos de Jorge Luis Borges analizados por Daniel Balderston (2014) hasta el proceso de escritura de Miguel Hernández, conservado en los manuscritos que ha estudiado Carmen Alemany (2013).

La noción de un texto en proceso, teorizada por la crítica genética, tampoco ha dejado de alcanzar a las poéticas más recientes a través de una red compleja de influencias muy distintas. En España, en las últimas décadas del siglo XX, destacan los famosos “textchones” o textos tachados de Fernando Millán (2009); líneas rojas sobre fondo amarillo para aludir a la bandera española y llevar a cabo una crítica

política; así como Enrique Cabezón (1976) con su poemario *Desdecir* (2013), otro ejemplo reciente de desescritura donde “tachar es volver a escribir” (Calvo, 2013). En este último caso, además de mostrar el texto con y sin tachaduras, Cabezón subraya versos (por encima de la frontera entre lo tachado y lo mostrado) que, además, luego conforman la versión del poema final, completo. Estamos ante los distintos tiempos (pasados, presentes y futuros) que el discurso obliterado nos ofrece como lectores: “L’avenir n’est pas un présent futur, hier n’est pas un présent passé” (Derrida, 1967: 436). Si repasamos el tachado y la borradura en la poesía hispánica, encontramos dos muestras claves de tachadura en Chile: Raúl Zurita (1951), en sus primeros poemarios, *Purgatorio* (1979) y *Anteparatso* (1982), parte de la intertextualidad para borrar el texto que recupera en boca de otros personajes y distintas emociones (Rodríguez, 1985: 115-123). Juan Luis Martínez (1942-1993), al tachar su nombre (“~~JUAN LUIS MARTÍNEZ~~”) en la cubierta del poemario *La nueva novela* (1977), renuncia a su autoría o a su compromiso con lo escrito (Polanco Salinas, 2004).

En México, pueden seguirse obras donde, de manera implícita y a veces explícita, lo borrado y lo tachado es relevante para comprender la forma y el sentido de los textos. Entre las tachaduras a través de la dubitación y la reescritura, podría destacarse la obra de Gerardo Deniz (donde los poemas se reescriben y los posibles sentidos se tachan a través de sus prosas al estilo de *Visitas guiadas*), la de David Huerta (donde el concepto es furiosamente cancelado por más conceptos, como sucede en *Incurable*) o la de Coral Bracho (a través de la cancelación del sujeto como sucede en *Ese espacio, ese jardín* o en *Marfa, Texas*). Se trata de una borradura ontológica que puede continuarse en distintos ejercicios en la poesía de las promociones más recientes. En *Bitácora de mujeres extrañas* (2014), Esther M. García cede por completo la voz a sus personajes, en la estela de lo que hicieron Cristina Rivera Garza en “La reclamante” (AA.VV., 2010: 73-75), Jorge Esquinca en “El lazo y la trampa” (AA.VV., 2010: 125-127) o Sara Uribe en el 2012 en *Antígona González*. En *El flarf del narco* (2015), Moisés Ayala busca captar la atención mediante una nueva forma de expresión, el *flarf*, que se apropia de discursos y lenguajes de internet sobre el narco, la violencia, el miedo, para despersonalizar la voz de la enunciación y alejarse del compromiso de “su” texto a partir de otras enunciaciones anónimas. En *Anamnesis* (2016), de Cloyo Mendoza, advertimos que la borradura como idea alterna con un fondo persistente de recuerdos, experiencias o personajes, vívidos o soñados. La tachadura aparece explícitamente en otros poemarios del siglo XXI en México, como *La muerte me da* (2007), de Cristina Rivera Garza; *Tesouro* (2010), de Karen Villeda; *No use las manos* (2011), de Los KGFC; *Met Zodiaco* (2012), de Gerardo Arana; *Tianguis* (2013),

de Rodrigo Flores Sánchez; o *El lenguaje privado* (2014), de León Plascencia Ñol. Asimismo, Alejandro Tarrab emplea la técnica del discurso obliterado en *Litane* (2006), *Degenerativa* (2010) y *Caída del búfalo sin nombre. Ensayo sobre el suicidio* (2015). Dichos casos no los analizamos detenidamente por tratarse de tachaduras puntuales que no afectan al desarrollo del poemario.

INTERVENCIÓN, TACHADURA, BORRADURA

Frente a estas formas donde el discurso obliterado subyace como tema, se distinguen otros ejercicios formalistas de tachado y borradura donde dichas estrategias pueden llegar a cobrar protagonismo. El fenómeno es multiforme, por supuesto, y la disparidad de poéticas que caracteriza a las promociones más recientes no permite hablar de una tendencia clara en sus usos, por lo que conviene analizar cada caso en su situación particular.

En la sección titulada “Intervenciones” (2012: 62-76), Alejandro Albarrán presenta una miscelánea de cinco documentos intervenidos al marcador de tinta indeleble donde se incluye: 1) la publicidad de un *Hostal Bed and Breakfast*; 2) una nota del 25 de mayo de 2009 del periódico *La Jornada*, en la sección “Capital”, titulada “~~Habitan en 69 ciudades perdidas los pobres de los pobres del DF~~”; 3) las páginas 34-38 del manual sobre seguridad en el terreno (tomado del volumen *Seguridad sobre el terreno: información para los funcionarios de las Naciones Unidas, correspondiente a la seguridad en el transporte público*, dentro del apartado de “Normas de seguridad personal” y del subapartado “Supervivencia en caso de secuestro”); 4) Una página que no hemos podido identificar titulada “El origen de la literatura”; 5) Las bases del Premio Nacional de Poesía Joven Francisco Cervantes Vidal correspondiente a la convocatoria 2007/2008, con 18 puntos (la convocatoria 2009/2010 y siguientes son fundamentalmente iguales, pero contienen una base más que suma 19 puntos), financiado por el Gobierno del Estado de Querétaro a través del Programa Cultural Tierra Adentro. La importancia capital que se da a esta sección en el cuerpo de todo el poemario se recalca desde las mismas portada y contraportada, donde los poemas obliterados se reproducen a escala y repetidamente, y hasta el colofón, también diseñado con borraduras.

En estos ejercicios de intervención, el texto obliterado sirve para exponer las “intenciones” de las “intervenciones” de estos textos por medio de un juego de primer y segundo planos. En otra parte, Higashi analizó la convocatoria del premio de poesía para desmontar los mecanismos de una crítica feroz a las instituciones públicas,

garantes de la cultura, desde sus propios comunicados (Higashi, 2015: 287-291), pero el conjunto de los textos tiene distintos propósitos, aunque se trata de la misma estrategia de borrado al marcador de tinta indeleble (es decir, borrado por saturación de tinta). Ofrecemos, a continuación, una reconstrucción del texto donde pueden leerse también las secciones obliteradas, realizada a partir de las mismas normas de supervivencia y con tachados dobles en vez del borrado total en la edición de Albarrán:

III. SUPERVIVENCIA EN CASO DE ~~SECUESTRO~~

Introducción

En los últimos años ha aumentado significativamente el número de civiles secuestrados o tomados como rehenes. Cada situación es diferente, por lo que no existen normas estrictas de comportamiento. No obstante, adoptando ciertas medidas se reducirán al mínimo los efectos de la detención y se incrementará la capacidad para salir adelante y sobrellevar la situación hasta el momento de la liberación.

Normas de supervivencia

Las siguientes técnicas han sido utilizadas con éxito ~~por otras víctimas de secuestros:~~

- ~~Nadie puede decirle a otro si debe o no oponer resistencia si es secuestrado. Esta decisión debe tomarla cada uno con arreglo a las circunstancias.~~ Resistirse puede ser sumamente arriesgado, ~~el rehén puede resultar herido y pueden drogarlo y venderle los ojos inmediatamente.~~
- ~~Ser secuestrado es seguramente una de las experiencias más terribles que puede vivir nadie. Los primeros 15 a 45 minutos son los más peligrosos. Siga las instrucciones de sus secuestradores, que están muy excitados emocionalmente, ya se hallen o no alterados psicológicamente o atrapados en una situación límite. Presentan las características de una descarga de adrenalina y podrían reaccionar violentamente. Para usted el objetivo es sobrevivir. Cuando se disipe la conmoción inicial, los secuestradores estarán en condiciones de evaluar mejor la situación. Asegúrese de que puede explicar todo lo que lleva encima.~~

- ~~Cuando lo detengan, respire hondo e intente sosegarlo. En esta situación lo habitual es sentir miedo a morir o a resultar herido. Reconocer sus propias reacciones puede ayudarlo a adaptarse mejor. Por lo general, los rehenes sienten el mayor grado de ansiedad las primeras horas después del incidente. La ansiedad empezará a decrecer cuando la persona se dé cuenta de que sigue viva —al menos de momento— y se establezca cierta rutina. La depresión y la sensación de impotencia proseguirán durante todo el cautiverio y la mayor parte de los rehenes se sienten muy humillados por lo que tienen que padecer durante ese período.~~ No obstante, la mayoría se adapta rápidamente a la situación. Recuerde que su cometido es sobrevivir. (2012: 68-69)

Como puede advertirse en esta reconstrucción, se suprime una capa importante de los indicios referenciales del manual y se conservan las frases que, leídas en su conjunto, pueden ofrecer un perfil ontológico trascendente que se sobrepone a lo circunstancial. Así, por ejemplo, se suprime “secuestro” y cualquier referencia al mismo, la introducción que justifica la existencia de un manual para saber cómo conducirse cuando se sufre un secuestro, conceptos clave (como “el rehén”, “sus secuestradores, que están muy excitados emocionalmente”, “usted”, etcétera), indicios de la situación que se describe (“15 a 45 minutos”, “cuando lo detengan”, “en esta situación”, “durante todo el cautiverio”, etcétera). El extracto del discurso no obliterado, por el contrario, nos convencerá de una virtualidad ontológica anteriormente no advertida, donde incluso se conserva una coherencia gramatical por medio de la borradura de indicios de pluralidad en las conjugaciones verbales:

III. SUPERVIVENCIA EN CASO DE

Introducción

Normas de supervivencia

Las siguientes técnicas han sido utilizadas con éxito

- Nadie debe oponer resistencia. Resistirse puede ser sumamente arriesgado, puede resultar herido y vendarle los ojos inmediatamente.
- Ser es seguramente una de las experiencias más terribles que puede vivir nadie. Los primeros son los más peligrosos. Siga instrucciones se

halle o no, el objetivo es sobrevivir. Asegúrese de que puede explicar todo lo que lleva encima.

- respire hondo e intente sosegarse. empezará a decrecer cuando se dé cuenta de que sigue —al menos de momento— y se establezca cierta rutina. La depresión y la sensación de impotencia proseguirán. No obstante, la mayoría se adapta rápidamente a la situación. Recuerde que su cometido es sobrevivir. (2012: 68-69)

El ejercicio no deja de sorprender: en efecto, el texto no borrado conserva una coherencia irrefutable, especialmente a partir de “Ser es seguramente una de las experiencias más terribles que puede vivir nadie”, núcleo de sentido que permite unir cabos a lo largo del texto no obliterado y confiere sentido a “se halle o no” (con un contenido obviamente existencial) o a “cuando se dé cuenta de que sigue”, donde se refleja un estado de cierta consciencia sobre la experiencia de ser. Esta consciencia garantiza un estado de “depresión” y una “sensación de impotencia” a la que, más que sobreponerse, uno “se adapta rápidamente a la situación”. El estribillo reiterado de “el objetivo es sobrevivir” concede cierta urgencia a este poema sobre la experiencia del ser.

En la versión original, el discurso obliterado no puede leerse, de modo que resulta difícil hablar de un diálogo creativo entre los suprimidos y el nuevo texto que resulta; el juego de ingenio se centra, al menos en este caso, en revelar a través de las supresiones, dentro de un manual de supervivencia en caso de secuestro, un testimonio sobre la experiencia ontológica. Los mensajes aldeaños pueden ser muchos: la oportunidad de ver la profundidad existencial en cualquier discurso; el espejismo de encontrar un mensaje trascendente donde antes había un manual de supervivencia; el feliz azar de ver concurrir en un manual de supervivencia una reflexión ontológica; el ingenio de crear un poema donde antes había un texto no literario, un manual; la feliz coincidencia de experimentar el ser a través de un manual de supervivencia; los mensajes ocultos en una lectura anagramática de un texto cualquiera, etcétera. El ejercicio, con alguna independencia del sentido que se le quiera atribuir, resulta de lo más estimulante, incluso si deja de atenderse a su esencia poética. El método de Albarrán también aparece en la obra de Hugo García Manríquez, *Anti-Humboldt. Una lectura del Tratado de Libre Comercio de América del Norte* (2014), como tachadura y recreación lírica de un texto político, fenómeno estudiado por Roberto Cruz Arzabal (2015).

Con unas premisas y una intención muy distintas, Julián Herbert recurre a la tachadura parcial en la sección de “Light is calling” del poema “Bill Morrison” (2013: 56-64). Como se indica en una nota final del mismo Herbert:

Bill Morrison (Chicago, 1965) es un cineasta *foundfootage* autor de las películas *Decasia* (2002), *Light is Calling* (2004) y *The Spark of Being* (2010), entre muchas otras. Este poema —suma de fragmentos huidizos, deshilachados, traducidos, re-fundidos y a veces oscurecidos por el paso del tiempo: una suerte de monstruo de Frankenstein tramado con borradores de poemas que nunca logré concluir— es un homenaje formal a este artista, a quien considero una de mis principales influencias en la confección de este libro. (2013: 153)

Esta indicación funciona como un mapa que permite transitar por las distintas secciones que conforman el poema y que se distinguen por fluctuaciones en el tamaño, disposición de la tipografía y la miscelánea de temas que se tratan, así como la procedencia, identificable en un buen número de casos, de las secciones. Quien lee tiene, permanentemente, la impresión de leer “borradores de poemas que [su autor] nunca [logró] concluir”. Conforme a estos criterios heterogéneos, el poema podría estar compuesto por las siguientes partes (este recuento moroso resulta necesario para entender el valor de la sección tachada):

1. Estribillo formado por una autocita. “La quemadura es el lenguaje con que juro, manos abiertas sobre el hielo”, versículo que a su vez se retoma de un poema previo en el mismo libro, “Aníbal Superstar” (2013: 14-16): “He cambiado. / He cambiado un spot por una / quemadura. / La quemadura es el lenguaje con que juro, manos / abiertas sobre el hielo. / La quemadura máquina de guerra, / huellas de paquidermo sobre la nieve de los Alpes” (2013: 14).

2. Homenaje a *Decasia*. *The State of Decay* (Bill Morrison, 2002; música original de Michael Gordon), metraje encontrado (o *foundfootage*) donde se unen imágenes del baile de un derviche que gira y gira sobre su propio eje, carruseles, ruedas de la fortuna y otros motivos giratorios, con escenas del propio montaje cinematográfico donde se ponen a girar los carretes de película. De ahí los temas en esta sección del poema: “¿Hacia dónde gira en hueco el hombre –líquido: carretes / cráteras el veneno de plata” o “Hypnotic::::::::::::::::::” o “unaruedaunaruedaunaruedaunarueda... etc.”, repetidos a lo largo de todo un cuadro de texto (2013: 56), más un par de descripciones de la miscelánea de imágenes del *film* (la “monja bajo un porche” o la “caravana”).

3. Homenaje a *Spark of Being* (Bill Morrison, 2010; música original de Dave Douglas), adaptación del *Frankenstein* de Mary Shelley y al mismo tiempo, poética del género: como el monstruo de Frankenstein, compuesto de piezas diversas halladas para formar un todo y darle cuerpo y alma a un ser nuevo, el *metraje encontrado* representa una posibilidad de unión armónica por el arte de piezas que no fueron

concebidas para estar reunidas o, como escribe el mismo Herbert, “volver a entramar el argumento de esta criatura con / fragmentos de otras criaturas” (2013: 57). En el poema de Herbert, esta unión tiene un propósito pedagógico: confronta al lector o lectora autocomplaciente. Como escribe al principio de esta sección: “Educación del monstruo: instruir contra el mal hábito de complacerse en la secuencia” (2013: 57). El cierre de esta sección es, precisamente, una secuencia numerada de eventos que no tienen relación entre sí, como sucede a menudo en el género del metraje encontrado.

4. La cuarta sección devela en parte el título (y poética) del libro, *Álbum Iscariote*, donde se presenta, por un lado, el soporte para piezas heterogéneas, el *álbum*, y, por el otro, su valor artístico como una ficción (no se olvide que en sánscrito, *iscariote* podría significar *mentiroso* o *hipócrita*). La escena, deshilachada, recuerda la última cena en el Monte de los Olivos, pero la columna vertebral son algunas máximas de una poética que podría aplicarse por igual al cine de Bill Morrison que a la obra poética de Herbert: “Que ciertas cosas de / la poesía es mejor / no saberlas del todo” y “Que ponerlo más claro / resulta pusilánime” (2013: 58).

5. Homenaje al poeta del lenguaje, Bruce Andrews, y a su *Film Noir* (1978), que ya en su página 2 (si puede hablarse de páginas) presenta en módulo mayor la palabra “Phosporus” entre dos plecas horizontales, tal como hace Herbert en traducción: “Fósforo” (2013: 59). Esta sección presenta palabras sueltas al estilo de lo que hacían los poetas del lenguaje y del mismo *Film Noir*, a la espera de un lector o lectora que organice estas formas lingüísticas conforme a un orden significativo. En el fondo, este libro de Andrews anuncia la estética de los filmes de Morrison, por lo que puede verse como una genealogía posible del mismo trabajo de Julián Herbert.

6. La siguiente sección (2013: 60-61) inicia con una tachadura: ~~Michael Gordon: el aire se serena~~, lo que adelanta la sección inmediata, dedicada a *Light is Calling*, musicalizada por Gordon. Luego de arrepentirse y tachar, Herbert continuará con el homenaje a otro filme de Morrison inspirado en la inundación de 1927 del río Misisipí, con material de archivo de dicha inundación. Como en secciones anteriores, los textos apuntan en esa dirección: una serie de anáforas que aluden a la estética de Morrison y algunos referentes que permiten identificar el filme. “What we build it’s a stain” recuerda el tipo de imágenes recuperadas de los archivos filmicos, cintas de nitrato de plata altamente inestables y cuyas imágenes lucen distorsionadas por las manchas de decoloración y simultánea concentración de los químicos. En “What we build it’s a crush”, se sugiere el deterioro de los filmes, pero también al atractivo que conservan (entre la juventud, un *crush* es un *flechazo*). En “What we build is a water”, se subraya la estética líquida de los filmes de Morrison y de la misma propuesta de

Herbert. Esta última mención al agua se conecta con otra inmediata sobre la inundación (“What we build is the Mississippi River Flood in 1927”) y con una traducción libre de “Water”, del poeta inglés Philip Larkin (1964: 20). De forma obvia, puede advertirse cierta consonancia temática entre estas secciones, pero quizá lo que más debería llamar la atención es la apropiación de Herbert del poema a través de una recreación que supera por mucho la traducción literal. En cierto sentido, como Bill Morrison, se apropia del material encontrado en los archivos para recrearlo en un nuevo contexto de enunciación:

If I were called in To construct a religion I should make use of water.	Si me dejaran inventar mi propio Dios, yo inventaría el agua.
Going to church Would entail a fording To dry, different clothes;	Ir a la iglesia sería una disciplina de polvo hinchado a espuma; viático; una labor para llegar a merecer la ropa limpia, perfumada.
My liturgy would employ Images of sousing, A furious devout drench.	En mi liturgia sólo habría espacio para retablos de la tormenta: un navegar furioso, un naufragar devoto.
And I should raise in the east A glass of water Where any-angled light Would congregate endlessly. (Larkin, 1964: 20)	Y hacia el oriente consagraría cada misa un vaso de agua de la luz de todo ángulo se congregara eternamente. (Herbert, 2013: 60-61)

En Larkin, al *yo* lírico se le invita hipotéticamente a edificar una religión; aceptado el reto, se propone usar el agua. A Herbert, por el contrario, se le impide y por ello, la hipótesis se centra en tener la libertad para hacerlo (“si me dejaran”); en todo caso, iría más allá de edificar una religión: inventaría un Dios y, de ser necesario, también el agua. La traducción continúa con numerosas ampliaciones e hipérbolos que se explican, quizá, por la naturaleza sintética del inglés, pero también creo que puede proponerse sin exagerar una poética de la deformación acorde con los filmes de Bill Morrison. Donde en inglés dice simple y llanamente “ir a la iglesia / implicaría el

vado / para secar ropas distintas” (“Going to church / Would entail a fording / To dry, different clothes”), Herbert añade el peso de la “disciplina” y convierte el vado en un “polvo hinchado a espuma” y en un “viático”, para apuntar que dicho esfuerzo (“una labor”) le permitirá alcanzar (“para llegar a merecer”) una “ropa limpia, perfumada”. Se trata, en muchos sentidos, de una traducción hipertrófica que, en buena medida, se anuncia desde el primer verso, donde no sólo se traduce el poema de Larkin, sino que también se recuerda su fuente probable, recordada muy a menudo, en un texto de Arthur C. Benson de 1915: “If I could make a religion, I should make water its symbol –so pure and cool, so capable of being fouled and spoilt, and yet capable again of laying all its filth aside” (*apud* Hassam, 1988: 195, nota 8). El cambio de “If I were called in / To construct a religion” a “Si me dejaran / inventar mi propio Dios” podría incluir este texto de Benson como intermediario (“si me dejaran [...]” es semánticamente más cercano a “if I could make [...]”). La traducción, en ese sentido, recupera una tradición más amplia que los mismos textos en juego.

7. Un homenaje a otro cortometraje de Bill Morrison, probablemente uno de los más conocidos de su producción, *Light is Calling* (Bill Morrison, 2004; música original de Michael Gordon) a partir de una escena deteriorada de la película muda *The Bells* (James Young, 1926). El texto que presenta Herbert (2013: 61), central para nuestro argumento, se caracteriza precisamente por un tachado sencillo y otro doble. Lo analizaremos más adelante.

8. Fragmento en prosa que repite, con un tono poético que no se encuentra en la novela, un episodio del cierre de *Canción de tumba*, donde Herbert narra la voluntad anticipada de su madre de ser incinerada después de muerta (2012: 203-204). Se trata de una de las anunciadas *refundiciones* a las que se alude en la nota.

9. De nuevo, otra referencia intratextual a su propia obra; dos poemas tomados de “(Otros) poemas para la televisión [apostillas a un sample de Coleridge]” (2006: 13-14), serie que se conecta con “Poemas para la televisión” de su primer poemario, *Kubla Khan* (2005: 23-38). Podría decirse que estos dos poemas atraviesan por completo la obra publicada por Herbert, desde su primer poemario hasta el último. Mientras que uno de los poemas, “Carmen”; se publica completo, del otro, “Espada del augurio”, se refunde como una presentación de la sección: “(Transcribo para desobedecerme)” (2013: 63; procedente de 2006: 14). El poema, citado sin cambios relevantes, es una parodia de la poesía moral clásica, al estilo de los epigramas de Marcial, donde se cuestiona la sinceridad de la pantalla de televisión. Este poema, recontextualizado en una serie más larga dedicada a Bill Morrison, no pierde su estilo sentencioso (aunque ahora sirve más bien para afirmar la discontinuidad del

discurso que se ha venido exaltando hasta aquí), pero se vuelve alusivo a la calidad de las imágenes de los filmes de Morrison cuando apunta “No hay / sinceridad / en la luz. / Únicamente elogio, palpitación, niebla quemada” (2006: 13), lo que en *Álbum Iscariote* se reescribe como “No hay / sinceridad en la luz (elogio. / Palpitación. / Niebla quemada)” (2013: 63).

10. Se repite el estribillo: “La quemadura es el lenguaje con que juro, manos abiertas sobre el hielo”.

11. De nuevo, se recuerda *Spark of Being*, pero en un grado superlativo y meta-referencial, como si fuera una caja china. El verso que en la sección 3 fue “Educación del monstruo: instruir contra el mal hábito de complacerse en la secuencia” (2013: 57), se convierte en este final apoteósico en “Educación del monstruo: instruir / contra el mal hábito de instruir / contra el mal hábito de / complacerse en la secuencia” (2013: 57). Esta simple operación (que recuerda el “A rose is a rose is a rose” de Gertrude Stein) cancela la orden inicial, pues “instruir” contra “el mal hábito de instruir” cancela la acción de “complacerse en la secuencia”.

12. Se anuncia una distopía triunfalista, pero repugnante como corresponde a toda distopía (cuya definición general es una sociedad ficticia caracterizada por rasgos indeseables): la del cine comercial a través del legado de *300* (Zack Snyder, 2007), adaptación al cine del cómic homónimo de Frank Miller. La cita, por otra parte, bien identificada dentro de la cultura popular, representa el clímax del filme cuando Leónidas, el rey de Esparta, rechaza la paz con los persas y de una patada arroja al mensajero en un pozo. La escena no deja de ser efectista, pero el parlamento que la anuncia es sumamente trivial (una frase declarativa simple de tono profundamente nacionalista: “This is Sparta!”). La distopía, considerada desde la óptica de la propuesta de Bill Morrison (e, indirectamente, de Herbert), estaría manifestamente representada por el cine de Hollywood, pobrísimo en sus argumentos, pero muy atractivo en el plano visual.

13. El poema cierra con “Ahora bajemos a castrar diamantes a la mina” (2013: 64), que remite a otro filme (*The Miner’s Hymns*, Bill Morrison, 2011) y refunde simultáneamente unos versos de *Pastilla camaleón*, “Parábola (transcripción)” (2009: 71-76), donde se retoma el tema de la muerte de la madre (aquí, en la sección 8 y en conexión con *Canción de tumba*) y entre varias reflexiones de la voz de la enunciación se indica: “pensé: yo que bajé a la mina / y aprendí a castrar diamantes” (2009: 74).

Como puede apreciarse por la descripción anterior, las tachaduras se insertan en un poema sumamente complejo y con distintas intenciones que se manifiestan en planos muy diferentes, desde una poética de los discursos no secuenciales o de la

refundición y la autocita, hasta el homenaje a través de varios medios, desde la mera mención (por ejemplo, el caso de Bruce Andrews) hasta una imitación formal, como sucede con *Light is Calling*.

En todo caso, las dos tachaduras del poema no tienen el mismo valor. La primera vez que se usa la tachadura, en la sección 6, se trata de una simulación de un lapsus freudiano a través del nombre del responsable de la banda sonora de *Light is Calling*, Michael Gordon. Esta focalización en la banda sonora tiene algún sentido: mientras que las imágenes se caracterizan por su discontinuidad, la música determina la unidad de la secuencia (de la disonancia al minimalismo, porque también se trata de una obra experimental). Herbert escribe “~~Michel Gordon: el aire se serena~~” y lo tacha, porque adelanta la sección siguiente. La tachadura aquí tiene que ver con la discontinuidad del discurso, pero también con la noción de texto en proceso: como si el poema fuera un borrador, no sólo transmite el texto final, sino que también conserva las dubitaciones autorales y los errores como parte de la misma obra.

La sección inmediata, numerada en nuestro recuento como 7, lleva por título el homónimo de la película de Morrison y ahí el nombre de Gordon ya no es tan protagónico como en el título tachado, sino que pasa a un segundo plano, como parte del poema. Esta sección está formada por tres liras donde conviven el texto, el texto con una tachadura ligera y el texto con una tachadura densa (pero que todavía permite leer el texto intervenido). El texto seleccionado recuerda el proceso de la búsqueda en archivos que realiza Morrison. En este caso, la búsqueda en archivos lleva a Herbert a seleccionar una oda de fray Luis de León dedicada precisamente a celebrar la música de Francisco Salinas, catedrático de música de Salamanca y autor de los *De musica libri septem* (1577) —por ello se le conoce también como “Oda a la música”—. El paralelismo entre fray Luis de León celebrando a Francisco Salinas y Herbert celebrando a Gordon queda explícito por la única sección donde se manipula el texto, el vocativo que en el texto original alude al músico renacentista (“Salinas, cuando suena”) y en este nuevo metraje encontrado se cambia sin importar que el verso se vuelva hipermétrico (“michaelgordon cuando suena”).

Las tres liras seleccionadas son apenas el preámbulo del poema de fray Luis: una intensa reflexión sobre el poder de la música para comunicarse con una dimensión espiritual del conocimiento, a través de números, armonías, consonancias, en esa idea pitagórica de que la música terrenal está confeccionada conforme a la música de las esferas. El contenido de las tres liras podría glosarse más o menos así: 1) En la primera lira, fray Luis describe el poder transformador de la música de Salinas, capaz de cambiar el aire y la luz, para crear un estado contemplativo; la “luz no usada” es

la luz en su mayor estado de pureza. No se trata de una música celestial, todavía, sino de una música humana, pero perfecta (“extremada”), nacida del estudio y la voluntad de Salinas (“por vuestra sabia mano gobernada”). 2) Esta música crea un estado contemplativo al que responde inmediatamente el alma y regresa del “olvido” de sí misma en que “está sumida” a la “memoria perdida” y al estado de reflexión sobre su propio “origen primero” (aunque fray Luis consideraba que *origen* era femenino, como *origo* en latín, por ello “origen primera esclarecida”). 3) Este espacio de autoconciencia abierto por la música, confiere un nivel superior de humanidad, donde los valores del “vulgo vil” (“el oro” y “la belleza caduca engañadora”) dejan de ser relevantes. Estas tres liras celebran, en cierto sentido, la capacidad de la música para promover un estado de éxtasis en el sujeto (a continuación, en la transcripción del texto de Herbert seguimos el criterio de subrayado sencillo para los subrayados menos densos en sus textos y subrayado doble para los textos con tachaduras más espesas; la Oda tercera original puede verse en fray Luis, 2006: 21-26):

~~el aire se serena~~
y viste de hermosura y luz no usada
~~michaelgordon cuando suena~~
la música estremada
~~por vuestra sabia mano gobernada~~

~~a cuyo son divino~~
el alma, que en olvido está sumida
torna a cobrar el tino
y memoria perdida
de su origen primera esclarecida
y como se conoce
~~en suerte y pensamiento se mejora~~
~~el oro desconoce~~
que el vulgo vil adora
la belleza caduca ~~engañadora~~

(2013: 61)

Como puede advertirse, las tachaduras únicamente no afectan dos sintagmas: “luz no usada” y “la belleza caduca”. Ninguno de los dos se refiere a la música de Gordon, sino a los filmes de Morrison: una “luz no usada” es una luz pura, una luz idealizada

como la de los filmes; la “belleza caduca”, por otra parte, puede interpretarse como la belleza del deterioro, tema muy presente en la obra de Morrison y, por extensión, en el género del metraje encontrado.

El homenaje a la música de Gordon prevalece, por supuesto, a través del complejo mecanismo de las tachaduras y otros recursos. Igual que en la traducción de Philip Larkin en la sección previa, el tipo se ha reducido varios puntos respecto a la tipografía del poema completo y, en el caso del poema intervenido de fray Luis, incluso se ha impreso en un tono más claro que dificulta la lectura y obliga a leer con más cuidado. La oda se presenta sin título ni autoría (a diferencia del poema de Larkin o de la alusión a *Film Noir* de Bruce Andrews), lo que en cierta medida vela su procedencia. Estos procedimientos en su conjunto terminan por opacar las liras de fray Luis, tanto en su sentido autoral como formal, pero se puede advertir en ellos una puesta en práctica de las operaciones típicas de los metrajes encontrados, seguidas por Morrison, traducidas a los textos literarios: las tres liras intervenidas de fray Luis son y no son sus liras. Como en el metraje encontrado, las liras proceden del archivo de lecturas de Herbert y sirven para elogiar la música de Gordon (exactamente como antes lo hicieron con la música de Salinas), pero se presentan en el estado de deterioro en el que se han encontrado: en letra pequeña impresa con tinta pálida, lo que dificulta su lectura e invita a fijar más la vista; con esos manchones de distinta densidad que hemos llamado tachaduras, pero que en el fondo recuerdan la distancia entre este texto y nosotros. Sin autor, fragmentarias, estropeadas, extraídas de su contexto original y sometidas a una nueva recontextualización. Así como las películas de Morrison se forman de trozos de película vieja y deteriorada, muchas veces presentadas fuera de contexto, la intervención que propone Herbert rescata un texto con un deterioro visible, rayado y distorsionado por el paso del tiempo, en una métrica regular incomprensible para las estéticas actuales, tan habituadas al versolibrismo, pero incapaz de perder esa “belleza caduca” que llama nuestra atención. La pregunta que se antoja corresponde ante toda esta parafernalia de procedimientos para citar tres liras de fray Luis es: ¿las generaciones recientes repararían en este texto del siglo XVI si no se presentara ferozmente intervenido? Las abundantes tachaduras, la decoloración de la tinta y la reducción del tipo son efectos de la distancia temporal que nos separa de la Oda tercera, pero al mismo tiempo son recursos que nos hacen volver a ella, porque la presentan como una “belleza caduca”, más familiar para nuestros lectores y lectoras de la posmodernidad.

El homenaje es doble: por el lado del tema que se desarrolla, parece inequívoca la evocación a la música de Michael Gordon y a su poder para crear espacios de reflexión;

pero por el lado de la forma del texto, resulta imposible no pensar en las técnicas de Bill Morrison a partir del concepto de metraje encontrado. En el caso de Herbert podemos hablar, creo con mucha razón, de un *texto encontrado e intervenido*, donde a diferencia del trabajo de Alejandro Albarrán, importa no el texto conservado, sino el texto que ahora se dificulta ver a través de las distorsiones por el paso del tiempo (y estas distorsiones podrían amplificarse hasta la métrica regular, tan extraña para la poesía contemporánea). Si Herbert pone el acento en la distorsión, Albarrán lo hace en el texto que resulta.

BORRADOR, TACHADURA, BORRADURA

En las reseñas que se han escrito de *Coreografía del miedo* (2015), de Stephanie Alcantar, suele destacarse el uso de tachaduras y borraduras en la confección de su poemario. Por nuestra parte, lo que debería llamar verdadera y poderosamente la atención es que no se haya pensado antes en este recurso, dado que dicha tipografía está integrada a los procesadores de texto más comunes desde prácticamente sus mismos orígenes. ¿Para qué usamos el tachado, el doble tachado y la tachadura total en el procesador de textos? Fundamentalmente, para simular que lo que escribimos en una máquina puede parecerse a lo que hacemos en el papel. Es una técnica para simular borradores sin importar que se trate de compugramas.

Alcantar se vale principalmente de la borradura parcial (el efecto de tachón por medio de una línea sencilla que atraviesa el texto legible) o total (tachón completo de todo el renglón, ilegible). El efecto de lectura de ambos procedimientos, en apariencia semejantes, resulta muy distinto: el tachón parcial permite volver a utilizar el texto (suprimido sólo parcialmente); el tachón total remite automáticamente a la huella de escritura y apenas posibilita, con algo de imaginación, reconstruir el número de caracteres de un texto ahora ilegible (aunque podemos desconfiar lícitamente de que haya existido un texto previo).

Compuesto por cuarenta y cuatro poemas breves o brevísimos sin título, en el poemario de Alcantar son importantes la dedicatoria (“A mi abuela, enemiga del silencio”) y el epígrafe inicial de Roberto Juarroz (“Y las manos, sin darse cuenta aprenden / el gesto incorregible / de volver a enterrar el corazón”), donde queda claro que las sensaciones que transmite la poeta surgen de la memoria —continuando el tema de sus libros previos: *Teoría del olvido* (2011) o *Humedad de la nostalgia* (2013)— y se concretan en los sentidos, con especial atención al tacto y al oído. Si en sus trabajos precedentes la imagen nítida de un instante pasado gesta la expresión

presente, en *Coreografía del miedo* el sujeto lírico ordena una serie de evocaciones intangibles. La historia que nos cuenta Alcantar en su poemario, según veremos, se aleja de personajes físicos, como el de Mario, y se focaliza en la forma y la capacidad para expresar sensaciones estrechamente vinculadas con la archi-escritura del miedo: el temor, la memoria, el olvido, el silencio o la violencia. Lo tachado es inexacto; pese a todo, sentimos la necesidad de expresarlo. Algo semejante ocurre con la borradura; no debe aparecer, es lícita su desescritura.

El lenguaje formal del discurso obliterado, parcial o total, muestra el vacío, los huecos, los agujeros; y a la vez también condiciona la lectura, imponiendo precisamente una forma, que en el fondo, está oscura, no significa más que el espacio ocupado por lo que hay, como dice Heidegger respondiendo a Jünger, “más acá y más allá de la línea” (1994: 85). Así, *Coreografía del miedo* puede leerse como un inventario de las sensaciones que nos provoca y oculta el *temor* (que es el amor tachado por el pronombre clítico de objeto indirecto). Sólo hay un nombre propio, un personaje: Mario; que es la conjunción átona de *mar* y *río*, del miedo al horizonte: “Mario / con su dialecto a señas / debió ser ~~que no entendía~~ / la libertad de la luz” (2015: 14). En él se apoya la voz que dice y calla el miedo: la negación y actualización del futuro dolor, inquietud o desesperanza. Mario, el otro o la otredad del ser único parecen ser la cicatriz que aparece especialmente en la primera parte del poemario:

Mario destila su voz
en mi castigo
nace apenas
una cicatriz
sobre su nombre
con un sudor estricto

(2015: 43)

Y es que el elemento característico del poemario es dicha cicatriz: la tachadura. Según Vicente Luis Mora, “en *Coreografía del miedo* hay tres libros: el que resulta de la escritura no tachada, perfectamente legible *per se*; el que suma la escritura normal y la parcialmente tachada, que es un texto dialógico a veces y en otras dialéctico y tensionado consigo mismo; y, en tercer lugar, el texto resultante de la suma de todo lo legible y lo ilegible dentro del libro, que hábilmente manifiesta a la vez enunciados, tachados y pérdidas” (2015). Tales “enunciados, tachados y pérdidas” podrían multiplicarse. Parece evidente que en los tachados y las borraduras se anuncia la

presencia del texto inacabado, del texto en proceso, del borrador que, paradójicamente, se convierte en la versión final, como si se tratase de una instantánea de uno de los momentos creativos del poemario. Si consideramos las posibles relaciones de estos diferentes estados de redacción, nos encontramos frente a:

1) El borrador, el poema tal como está escrito, sin descartar las palabras tachadas por una línea fina y dejando fuera las que obviamente no vemos tras la línea gruesa.

2) El manuscrito en limpio, sin las palabras tachadas o borradas (ya sea línea fina o gruesa).

3) Centrándonos únicamente en el texto tachado pero legible, el primer borrador del proceso, que luego no convenció totalmente a la autora, pero que duda en conservar y por eso tacha con una línea fina.

4) Recreando las que el trazo grueso no deja ver, un segundo borrador, con lecciones que fueron rechazadas, definitivamente, por su autora.

5) Una lectura e interpretación no lineal de los textos parcialmente descartados, sin el texto en limpio, donde encontraríamos lo que la autora no quiso que supiéramos; un borrador más, el de las autocensuras de la autora.

6) Un borrador primitivo, donde es posible entender el poema como un texto en el que leemos las palabras sin tachar e imaginamos las que oculta el trazo grueso; en definitiva, un hiperborrador donde es posible leerlo todo (si esto es lícito).

La libertad gramatical y de puntuación que ofrece *Coreografía del miedo* facilita estas seis lecturas, algunas forzadas. Veamos un ejemplo:

Brazo de la indiferencia

██████████

Velas frías

Todo lo que no puedo decirte

Así

dentro de ti ██████████ la dictadura

panat

que se acumula en el último dolor

y viene

en animal del Hanto

(32)

Aquí, podemos leer: 1) el poema sin las partes ocultas por completo; 2) sin tachaduras (finas o gruesas): “Velas frías / Todo lo que no puedo decirte / Así / dentro de ti

la dictadura / que se acumula / y viene”; 3) el texto tachado, pero legible: “Brazo de la indiferencia / panal / que en el último dolor / el animal del llanto”; 4) imaginando lo que no vemos en los dos recuadros negros de esta estrofa, que completamos, por ejemplo, con: “temiste” y “está”; pues, por un lado, al describir la emoción, el sujeto paciente requiere acción agentiva que ahonde en la abstracción de una segunda persona que siente al hablante lírico en su recuerdo o memoria; y, por otro, la asunción simple del verbo *estar* marca la “dictadura” que gobierna su interior, encorsetado, reversible. Asimismo, 5) podemos leer lo tachado por la fina línea e incorporando lo que creemos que puede haber bajo la línea gruesa: “Brazo de la indiferencia / temiste / está / panal / en el último dolor / en animal del llanto”; y, finalmente, 6) la lectura completa atendería al texto leído e imaginado (y entre corchetes los términos que incorporamos libremente):

Brazo de la indiferencia
[temiste]
Velas frías
Todo lo que no puedo decirte
Así
dentro de ti [está] la dictadura
panal
que se acumula en el último dolor
y viene
en animal del llanto



(32)

Al completar los huecos con palabras que quien lee estima oportunas para el espacio disponible, a modo de crucigrama, entramos en el juego de la desescritura, pero los términos empleados ni responden a una razón conectada con el resto del texto, ni desarrollan un significado apenas apuntado (véase Derrida, 1976: 51). El significado de una palabra depende, por contexto emocional, con el que tengan o les demos a las otras palabras: la *différance*, la archi-escritura, las huellas (como escribe de Peretti, 1989: 72); presentes, tachadas, oscuras. “Ce n’est pas l’absence au lieu de la présence, une origine par laquelle rien n’a commencé” (Derrida, 1967: 430).

Desde la perspectiva de una grafología emocional, la distinta densidad entre los tachones permite ver grados diferentes de inseguridad respecto a lo que se escribe, lo que puede traducirse en indicios de *preformas* en busca de un mejoramiento estético

o mayor precisión terminológica, simple autocensura, pero también en pistas sobre la dificultad para expresar una emoción, un sentimiento o una situación por su relevancia para el texto; mayor densidad en la tachadura indicaría una autocensura más urgente, más necesaria. Desde la perspectiva de quien lee, claro, se proponen distintos grados de aprovechamiento del texto suprimido. El diálogo de supresión/conservación sugiere, por otro lado, distintos planos del mismo texto (y diversas rutas de apropiación), pero que conviven con simultaneidad en la página.

Estos planos no son, por supuesto, más que un efecto de escritura, porque la naturaleza impresa de los poemas, en el fondo, unifica todas estas posibilidades en un texto final (pero también pre-texto) que requiere una lectura multinivel para comprender sus articulaciones. Veamos un ejemplo:

Descalza
mi alma
~~cuelga~~
enredada con las paredes de mi cuerpo
~~paralelo~~ a su silencio
en línea recta
mi lluvia
quieta

taladra adentro
incluso las telarañas
la locura
atrapan el clavo
que sostiene el discurso de los ciervos
las fotografías
perforan mis obstáculos
nunca
por encima de la razón
tropiezo


(2015: 19)

Como puede apreciarse, no hay una verdadera evolución en los tachados: la redundancia es mínima (en sus distintas posibilidades: paralelismos, anáforas, formación

de paradigmas) y resulta difícil ver un proceso de perfeccionamiento en la formación de la frase (es decir, no se percibe una evolución estética en los tachados). La primera supresión, por ejemplo, plantea la elipsis del verbo principal de la oración (“~~cuelga~~”), pero no propone ninguna sustitución que mejore el texto primitivo. En la versión preformal del manuscrito en limpio, se plantea la dualidad *alma/cuerpo* a través de una relación compleja y desordenada de dependencia (el alma cuelga “enredada” al cuerpo), pero la supresión de lo corpóreo desequilibra esta dicotomía (“~~cuelga / enredada con las paredes de mi cuerpo~~”). Si en un primer borrador el componente anímico se presentaba “descalza” (desprotegida, desamparada, vulnerable) y en el componente físico se subrayaba, por el contrario, su composición concreta (“las paredes de mi cuerpo”), en el texto sin las supresiones sólo queda la imagen de un alma en el desamparo (y una molesta cacofonía por la proximidad de las rimas asonantes en á-a, inadvertidas antes por la presencia de las tachaduras):

Descalza
mi alma
enredada
a su silencio

(19)

En el caso de la poesía de Stephanie Alcantar, quizá resulte más productivo estudiar las *interrupciones* del discurso y su consecuente *discontinuidad* que propiamente las sustituciones genéticas (inexistentes, por otro lado, en *Coreografía del miedo*). En el resto del poema puede seguirse, por un lado, la trayectoria de la lluvia, pero en los tachados parciales subyacen los núcleos temáticos de la preforma del poema (las telarañas y las fotografías). Así, puede leerse en el texto sin las supresiones:



en línea recta
mi lluvia
quieta
taladra
la locura
sostiene el discurso de los ciervos
por encima de la razón

(19)

En las tachaduras parciales pueden leerse, por el contrario, tres secuencias distintas, todas ellas interrumpidas y todas ellas en una relación sintagmática (pero no semántica) con el texto del manuscrito en limpio; es decir, tienen contigüidad con el texto del manuscrito en limpio, pero no sugieren propiamente otros paradigmas, ni las ideas se continúan fuera de sus límites concretos:

- 1) adentro
incluso las telarañas
atrapan el clavo
que
- 2) las fotografías
perforan mis obstáculos
- 3) nunca
tropiezo

Con algo de imaginación, pueden verse en las tachaduras totales posibles relaciones paradigmáticas (sugeridas por la extensión de la tachadura, equivalente al espacio tipográfico de los versos aledaños); aunque, siendo sinceros, resulta difícil superar los límites estrictos del texto ilegible y quedan pocas pistas para poderse referir a zonas de indeterminación que puedan resultar atractivas para quien lee:

- 1) 
taladra adentro
- 2) tropiezo


Los poemas de *Coreografía del miedo* responden más bien a una tipología de la *interrupción genética* (como la que propone, por ejemplo, Jean-Louis Lebrave, 2008) cuya protagonista es la frase interrumpida o inacabada, con los consiguientes fallos semánticos y sintácticos, lagunas, dificultad para organizar el contenido de una manera coherente y, en ocasiones, sin poder identificar un patrón para los criterios de supresión. Las interrupciones más notorias, por otro lado, se encuentran dentro de las tachaduras parciales, de modo que la discontinuidad no se establece, en la

mayoría de los casos, con el texto conservado, sino en desarrollos temáticos que parecen haberse suprimido antes de dar verdaderos frutos para el poema. En algunos casos, la supresión sigue el orden sintáctico, de modo que el texto legible, sin las borraduras, no se interrumpe:

Me pedía perdón
el dolor
de sus ojos
~~se metía~~
como un puño
en mi garganta

Copulaban los astros
(24)

En otros casos, las supresiones se realizan sobre oraciones contiguas, de modo que la interrupción termina por unir textos discontinuos y formar versos híbridos, pero con una sintaxis continua:

Mi voz
fermenta
en una fiebre de palabras inválidas
~~La~~verdad llega
como un líquen extranjero
más allá de mi cuerpo
es un idioma
~~que no~~ se unta en mis labios

(29)

En el texto conservado se ha suprimido simultáneamente el predicado de la primera oración y el sujeto de la oración contigua, de modo que se formaría un verso con unidad gramatical básica (sujeto + predicado) totalmente nuevo sin que moleste la discontinuidad por estas interrupciones:

- 1) Mi voz / fermenta / en una fiebre de palabras inválidas
- 2) ~~La~~verdad llega / como un líquen extranjero / más allá de mi cuerpo
- 1+2) Mi voz llega / como un extranjero / más allá de mi cuerpo

Como en los casos anteriores, parece obvio que todos estos planos están dispuestos para leerse como un conjunto, de modo que no puede obviarse la dicotomía *voz / verdad* suprimida parcialmente: mientras la *voz* se transforma (“fermenta”) en un discurso irracional (“fiebre de palabras”) y pierde por ello su validez (“inválidas”), la *verdad* se manifiesta de manera parasitaria (“un líquen”), con objetividad (“extranjero”) y distancia del sujeto (“más allá de mi cuerpo”). Mientras la *voz* lírica se pierde en la irracionalidad, la *verdad* avanza lenta, pero inexorablemente. Nada de esto podría derivarse de la lectura del verso conservado (“Mi voz llega / como un extranjero / más allá de mi cuerpo”) sin tener en cuenta las tachaduras. Esta versión final contradice, en cierto sentido, la intención original de la preforma del texto.

Las tachaduras apenas aparecen en la segunda parte del poemario. Las últimas líneas finas que se superponen al texto se encuentran en estos dos poemas de la parte central o bisagra de *Coreografía del miedo*:

encadenan mis pupilas
las noches inasibles
hostigan
las mordeduras del cielo

Crudos garfios de la muerte
abren huecos en mi noche

(42)

Si la palabra “inasibles” evidencia el significado de los términos tachados que hay alrededor, más abajo, el término “huecos” alude a los vacíos que provoca la borradura. El siguiente poema es el último en mostrar tachaduras finas y dar inicio a versos más ágiles con algunos trazos gruesos que describen la evolución poética y emocional de Alcantar:

mis palabras de rodillas
ceden
bajo el cruel colapso
su calma
quiebra
el miedo
con un sodio parecido a sus ojos

revienta
sobre el templado espesor
de mis heridas
la ~~rapiña~~ mis ~~venas~~
su ~~consuelo~~

(44)

La “calma” gradualmente va sangrándose, se “~~quiebra~~”, hasta el extremo del “~~mi-~~
~~do~~”. Suponemos que la leve separación entre “~~la rapiña~~” y “~~mis venas~~”, sin tachar,
no espera una palabra (que, por el espacio, sólo podría ocupar una conjunción, por
ejemplo); sino que responde a la sangría o a la separación entre dientes que en lugar
de morder, tiritan.

En ocasiones, lo que no se dice tiene más fuerza que lo escrito, precisamente por
la significación de esa impotente palabra rodeada de huecos negros:

Él solo
él
sobre la misma noche acre
duele
hasta la nada
en un fulgor suntuoso
de tristeza
donde nada es libertad
ahí
brama el sueño
[]
y hierde
[]
[]
[]

(50-51)

La emoción se expresa mejor a través del no saber, de la no expresión, del silen-
cio. Ahora bien, nos hemos centrado en la tachadura como forma y no tanto como
tema, pues los huecos pueden completarse infinitamente, tal como lo prueba Luis
Felipe Fabre en *Leyendo agujeros. Ensayo sobre desescritura, antiescritura y no escritura*

(2009) y como lo ha dejado apuntado también Jacques Derrida: “tous les moments de la polysémie sont, comme le nom l’indique, des moments du sens” (1972: 389).

Atribuimos la *coreografía* al baile de recuerdos y asociamos el *miedo* a la incertidumbre futura:

Creceremos
como una larva
de pólvora

La gris coreografía del tiempo
conspira

Procuro entender
la perversa constancia
del silencio

(2015: 74)

Entendemos que la fase inicial de miedo se ha superado y cada vez la poeta construye con menos titubeos versos más sólidos. En cualquier caso, Alcantar sigue sin emplear ningún tipo de puntuación. Mediante este otro procedimiento se aleja del compromiso y la fijación de la escritura para ofrecer alternativas de lectura que no entretejan un significado común.

Gerardo Cárdenas publicó una entrevista de Stephanie Alcantar en *Contratiempo*. Entonces, la poeta ya revelaba la parte oculta de la vida en su poesía: “el poema viene a ser un negativo de la fotografía del mundo que se le reveló al poeta. Por eso no resulta extraño encontrar a los escritores de mi generación escribiendo acerca de la inseguridad, la falta de libertad, o aunque suene como oxímoron, acerca las limitaciones que rigen al mundo globalizado” (2012). En este sentido, Alcantar pertenece a una promoción de poetas que se enfrentan a las “limitaciones que rigen al mundo globalizado”. Su último trabajo ofrece diversas lecturas por la forma de escritura, pero las posibilidades de la tachadura no mantienen el hilo conductor que, volviendo a Derrida, debe garantizar la solidez de un fondo temático (del poema) presente en la forma: “La multiplicité du sens dans le dire ne consiste nullement dans une simple accumulation de significations, surgies au hasard. Elle repose sur un Jeu qui reste d’autant plus étroitement retenu dans une règle cachée, qu’il se déploie richement” (Derrida, 1972: 393-394). En más de una ocasión, se tiene la impresión de que Alcantar propone una serie de estrategias de borrado de texto en *Coreografía del miedo*

que no contribuyen mucho a la creación de un objeto estético complejo y donde las técnicas de la tachadura y supresión acaban ganando terreno a los temas del temor, del tiempo o del personaje de Mario como conjunto o coreografía silenciosa. El recurso, utilizado abusivamente, se agota y se vuelve predecible muy pronto para quien lee; en ocasiones, incluso parece oponerse a la intención original del conjunto. Es probable, por supuesto, que estos efectos chocantes de lectura representen el fondo que anima al discurso obliterado; a fin de cuentas, los tachados y los suprimidos forman parte de ese discurso que no debería haberse publicado antes de llegar a su versión final.

TEXTO, DISTORSIÓN E INSEGURIDAD

Después de estudiar un elenco de usos de las tachaduras y las borraduras de la poesía mexicana contemporánea, podemos llegar a la conclusión de que cubrir lo escrito motiva otra lectura, bien al seguir un discurso aparentemente estable, pero compuesto por apropiaciones externas (según vimos con Albarrán) o al crear un efecto de distancia a través de la distorsión (en Herbert), bien a través de una expresión obnubilada y, en ocasiones, ilógica (como ocurre con Alcantar). Las teorías de Derrida, herederas del pensamiento de Freud, Jünger o Heidegger, la vigencia de las vanguardias y la adscripción, intertextualidad e incertidumbre, conllevan el empleo de tachaduras o borraduras para mostrar el proceso de escritura y, a la vez, posibilitar la multiplicidad de lecturas. Si en Albarrán el poema surge como tesela de otros textos *a priori* ajenos a la lírica y en Herbert resultan cruciales los homenajes para entender la complejidad de un texto recreado sobre múltiples referencias culturales, en Alcantar es el sujeto lírico propio e individual quien causa los tachones y huecos en la obra de arte, por naturaleza, irresoluta. En Albarrán confluye un texto de textos, en Herbert prima la distorsión del intertexto y en Alcantar se destapa el fondo y la forma de la emoción como ejemplo de la desescritura que inauguró Derrida. En cualquier caso, las tres obras analizadas evidencian una preocupación temática y formal por el proceso de escritura en la poesía mexicana contemporánea, descubriendo unas técnicas peculiares, pero habituales, y arrojando luz en la comprensión de tales fenómenos más allá de la poesía y de México. Partir de otros textos resuelve el temor a la página en blanco. Los procesadores de textos mitigan el acercamiento a la creación de un objeto verbal. Tachar o borrar un texto ajeno es una forma de componer el propio. Las tachaduras y las borraduras son cada vez más explícitas y muestran la complejidad y la infinitud a la hora de escribir y de leer.

AGRADECIMIENTOS

Una parte de este trabajo se presentó en una versión preliminar durante la sesión de octubre de 2016 dentro del Seminario de Investigación en Poesía Mexicana Contemporánea. Agradecemos los comentarios a Jorge Aguilera, Eva Castañeda, Manuel Iris, Jocelyn Martínez, Alejandro Palma, Israel Ramírez, Diana del Ángel y Diego Alcázar.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2010), *País de sombra y fuego*, prólogo de José Emilio Pacheco, selección y prefacio de Jorge Esquinca, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Maná/Selva Negra.
- Albarrán, Alejandro (2012), *Ruido*, México, Bonobos.
- Alcantar, Stephanie (2015), *Coreografía del miedo*, México, Tierra Adentro.
- Alcantar, Stephanie (2013), *Humedad de la nostalgia*, Durango, Instituto Municipal de Arte y Cultura.
- Alcantar, Stephanie (2011), *Teoría del olvido*, Guadalajara, Instituto de Cultura del Estado de Durango/Mantis Editores.
- Alemaný Bay, Carmen (2013), *Miguel Hernández, el desafío de la escritura: el proceso de creación de la poesía hernandiana*, Madrid, Visor Libros.
- Andrews, Bruce (1978), *Film Noir*, Providence, Burning Deck Press, edición facsímil disponible en [<http://eclipsearchive.org/projects/NOIR/noir.html>], consultado: 20 de octubre de 2016.
- Arana, Gerardo (2012), *Met Zodiaco*, México, Radiador Magazine.
- Ayala, Moisés (2015), *El flarf del narco*, México, Tierra Adentro.
- Balderston, Daniel (2014), “Palabras rechazadas: Borges y la tachadura”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXX, núm. 246, enero-marzo, pp. 81-93, disponible en [<http://d-scholarship.pitt.edu/22796/7/9.Balderston246p81-94.pdf>], consultado: 14 de octubre de 2016.
- Bracho, Coral (2015), *Marfa, Texas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Era.
- Bracho, Coral (2003), *Ese espacio, ese jardín*, México, Era.
- Cabezón, Enrique (2013), *Desdecir*, Madrid, Amargord.
- Calvo Galán, Agustín (2013), “El proceso como un fin”, *Revista de Letras*, disponible en [<http://revistadeletras.net/el-proceso-como-un-fin/>], consultado: 14 de octubre de 2016.

- Cárdenas, Gerardo (2012), "El tren, el viaje y el olvido: la poesía de Stephanie Alcantar", *Contratiempo*, 7 de abril, disponible en [<http://contratiempo.net/2012/04/el-tren-el-viaje-y-el-olvido-la-poesia-de-stephanie-alcantar/>], consultado: 15 de octubre de 2016.
- Cruz Arzabal, Roberto (2015), "La lengua es el territorio de disputa: la frontera como método en Anti-Humboldt de Hugo García Manríquez y The 27th/El 27 de Eugenio Tisselli", ponencia inédita presentada en el coloquio *Comunidades, Mediaciones y Mercados: Literaturas en México (1994-2014)*, en la Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Curtius, Ernst Robert ([1948] 1975), *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 tomos, traducción de Margit Frenk y Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica.
- Deniz, Gerardo (2000), *Visitas guiadas. 36 poemas comentados por su autor*, México, Gatuperio.
- Derrida, Jacques ([1967] 1989), *La escritura y la diferencia*, traducción de Patricio Peñalver, Barcelona, Anthropos.
- Derrida, Jacques ([1967] 1976), *Of Grammatology*, traducción de Gayatri Chakravorty Spivak, Londres, The Johns Hopkins University Press.
- Derrida, Jacques (1972), *La dissémination*, París, Éditions du Seuil.
- Derrida, Jacques (1967), *L'écriture et la différence*, París, Éditions du Seuil.
- Deyermond, Alan (1995), *La literatura perdida de la Edad Media castellana: catálogo y estudio. I. Épica y romances*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Fabre, Luis Felipe (2009), *Leyendo agujeros. Ensayo sobre desescritura, antiescritura y no escritura*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Flores Sánchez, Rodrigo (2013), *Tianguis*, México, Almadía.
- Frenk, Margit (1984), *Entre folklore y literatura*, México, El Colegio de México.
- Freud, Sigmund ([1966] 1970), *Tótem y Tabú*, traducción de Luis López Ballesteros y de Torres, Madrid, Alianza Editorial.
- Freud, Sigmund ([1956] 1991), *Psicopatología de la vida cotidiana*, traducción de Luis López Ballesteros y de Torres, Madrid, Alianza Editorial.
- Galpin, Richard (1998), "Erasure in Art: Destruction, Deconstruction and Palimpsest", disponible en [<http://www.richardgalpin.co.uk/archive/erasure.htm>], consultado: 14 de octubre de 2016.
- García, Esther M. (2014), *Bitácora de mujeres extrañas*, México, Tierra Adentro.
- García Manríquez, Hugo (2014), *Anti-Humboldt. Una lectura del Tratado de Libre Comercio de América del Norte*, México, Aldus/Litmus.

- Grésillon, Almuth (2008), “La rature”, en *La mise en oeuvre, itinéraires génétiques*, París, CNRS, pp. 82-96.
- Hassam, Salem K. (1988), *Philip Larkin and his Contemporaries, An Air of Authenticity*, Londres, MacMillan Press.
- Hay, Louis (2002), “Du texte á l’écriture”, en *La littérature des écrivains. Questions de critique génétique*, París, José Corti, pp. 41-58.
- Hay, Louis (1985), “‘Le texte n’existe pas’. Réflexions sur la critique génétique”, *Poétique*, núm. 62, pp. 147-158.
- Heidegger, Martin ([1958] 1992), *Arte y Poesía*, traducción y prólogo de Samuel Ramos, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, Martin y Ernst Jünger ([1956, 1977] 1994), *Acerca del nihilismo*, Barcelona, Paidós.
- Heinich, Nathalie (2014), *Le paradigme de l’art contemporain, structures d’une révolution artistique*, París, Gallimard.
- Herbert, Julián (2013), *Álbum Iscariote*, México, Era.
- Herbert, Julián (2012), *Canción de tumba*, México, Mondadori.
- Herbert, Julián (2009), *Pastilla camaleón*, México, Bonobos.
- Herbert, Julián (2006), “(Otros) poemas para la televisión”, *La Colmena. Pliego de poesía*, núm. 51-52, julio-diciembre, pp. 1-16.
- Herbert, Julián (2005), *Kubla Khan*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Era.
- Higashi, Alejandro (2015), *PM / XXI / 360° Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Tirant Humanidades.
- Huerta, David (2013), *La mancha en el espejo. Poesía 1972-2011*, México, Fondo de Cultura Económica.
- KFGC, Los (2011), *No use las manos*, México, Amarillo Editores.
- Larkin, Philip (1964), *The Whitsun Weddings*, Londres, Faber and Faber.
- Lebrave, Jean-Louis (2008), “La escritura interrumpida: algunos problemas teóricos”, en AA.VV., *Genética textual*, introducción, compilación de textos y bibliografía de Pastor Platero, Madrid, Arco Libros, pp. 181-230.
- León, Fray Luis de (2006), *Poesía*, edición de Antonio Ramajo Caño, estudio preliminar de Alberto Blecua y Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.

- Martínez, Juan Luis (1977), *La nueva novela*, Santiago, Archivo.
- Mendoza, Clio (2016), *Anamnesis*, México, Cuadrivio.
- Millán, Fernando (2009), “La depresión en España”, en *Los órganos de Fernando Millán*, 27 de octubre, disponible en [<http://losorganosdefernandomillan.blogspot.mx/2009/10/la-depresion-en-espana.html>], consultado: 2 de noviembre de 2016.
- Mora, Vicente Luis (2015), “Mesetas, miedo y miseria”, en *Diario de lecturas*, 28 de julio, disponible en [<http://vicenteluismora.blogspot.com.es/2015/07/mesetas-miedo-y-miseria.html>], consultado: 14 de octubre de 2016.
- Morgan, Robert C. ([1996] 2003), “Fabricando el ingenio: Joseph Kosuth y el palimpsesto freudiano”, traducción de María Luz Rodríguez Olivares, *Del arte a la idea, ensayos sobre arte conceptual*, Madrid, Akal, pp. 74-79.
- Pastor Platero, Emilio (2008), “La crítica genética: avatares y posibilidades de una disciplina”, en AA. VV., *Genética textual*, introducción, compilación de textos y bibliografía de Pastor Platero, Madrid, Arco Libros, pp. 9-32.
- Peretti della Roca, Cristina de (1989), *Jacques Derrida: texto y deconstrucción*, prólogo de Jacques Derrida, Barcelona, Anthropos.
- Plascencia Ñol, León (2014), *El lenguaje privado*, México, Filodocaballos.
- Polanco Salinas, Jorge (2004), “La tachadura poética de JLM”, *La piedra de la locura*, núm. 4, disponible en [<http://www.letras.mysite.com/jlm190806.htm>], consultado: 14 de octubre de 2016.
- Rivera Garza, Cristina (2007), *La muerte me da*, Toluca, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey/Bonobos.
- Rodríguez Fernández, Mario (1985), “Raúl Zurita o la crucifixión del texto”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 25, abril, pp. 115-123, disponible en [https://www.jstor.org/stable/40356421?seq=4#page_scan_tab_contents], consultado: 14 de octubre de 2016.
- Tarrab, Alejandro ([2015] 2016), *Caída del búfalo sin nombre. Ensayo sobre el suicidio*, México, Edición del autor.
- Tarrab, Alejandro (2010), *Degenerativa*, México, Bonobos.
- Tarrab, Alejandro ([2006] 2009), *Litane*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Bonobos.
- Uribe, Sara ([2012] 2014), *Antígona González*, México, Surplus.

IGNACIO BALLESTER/ALEJANDRO HIGASHI

Urrutia, Jorge (2016), “Escribir la guerra. El trazo y la tachadura”, *Revista de Historiografía*, núm. 24, año XIII, pp. 15-30, disponible en [<http://hosting01.uc3m.es/Erevistas/index.php/REVHISTO/article/view/3093/1789>], consultado: 14 de octubre de 2016.

Villeda, Karen (2010), *Tesouro*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Zurita, Raúl (1982), *Anteparatso*, Santiago de Chile, Editores Asociados.

Zurita, Raúl (1979), *Purgatorio*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

Ignacio Ballester: (Villena, Alicante, 1990) ha publicado en revistas literarias como *Anales de Literatura Española*, *La Otra*, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, *Boletín del CeMaB*, *Cuadernos de Aleph* o *La Galla Ciencia*. Entre sus trabajos destacan, en 2015, “Arte poética en Vicente Quirarte: decálogo entre el cielo y la tierra”, en *Artes poéticas mexicanas (de los Contemporáneos a la actualidad)* (Universidad de Guadalajara) y, en 2016, “Historia y poesía en la obra de Vicente Quirarte”, en *La diversidad en la investigación humanística* (Universidad de Alicante), así como “Raúl Zurita y la poesía del conflicto: de la noche de Tlatelolco (1968) a la dictadura chilena (1973)”, en *Raúl Zurita. Alegoría de la desolación y la esperanza* (Visor). Es miembro del Seminario de Investigación en Poesía Mexicana Contemporánea.

Alejandro Higashi: (Ciudad de México, 1971) ha publicado distintos estudios sobre literatura mexicana en revistas especializadas como *Nueva Revista de Filología Hispánica*, *Literatura Mexicana*, *Signos Lingüísticos y Literarios*, *Incipit*, *Actual*, *La Palabra y el Hombre*. Entre sus trabajos destacan, en 2013, *Perfiles para una ecdótica nacional. Crítica textual de obras mexicanas. Siglos XIX y XX* (Universidad Autónoma Metropolitana/Universidad Nacional Autónoma de México) y, en 2015, *PM / XXI / 360º, crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura* (Universidad Autónoma Metropolitana/Tirant Humanidades). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel 2, desde 2001, y del Seminario de Investigación en Poesía Mexicana Contemporánea desde 2012. Durante el 2012, fue beneficiario de la Cátedra Rosario Castellanos, financiada por la Secretaría de Relaciones Exteriores de México y la Universidad Hebrea de Jerusalén; y becario del programa Becas para Jóvenes Creadores del Instituto Veracruzano de la Cultura (1993-1994). Es miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua.

D. R. © Ignacio Ballester, Ciudad de México, enero-junio, 2017.

D. R. © Alejandro Higashi, Ciudad de México, enero-junio, 2017.