

Lengua precaria: la poesía mexicana en crisis epistémica

Precarious language: Mexican poetry in epistemic crisis

IGNACIO M. SÁNCHEZ PRADO*

Washington University in St. Louis (Estados Unidos)

Resumen

Este ensayo estudia la manera en que poetas categorizados bajo la rúbrica institucional de «escritor joven» confrontan en su obra los fenómenos de la crisis epistémica de la literatura causada por la pérdida del privilegio cultural de lo literario y la emergencia de tecnologías post-librescas. Tras una discusión de la escena de escritura de poesía en México hoy en día, el texto se aproxima a debates en torno al género de parte de autores como Luis Felipe Fabre y Julián Herbert, para concluir discutiendo la forma en que autores como Alejandro Tarrab e Inti García Santamaría construyen poéticas desde las problemáticas discutidas.

Palabras clave: epistemología, autoevidencia, antipoesía, sociología, precarización

Abstract

This essay studies the way in which poets categorized under the institutional rubric of «young writer» confront in their work the phenomena of the epistemic crisis of literature caused by the loss of cultural privilege of the literary and the emergence of post-book technologies. After a discussion of the poetry writing scene in Mexico today, the text approaches debates about the genre on the part of authors such as Luis Felipe Fabre and Julián Herbert, to conclude by discussing the way in which authors such as Alejandro Tarrab and Inti García Santamaría build poetics from the issues discussed.

Keywords: epistemology, self-evidence, anti-poetry, sociology, precarization

La poesía mexicana contemporánea es un objeto de estudio de considerable dificultad debido a las características materiales de su producción. Se trata de un objeto en el que coexiste paradójicamente una altísima producción –favorecida por un alto nivel

de institucionalización y subvención estatal– y un consumo relativamente bajo. Es asimismo una producción cultural que aúna a su carácter copioso la dispersión editorial, haciendo que la poesía se publique, en su mayoría, en editoriales gubernamentales e

* <https://rll.wustl.edu/people/sanchez-prado>

Profesor de español, estudios latinoamericanos y estudios de cine y medios de comunicación. Es licenciado en Literatura por la Universidad de las Américas-Puebla en México, y doctorado en Lenguas y Literaturas Hispánicas por la Universidad de Pittsburgh. Sus áreas de investigación incluyen estudios literarios, cinematográficos y culturales mexicanos; historia intelectual latinoamericana, cultura neoliberal, estudios culturales de los alimentos y teoría de la «literatura mundial».



independientes de poco tiraje y escasa distribución. Si bien existe ya un esfuerzo serio y generalmente exitoso de sistematización de la poesía mexicana (Higashi 2015), la velocidad de su producción, la dificultad de identificar un canon y la falta de centros de gravedad estéticos claros impiden hacer generalizaciones rigurosas sobre ella. Una vez que se tienen claros los parámetros sociológicos de su producción –el considerable sistema de becas y premios, la publicación gubernamental y el subsidio gubernamental a la publicación privada, la fuerte división de los poetas en grupos, etc.– las preguntas sobre la naturaleza de la poesía que se escribe en México se pueden formular, creo, solamente sobre la base de la interacción entre las condiciones materiales de producción de la poesía y las formas en que los poetas buscan pensar la escritura alrededor de las jaulas institucionales y estéticas que impone la paradoja descrita anteriormente. Dicho de otra manera, creo que uno puede estudiar con seriedad la poesía mexicana sin caer ni en el sociologismo absoluto que se dedica solamente a describir circunstancias de escritura, ni en el textualismo impresionista que vive de la ficción de leer poemarios en aislado sin problematizar sus condiciones de producción.

En lo que sigue, me interesa trabajar en una línea de la poesía mexicana del siglo XXI, manifestada sobre todo en poetas «jóvenes». Esta línea se caracteriza por las formas de responder a la idea de una poesía que ha perdido su privilegio epistemológico, o por lo menos la autoevidencia de este privilegio, y que tratan de escribir desde el axioma de que la poesía ya no puede tener acceso ni a la totalidad, ni a la trascendencia, ni siquiera a los niveles más altos del lenguaje. Los poetas y poemarios aquí referidos son, en mi lectura, autoconscientes de la precarización del rol social y filosófico de la poesía engendrado por su falta de lectores, su exceso de cooptación institucional y el declive general de la centralidad cultural de la literatura en la era de los medios de comunicación y de lo que Craig Epplin (2014) llama «late book culture» o «cultura tardía del libro», es decir, la producción que existe cuando el libro deja de ser la plataforma necesaria u obvia de publicación. Debido al problema de la profusión de obras discutido antes, no es mi intención ser exhaustivo en la producción de un catálogo de los libros que participan de este proceso ni muchos menos argumentar que los poemarios discutidos aquí son los «más representativos» del fenómeno. Más bien, mi interés es recorrer algunos trabajos que, en mi opinión, constituyen momentos significativos de

la escritura poética mexicana en términos de su relación con el problema epistémico aquí descrito. Como forma de construir un corte, este trabajo se limitará a libros publicados en un momento en el cual su autor o autora estaba aún dentro de la definición institucional de escritor joven en México –ser menor a los treinta y cinco años. Así, uno de los cuadrantes de discusión sería la manera en que la pertenencia a esta categoría institucional, que he trabajado con extensión en otra parte (Sánchez Prado 2018), influye en la relación entre estética literaria y política de campo de producción cultural. El recorrido que propongo aquí es en dos tiempos: una discusión teórica sobre la naturaleza de la poesía contemporánea y una breve discusión sobre obras de Luis Felipe Fabre, Julián Herbert e Inti García Santamaría publicadas entre 2003 y 2010, textos que, a mi parecer, permiten ver la persistencia de la pregunta sobre la posibilidad misma de la poesía mexicana.

La transformación que me interesa explorar tiene que ver con la forma en que se manifiesta en la poesía mexicana un cambio central en el estatuto de la poesía moderna. Susan Stewart ha planteado que la función de la poesía es mantener un archivo sensorial de la verdad y la historia a través del lenguaje. Para Stewart, el lenguaje poético «retiene y proyecta la fuerza de una experiencia sensorial individual y sin embargo busca alcanzar el significado intersubjetivo, la poesía se sustenta en el umbral entre la existencia individual y la social». De esta manera, «la recompensa del poeta es una forma que entra en la vida transformativa del lenguaje» (2. Mi traducción). Pese al carácter idealista de su recuento, Stewart identifica en la era contemporánea, en la degradación de los sentidos producto, según ella, de los bombardeos sensoriales de los medios electrónicos, una crisis: «Existe una presión para que el poeta/creador se convierta en otra imagen, un ensamblaje en una página de internet, un creador de “apariencias personales” que aseguren el carácter de artefacto del lector o presentador y narcisistamente proyecten de vuelta esas aspiraciones en una audiencia de poetas mismos» (333. Mi traducción). Stewart concluye, sin embargo, con un llamado a reconocer la historia sensorial de la poesía y con una restauración de su privilegio epistemológico. Como se verá en un momento, esto no es la respuesta necesaria a esta crisis. Por lo pronto, me interesa enfatizar el diagnóstico de Stewart. La poesía ocupa un lugar central en la imaginación moderna según este recuento a partir de dos premisas. Primero, se

presume que la poesía es parte de una constelación expresiva que tiene una capacidad particular de archivar y transmitir el universo sensorial y afectivo, como espacio paralelo a la historia sociopolítica. Es en parte la distinción platónica de los poetas y la filosofía, pero mediada en parte por la idea hegeliana de la consciencia: es la poesía, según Stewart, el espacio que da sentido al flujo de sensaciones para propósitos del (auto)conocimiento del ser (3). Segundo, el lenguaje es el mecanismo de preservación subjetiva y comunicación intersubjetiva capaz de construir el significado social y, en la medida en que la poesía es la manifestación más alta del lenguaje, el género es la práctica cultural central para transmitir y preservar las experiencias sensoriales de la modernidad. En estos términos, el bombardeo de los sentidos en la era mediática y la emergencia de lenguajes audiovisuales e imágenes que erosionan el poder sensorial del lenguaje literario son, para Stewart, la razón detrás de la emergencia de una noción empobrecida del poeta como artista de la superficie, centrado en los nuevos lenguajes audiovisuales y en una audiencia que ya no es la Polis, sino solamente los otros poetas. Stewart resuelve la crisis con un gesto conservador: considerar que la historia de la poesía y la capacidad epistémica del lenguaje poético continúan ahí, latentes, y la tarea radica en la disyuntiva entre reconocer que «dicha historia nos hará inteligibles a aquellos que habitarán el futuro» o «la última maldición [...] el silencio y la oscuridad» (333-334. Mi traducción).

Este proceso sin embargo ha tenido una *long durée* que es rastreable al menos a las vanguardias históricas. Como estudió en un famoso libro Peter Bürger (1984), la vanguardia se caracterizó ya por el cuestionamiento de aspectos centrales del concepto romántico de la literatura y sus instituciones, incluyendo la posibilidad de la autonomía del arte y el concepto mismo de obra literaria, que en el proceso vanguardista se expande hacia direcciones mediáticas y performativas ausentes de la tradición modernista. Más recientemente, Jacques Rancière (2013) ha examinado la idea de un «régimen estético del arte», establecido en su texto entre 1764 y 1941, definido por una revolución estética que, a su vez, prefigura revoluciones políticas. Aunque Rancière no argumentaría que dicho régimen está del todo agotado (como muestran, por ejemplo, sus escritos sobre cine contemporáneo), es claro que Rancière habla de un objeto similar al de Stewart, un arte capaz de registrar y transformar la experiencia y lo sensorial, y cuya forma tiene un privilegio cuasi revolucionario

en los grandes cambios de la experiencia moderna, desde la construcción de la subjetividad hasta los procesos revolucionarios que van de la Revolución Francesa a la Rusa. Lo que se observa sin embargo en los argumentos de Rancière y de Bürger, y se piensa no desde la especificidad de la poesía sino del arte en general, es que el declive del régimen estético del arte o de la poesía como archivo sensorial de la modernidad tiene respuestas posibles más allá de la nostalgia, a partir del reposicionamiento de la idea de obra y forma literaria de manera que la pérdida de su privilegio epistémico y la precarización de sus capacidades expresivas y formulativas fueran asumidas de manera axiomática. Dicho de otra manera, existe una tradición artística en general y poética en particular que parte de la idea no de recuperar el privilegio moderno de la obra de arte, o de poner en escena la nostalgia de lo perdido, sino de formular estéticas y obras que consideren esa pérdida no sólo como un proceso irreversible, sino como una apertura estética e intelectual para pensar nuevas formas de arte, más allá de conceptos modernistas de arte, literatura o poesía.

Para no extenderme en demasía, quiero subrayar un último punto. El cuestionamiento del régimen estético del arte desde la poesía mexicana llegó a México de forma tardía, comparado incluso a otros países latinoamericanos. Adam Joseph Shellhorse (2017) ha estudiado para el caso argentino y brasileño lo que llama «anti-literatura», es decir, una forma de la escritura, generalmente intermedial y enfocada en formas de la expresión y la subjetividad marginalizadas por la literatura tradicional, que pone en entredicho las estrategias de representación (en el caso latinoamericano cuestiones como la «transculturación literaria») que conectan a la literatura con la hegemonía política y/o cultural. El canon de producciones que interesa a Shellhorse no es ajeno a México: juegan un lugar predominante Haroldo de Campos y los concretistas, quienes tuvieron diálogo con Octavio Paz y han sido extensamente traducidos en México por El Tucán de Virginia y la Universidad Iberoamericana¹. Sin embargo, en la literatura mexicana este tipo de tendencia se mantuvo por lo general en los márgenes del canon y la institucionalidad literaria. Cabe recordar a figuras

1. Los libros a los que me refero son la edición de El Tucán de Virginia de *Transideraciones* de Haroldo de Campos y la antología, publicada por la Universidad Iberoamericana, titulada *Galaxia concreta*.

como Ulises Carrión, cuya obra post-libresca desarrollada de manera contemporánea al concretismo apenas comenzó a ser revisitada en esta década², o la poesía infrarrealista de autores como Mario Santiago Papasquiaro, que recién alcanza visibilidad en el siglo XXI tras el éxito de *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño. Pese a estos antecedentes, el paradigma poético mexicano del siglo XX continuó regido por un sistema construido alrededor de poemas maximalistas (sobre todo «Muerte sin fin» de José Gorostiza y «Piedra de sol» de Octavio Paz) que, pese a sus rasgos vanguardistas, consolidaron una poesía fuertemente atada a la idea de la gnosis privilegiada del género, algo teorizado de manera particular por Paz en *El arco y la lira* y *Los hijos del limo*. Alejandro Higashi (65-118) ha estudiado rigurosamente la gradual evolución de la poesía mexicana a partir del momento crucial de la antología *Poesía en movimiento*, así que no repetiré su descripción aquí más allá de señalar que la centralidad que dio esa antología al poema difícil y a la poesía de cariz filosófico tuvo un efecto retardatario en la confrontación mexicana de la crisis epistémica de la poesía moderna³. Por esta razón, coincido con el argumento de Higashi que no hay un proyecto estético generacional en la poesía del siglo XXI, sino una dispersión de estéticas cuyo único centro de gravedad es la subvención estatal y paraestatal. Agregaría sin embargo un punto: una consecuencia de esta trayectoria que va desde una poesía sobre-centralizada en la estética del gran poema en el siglo XX a la dispersión del XXI convierte a la «anti-literatura» en una vía central para la consolidación de poetas y estéticas dentro de la dispersión. Si bien en la primera década del siglo XXI se ven libros de importancia funcionando dentro de un sentido de las ruinas y límites del régimen estético de la poesía (destacaría sobre todo *Hay batallas* de María Rivera, ganador del Premio Aguascalientes 2005), es en este momento donde se observa el auge de una poesía

que comienza a asumir los límites de la epistemología poética⁴.

Si bien no son de ninguna manera los primeros textos en los que esto se manifiesta —habría que recordar, además de Carrión o los infrarrealistas, a figuras como Ricardo Castillo o José Eugenio Sánchez—, hay una cristalización importante del proceso que he venido describiendo alrededor del 2005. Es un momento de particular apertura en la poesía mexicana, donde las mismas instituciones del Estado empiezan a generar espacios que abren el espacio de la poesía. Conviene destacar aquí el festival Poesía en Voz Alta de la Casa del Lago, bajo la dirección de José Luis Paredes Pacho, que ha ampliado el repertorio de la noción de poesía, inicialmente hacia formas del *slam* y, a lo largo del tiempo, hacia la «literatura expandida», la poesía en lenguas indígenas y otros registros (Kunheim 135-138). Poesía en Voz Alta ejemplifica el deseo de incorporación de registros performativos y alternos como forma de repensar la relación entre creación literaria y audiencia. Fue una cristalización de una tendencia que se observaba en varios proyectos poéticos que buscaban exceder los límites de libro. Julián Herbert identifica, entre otros, las antologías en CD de Motín Poeta, el colectivo de Carla Faesler, Rocío Cerón y Mónica Nepote y los proyectos de arte postal y cabaret de Óscar David López, Sergio Ernesto Ríos y Minerva Reynosa en Monterrey (Herbert, *Canibal* 180-181). Asimismo, es este un momento donde los emergentes mecanismos de expresión de la red, como el blog, comienzan a tener un efecto en la escritura literaria, como se puede ver en el trabajo digital de autores como Heriberto Yépez y Cristina Rivera Garza o en escritores plenamente integrados al espacio digital, como Eugenio Tisselli, cuyo proyecto *motorhueso.net* ha estado a la vanguardia del concepto mexicano de literatura expandida (Sánchez Aparicio). La construcción de nuevas formas del *performance* de la poesía en el espacio público, por un lado, y la utilización del software y el internet como formas de escritura de poesía por el otro, son parte de este intento de responder a la percibida crisis epistemológica de la poesía mexicana, ya que confrontan el problema desde

2. Véase Ulises Carrión, *El arte nuevo de hacer libros y Poesía en particular*.

3. Aunque aquí sigo a Higashi, vale la pena consultar otras dos narrativas del periodo, la de Israel Ramírez, quien discute la forma en que estos debates se dan en términos de las estéticas y de las antologías, y la de Malva Flores, cuyo ensayo «Revolución» provee una lectura inteligente e informada del distanciamiento de los poetas jóvenes frente a Paz, las fuertes diferencias generacionales, y la emergencia de una notable generación de poetas mujeres.

4. Recomiendo para discutir a Rivera el análisis que hace Balam Rodrigo, quien argumenta que el libro se construye a partir de la gradual muerte de Dios y el trabajo de la voz poética a una ascensión definida por batallas y derrotas. El estilo fragmentario del poema de Rivera hace ver que su trabajo asume ya la caída de la sensorialidad poética como episteme de lo absoluto, pero no se resigna a ella.

tres ángulos. Por un lado, estas formas de acción poética permiten pensar al género más allá del formato libro y de las estructuras de subvención estatal. Esto, por supuesto, es hasta cierta manera efímero. Baste recordar la polémica levantada por *Poemojis*, el proyecto digital de Dante Tercero con emojis, cuyo financiamiento desde el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) causó fuertes recelos y ataques. El punto, sin embargo, es que la capacidad de tener reconocimiento institucional de una poesía digital que ni siquiera está incorporada a la *doxa* estética del campo es un hecho en sí mismo notable. El segundo ángulo tiene que ver con los intentos de adquirir ausencias al sacar a la poesía de los ámbitos institucionales permitidos por el libro y la lectura tradicional. El uso de galerías de arte, páginas web, bares y otros espacios para lecturas y *performances* poéticos permiten a muchos escritores la imaginación de una audiencia más allá de la comunidad de poetas denunciada por Stewart. Finalmente, estas aperturas obligan a repensar la naturaleza del lenguaje poético. Resulta notable que la tradición mexicana del siglo xx, aquella nucleada alrededor de Contemporáneos, Paz y *Poesía en movimiento*, en general traduce mal a estos formatos. Un poema altamente visual y relacionado con el concretismo como *Blanco* de Octavio Paz, por ejemplo, es traducido de manera incómoda en aplicación para iPad, dejando ver en demasía una estética de arte mayor y la tendencia de Paz hacia la escritura versicular, limitantes ambas cosas a su posibilidad de digitalización. Esto es más notable en el caso de las aplicaciones dedicadas a «Muerte sin fin» o «Canto a un Dios mineral», cuya curaduría no fue tan detallada como la de Paz y en las que ambos poemas se sienten como objetos anacrónicos. En cierto sentido, corresponde a los poetas jóvenes del siglo xxi reflexionar de manera más sostenida en el hecho de que la *massmediatización* –como ya se ve en los poemarios de José Eugenio Sánchez o Javier Acosta, quienes hacen referencias más abiertas al cine y al *rock*– y la digitalización exigen una confrontación directa con la noción misma de lenguaje poético, en la medida en que las líneas heredadas del siglo xx muestran límites ante técnicas como el blog o la digitalización.

En este contexto, resulta significativo que se haya publicado en 2005 el libro *Leyendo agujeros* de Luis Felipe Fabre, de parte de un autor que alcanzará un alto nivel de visibilidad y de influencia, tanto en su faceta de poeta como en su trabajo como antologista. *Leyendo agujeros* denota ya cambios importantes en los referentes de los poetas mexicanos jóvenes así

como en el concepto mismo de lenguaje poético. Fabre identifica cinco obras: un poema póstumo de López Velarde, textos de Ulises Carrión, la novela de Roberto Bolaño, un discurso de Nicanor Parra, así como «Hay Cadáveres» de Néstor Perlongher, una figura de la antiliteratura argentina de poca circulación, por lo menos hasta ese momento, en México. Fabre propone estos textos como «post-poemas» que se caracterizan por su uso de «agujeros», ausencias y borraduras para marcar la ausencia del poema en sí. El análisis de Fabre fue muy innovador en ese momento, pero a la distancia se deja ver que existe en su lectura una cierta indecisión respecto a asumir en pleno las consecuencias de las poéticas que estudia o no: «En estos “post-poemas” la poesía se agrieta para mostrar lo que hay detrás de la belleza aún a riesgo de su propia desaparición. Grietas, agujeros, huecos que son ventanas, puertas de entrada, salidas de emergencia: modos extremos de inscribir el vacío para abrirse al mundo. Poesía atravesada por lo que no es poesía» (14). En esta aseveración y en sus diversos análisis en el libro se observa casi una voluntad de reafirmar la poesía dentro de la post-poesía como una ausencia que se manifiesta en su vacío. Así, por ejemplo, Perlongher lleva a un silencio «brutal» (36) que es casi como un recordatorio de la materialidad de lo ausente, mientras que el llamado de Nicanor Parra al silencio de la literatura no deja de permitir que «al final la acción se convierta en libro» (67). En estos términos, podría decirse que *Leyendo agujeros* es un texto liminal que deja ver simultáneamente dos cosas. Por un lado, acusa la creciente presencia de un canon literario de la post-poesía y la antiliteratura que se erigía de manera clara como la genealogía que permitiría a los poetas mexicanos jóvenes dar la vuelta a la tradición maximalista heredada del siglo xx. Por otro, muestra cierta reticencia a dejar pasar del todo la posibilidad de una poesía como forma de conocimiento, algo a lo que creo que Fabre no renuncia de manera más clara hasta una década más tarde, cuando publica *Poemas de terror y de misterio*, un libro que se destaca por su claro escepticismo ante la excepcionalidad del poema respecto a fenómenos como la violencia. Como en *Hay batallas*, aún en el reconocimiento de la imposibilidad de alcanzar el numen poético existe un sentido material de su ruina y de su ausencia.

Varios de los poemarios de la primera década del siglo xxi, sobre todo provenientes de poetas jóvenes gradualmente incorporándose a estructuras institucionales como el FONCA y Tierra Adentro, operan desde esta ambigüedad. En *Deshuesadero*

(2006) de Román Luján, por ejemplo, se tensionan entre sí preguntas amplias sobre el oficio poético con estrategias poéticas inclinadas a la fragmentación, mientras que *Traducción a lengua extraña* (2007) de Luis Jorge Boone gana el Premio Elías Nandino con un estilo de poesía intertextual que gradualmente se convertiría en norma, en la medida en que nociones de apropiación comenzaban a ser centrales a la poesía mexicana. El mismo Fabre acusa esta ambigüedad en los distintos poemarios y textos tempranos recogidos en *Cabaret Provenza*, donde se ve, por un lado, el intento de Fabre de actualizar formas pre-vigesémicas del canon poético, como la tradición precolombina del flor y canto o el barroco virreinal que revisitaría en textos posteriores, y, por otro, textos de carácter antipoético. Ervey Castillo registra también esta ambigüedad, aunque de una manera distinta, al considerar la obra de Fabre «extraña mezcla de pasado y experimentación, pues sus versos exploran fuera de los límites de lo considerado propiamente poético sin dejar de asumir ciertas tradiciones reconocidas» (526). Poeta de fuerte autoconsciencia respecto al carácter artificial del lenguaje, en este momento de la obra de Fabre se encuentra un modelo transicional entre las tradiciones históricas de la poesía mexicana centradas en la gnosis del lenguaje (tema común al «flor y canto» nahua en sus funciones rituales, al barroco novohispano conectado con la experiencia cristiana o a la iluminación secular de la poesía moderna) y una poesía estrictamente contemporánea que acepta los límites de su acceso al numen y opera desde esa imposibilidad.

Es, creo, *Kubla Khan* (2005) de Julián Herbert donde esta tensión se pone más explícitamente en escena. Como crítico, Herbert identifica claramente algunos de los fenómenos que he descrito hasta aquí. En un ensayo de *Canibal*, Herbert afirma el desacuerdo estético y la institucionalidad como dos vectores esenciales de la crítica, pero también afirma la necesidad de entender los procesos compositivos, que incluyen el dominio de escrituras tradicionales, la «discontinuidad sintáctica heredada de las poéticas del siglo XIX y algunas vanguardias históricas» y la combinación de estos valores en «procesos compositivos posmodernos, cuyas estrategias se aproximan al arte conceptual» (72). Herbert destaca *Cabaret Provenza* junto con el poemario *Anábasis maqueta* de Carla Faesler como libros vecinos debido a ciertos elementos que manifiestan el encuentro de ciertas características: «Tesitura irónica, metalenguaje, referencialidad vinculada a la cultura contemporánea,

tópicos relacionados con la ciencia, el humanismo y el arte» (72). Los textos, continúa Herbert, divergen en elementos compositivos: Fabre funciona en relación a la musicalidad y la sátira, con un fuerte trabajo relacionado al versículo y la escritura en prosa, mientras que Faesler trabaja en «metros más estables» como el endecasílabo y el alejandrino (72-73). Más allá de las minucias, me parece notable que Herbert perciba como crítico el mismo problema que he desarrollado hasta aquí, aunque lo haga en otros términos: la interacción entre un vector «posmoderno» que se basaría en la cultura contemporánea, la ironía respecto a lo poético y el cuestionamiento de la tradición iluminista con un vector «clásico» que reclama para el presente formas tradicionales de la musicalidad. Yo leería este encuentro precisamente como un ejemplo material de la ambigüedad entre la poesía como gnosis y la poesía sin privilegio epistémico y a poetas como Faesler y Fabre como autores que expresan conocimiento respecto al agotamiento de los repertorios históricos de la poesía, equilibrado con una actualización de lo poético en sí mismo (del potencial de la historia de la poesía como diría Susan Stewart). Aunque las lecturas en *Canibal* revierten al juicio (Herbert expresa preferencia por Faesler sobre Fabre), creo que en realidad demuestran una conciencia significativa en torno a los conflictos estéticos que subyacen a la poesía mexicana, confrontando autores que desde trincheras estilísticas muy distintas dan cuenta de la erosión del poder epistemológico del discurso poético aún cuando, por lo menos en la lectura de Herbert, hay un intento de revertir dicho deterioro.

Desde su título, *Kubla Khan* alude a este problema. De entrada, invoca al famoso poema de Coleridge, cuyo proyecto de conocimiento se basa en una suerte de neoplatonismo donde el conocimiento está en la aproximación poética de las cosas en sí (Taylor 69). A su vez, la referencia en la línea inicial del poema a Xanadú es desdoblada por Herbert en distintas direcciones, como la plataforma digital Xanadú, uno de los precursores del internet (10), o el intercambio entre el mundo mítico de Coleridge con la música del cantante infantil Cri Cri y con la canción «Xanadú» de Olivia Newton-John (20-21). Este desdoblamiento semántico es una trayectoria poética, común a todo el poemario, desde un sitio donde la correspondencia platónica entre Forma e Idea es absoluta (como sucede en la poesía neoplatónica de Coleridge) hacia un desplazamiento de sentidos, donde dicha relación se vuelve arbitraria: el trayecto del Xanadú mítico al digital, al musical.

El poema «Cuando digo Occidente digo» pone en escena un recorrido similar:

Cuando digo Occidente digo
 atalaya del crepúsculo del cuervo,
 margaritas eufóricas en un llano de hielo,
 rosas como cavernas talladas en el roce de los labios
 digo otras flores, otros precipicios,
 digo torpedos y digo Torquemadas,
 y ojalá no fuera tan linealmente sintaxis
 esa coreografía hipertextual
 estos inmarcesibles crisantemos de plástico
 avivándonos como a yuppies (ordalía
 del concepto,
 liposucción de la frase: el último oro
 es esta niebla) (11-12).

Esta estrofa parte de tres imágenes (el cuervo, las margaritas, las rosas) que actualizan tropos románticos y neoplatónicos donde el objeto poético es el *locus* del máximo conocimiento y la lengua poética su expresión transparente. A partir de ahí, en los dos versos que inician con «digo» comienza a ponerse en entredicho la transparencia de la enunciación: nótese que los primeros dos «digo» están en el primer verso, disociados de los otros versos, que son autocontenidos y están escritos en arte mayor, mientras que en el verso cuatro y cinco se introducen cesuras con la coma y la disyunción. Al proceder la estrofa, la voz poética disocia el lenguaje del conocimiento al llamarlo «linealmente sintaxis» y «coreografía hipertextual», y termina con imágenes desacralizadas (los «crisantemos de plástico») cerrando con un paréntesis lleno de encabalgamiento y cesura que, además, cierra la estrofa con una imagen que contrasta con la transparencia de los objetos: la niebla. Un derrotero similar se observa en el poema «McDonald's», donde el imperativo «Nunca te enamores» es una invitación a no otorgar el aura neoplática del conocimiento poético a una serie de objetos tanto de la tradición poética (la muerte doncella, las mujeres también muertas, algo que refiere a obras como «La amada inmóvil» de Amado Nervo) como de la vida cotidiana: la carne molida, el fútbol, las medias azules. Toda la obra de Herbert opera en esta tensión entre el poema absoluto (que se manifiesta, como observan Ballester y Higashi en la continuidad de las referencias intratextuales a su propia obra, 21) y el lenguaje irónico y opaco que vuelve imposible la gnosis. Esto alcanzaría grados extremos en su más reciente obra poética, *Álbum Iscariote*, donde el uso

intensivo de imágenes, colores, código computacional y otros dispositivos terminan por centralizar en la obra la incapacidad plena del lenguaje de significar en sí, de ocurrir en el espacio romántico de coincidencia de la Forma y la Idea.

Esta persistencia de los clásicos en la poesía mexicana contemporánea (la Anábasis de Xenofonte y Perse en Faesler, las tradiciones precolombinas y novohispanas en Fabre, Coleridge en Herbert) evidencia un cierto carácter tardío de la evolución de la poesía mexicana en esta dirección, en comparación con otras poesías de la tradición sudamericana. El poder e influencia de Octavio Paz hasta sus últimos momentos fue central, así como la persistencia de escritores de mediana radicalidad que no cuestionaron del todo el poema del lenguaje, como Samuel Noyola, o escritores que innovaron de manera interesante el arte mayor de la poesía mexicana a partir de un recurso a figuras fundantes de la poesía moderna como gnosis, como Francisco Hernández en *Moneda de tres caras*; fueron todos factores que permitieron a la poesía mexicana mantener un tono casi neoplatónico en la relación entre lenguaje poético y conocimiento. Incluso excéntricos de culto como Gerardo Deniz, quien ha sido erigido como poeta referente por jóvenes en busca de alternativas al arte mayor de la poesía mexicana, no dejaba de lado ni la dificultad barroca ni el culteranismo. El contraste aquí viene con dos poetas de gran importancia en la tradición latinoamericana, pero que no vienen a ser leídos de manera particularmente profunda en México hasta bien entrado el siglo xxi: Raúl Zurita y Héctor Viel Temperley. Es con las ediciones de sus libros señeros en México en la primera década del siglo que se introduce a México una nueva forma de pensar la relación entre poesía y conocimiento en lengua española fuera del canon paciano o de sus oponentes más establecidos. Estos poetas, además, no pertenecen a corrientes anti-poéticas como era el caso del infrarealismo, sino a una forma de escribir marcada por una duda distinta respecto a la epistemología poética. Como observa John Burns, la poesía de Zurita, marcada por la experiencia dictatorial, tiene en su centro la noción de que el lenguaje es insuficiente para dar cuenta del trauma (75). Traducido a un contexto como el mexicano, donde no se experimentó la dictadura militar, Zurita suscita una nueva idea de la forma poética reconcentrada en su propia crisis. Un ejemplo claro es la obra de Alejandro Tarrab, quien, en libros como su multieditado *Litane*, pone en crisis todas las operaciones posibles del lenguaje: la significación, la representación, la memoria y el trauma.

El autor que realmente lleva estas tendencias a uno de sus puntos de más clara articulación e influencia es Inti García Santamaría. Los poemarios y textos reunidos en *Nunca cambies* que abarcan sus libros y obras sueltas escritos entre 2000 y 2010 muestran bien cómo el modelo zuritiano permitió en García Santamaría una instancia de quiebre y salida del modelo vigesémico de la poesía mexicana, mostrando las primeras manifestaciones de una poesía escéptica de sí que dominaría a las generaciones sucesivas. Su primer poemario, *Corazoncito*, está claramente modelado en torno a su lectura de *Purgatorio*, el icónico poemario de Zurita que famosamente desplegó electrocardiogramas y otras textualidades para narrar el colapso del sujeto bajo la dictadura. García Santamaría traslada las técnicas poéticas de Zurita al autismo y desarrolla, por ejemplo, dos poemas donde versiones positivas y negativas de sus fotografías de escuela son presentadas en cuadrículas tituladas «Primer pabellón de niños bipolares» y «Segundo pabellón de niños bipolares» (56-57). García Santamaría, sin embargo, desdobra su experimento poético hacia una propuesta que sale por completo de los derivados del canon del siglo xx mexicano. En un texto que se viralizó en las redes sociales de los poetas mexicanos, «Parque de los venados acariciables», García Santamaría propone un rescate lúdico de Ricardo Castillo contraponiendo textos del autor –de particular fuerza antipoética– con versos de autores tan diversos como Efraín Bartolomé, Antonio Deltoro y Francisco Hernández en los que se repiten tropos de luz y transparencia. La efectividad del manifiesto es precisamente que puntualiza la enorme distancia que él, como muchos de su generación, tienen con esta idea de la poesía como iluminación que prima en mucha de la poesía mexicana y latinoamericana de la segunda mitad del siglo xx (no hay que olvidar que uno de los libros más icónicos de crítica de poesía en América Latina, el de Guillermo Sucre, se llamaba *La máscara y la transparencia*).

Esta salida de la tradición genera algunas ilegibilidades. Como documenta Blanca Fonseca, varios críticos de la época mostraron sorpresa ante este libro. Alan Mills, por ejemplo, notaba la descolocación causada por García Santamaría (citado en Fonseca 537). La novedad del libro hace difícil interpretarlo. La propia Fonseca, por ejemplo, identifica a García

Santamaría con antipoetas como Renato Leduc y usa su referencia a Vallejo y al dadaísmo para articularlo a la vanguardia. Sin embargo, me parece claro que esta lectura es insuficiente. El texto en el que García Santamaría cita a Vallejo no es una filiación sino un vaciamiento: «diecinueve años / *trilce*, XI, / versos / uno y dos / no tengo más en la cabeza» (47). Es importante notar el detalle de que «*trilce*» está en itálicas y en minúscula, aceptando la referencia al título de Vallejo pero negándole su naturaleza de nombre propio. Se trata, además, de un poema de Vallejo inusualmente cotidiano: «He encontrado a una niña / en la calle, y me ha abrazado». Y el cierre del poema «no tengo más en la cabeza» cierra la posibilidad de crear filiación al afirmar una negativa, una suerte de no bartlebiano, a escribir desde ahí. Esto queda claro una página después, en un poema que observa que la voz poética y su amada están «muy lejos de cualquier poema» (48). Yo sugeriría que lo que pasa en la obra de García Santamaría, que de tener escasa difusión y aparecer en ediciones marginales terminaría por ser de culto a partir sobre todo de la publicación de *Nunca cambies*, es que parte de influencias impensadas de la literatura mexicana (no sólo Zurita, sino también la obra de Carlos Drummond de Andrade, a la que traduce, o a Mario Montalbetti, quien es citado por el poeta como una de sus influencias y ha emergido como referencia central a otros jóvenes) para llegar a tomar esa pérdida del estatuto epistémico de la poesía, pero relevado de la tensión con la tradición que se ve en Fabre o Herbert.

A manera de conclusión, quiero simplemente afirmar que estos cambios que se dieron sobre todo a mediados de la década pasada tuvieron como consecuencia una poesía muy diversa en la generación joven, poesía que liberada de la idea de poesía como conocimiento trascendente pudieron avanzar en nuevos derroteros. Señalaría como ejemplos a Xitlalitl Rodríguez Mendoza, cuyos poemarios construyen un lenguaje iconoclasta cimentado en la observación del detalle cotidiano, la cultura popular y una estructura versística que se pone en escena en la prosa, o a Eduardo de Gortari, cuyo trabajo convive con el *rock* y, sobre todo, con los videojuegos. En estas diversificaciones se ve la riqueza de una poesía mexicana más allá de la transparencia y de la fe ciega en el lenguaje y la Idea.

Bibliografía

- BALLESTER, Ignacio y Alejandro Higashi. «Tachaduras y borraduras en la poesía mexicana contemporánea (Albarrán, Herbert, Alcántar)». *Signos Literarios*, 25 (2017): 8-43. Signos Literarios. Medio de publicación (web). <<https://signosliterarios.izt.uam.mx/index.php/SLIT/article/view/1255>>. Consultado 22 sept. 2018.
- BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- BOONE, Luis Jorge. *Traducción a lengua extraña*. Fondo Editorial Tierra Adentro, 332. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.
- BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Trad. Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- BURNS, John. *Contemporary Hispanic Poets. Cultural Production in the Global Digital Age*. Amherst: Cambria, 2015.
- CAMPOS, Augusto de, Haroldo de Campos y Décio Pignatari. *Galaxia concreta*. Ed. Gonzalo Aguilar. México: Universidad Iberoamericana / Artes de México, 1999.
- CAMPOS, Haroldo de. *Transideraciones = Transiderações*. Trads. Manuel Ulacia y Eduardo Milán. México. El Tucán de Virginia, 2000.
- CARRIÓN, Ulises. *El arte nuevo de hacer libros*. Eds. Juan J. Agius y Heriberto Yépez. México: Tumbona, 2013.
- CARRIÓN, Ulises. *Poesías*. México: Taller Ditoria, 2015.
- CASTILLO, Ervey. «La escritura fabriana: escritura». Rogelio Guedea (coord.). *Historia crítica de la poesía mexicana II*. México: Fondo de Cultura Económica / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015: 526-535.
- EPPLIN, Craig. *Late Book Culture in Argentina*. Nueva York: Bloomsbury, 2014.
- FABRE, Luis Felipe. *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des) escritura, antiescritura y no escritura*. Fondo Editorial Tierra Adentro 302. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005.
- FABRE, Luis Felipe. *Cabaret Provenza*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- FABRE, Luis Felipe. *Poemas de terror y de misterio*. México: Almadía, 2013.
- FAESLER, Carla. *Anábasis maqueta*. México: Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional / Diamantina / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003.
- FLORES, Malva. «Revuelta. Veinticinco años de poesía en México». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 809 (2017): 4-17.
- FONSECA, Blanca. «Inti García Santamaría. Nuevas metáforas para un mundo en ruinas». Rogelio Guedea (coord.). *Historia crítica de la poesía mexicana II*. México: Fondo de Cultura Económica / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015: 536-545.
- GARCÍA SANTAMARÍA, Inti. *Nunca cambies. Poemas 2000-2010*. México: Aldus, 2011.
- GARCÍA SANTAMARÍA, Inti. «Parque de los venados acariciables (estribillo)». *Tierra Adentro*. S. f. Tierra Adentro. Medio de publicación (web). <<http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/parque-de-los-venados-acariciables-estribillo/>>. Consultado 22 sept. 2018.
- GUEDEA, Rogelio. *Historia crítica de la poesía mexicana II*. México: Fondo de Cultura Económica / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015.
- HERBERT, Julián. *Kubla Khan*. México: Era / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005.
- HERBERT, Julián. *Caníbal. Apuntes sobre poesía mexicana reciente*. México: Bonobos, 2013.
- HERBERT, Julián. *Álbum Iscariote*. México: Era / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.
- HIGASHI, Alejandro. *PM / XXI / 360º. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea*. México: Tirant Humanidades / Universidad Autónoma Metropolitana, 2015.
- KUNHHEIM, Jill S. *Beyond the Page. Poetry and Performance in Spanish America*. Tucson: University of Arizona Press, 2014.
- LUJÁN, Román. *Deshuesadero*. Fondo Editorial Tierra Adentro, 311. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.
- RAMÍREZ, Israel. «Treinta años de poesía en México: 1980-2010. Dos acercamientos, múltiples preguntas». Rogelio Guedea (coord.). *Historia crítica de la poesía mexicana II*. México: Fondo de Cultura Económica / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015: 437-467.
- RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. Trad. Zakir Paul. Londres: Verso, 2013.
- RODRIGO, Balam. «Logomaquia, religión y deicidio en *Hay batallas* de María Rivera». *Viento en vela*, 10 (2008): s. p.
- SÁNCHEZ-APARICIO, Vega. «Las escrituras alegóricas del software. Colapso estético, rearticulación ética, desde el espacio mexicano». *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 5:2 (2016): 80-113.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. «The Public Economy of Prestige. Mexican Literature and the Paradox of State-Funded Symbolic Capital». Ignacio M. Sánchez Prado (ed.). *Pierre Bourdieu in Hispanic Literature and Culture*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2018.

- SHELLHORSE, Adam Joseph. *Anti-Literature. The Politics and Limits of Representation in Modern Brazil and Argentina*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2017.
- STEWART, Susan. *Poetry and the Fate of the Senses*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- SUCRE, Guillermo. *La máscara y la transparencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- TARRAB, Alejandro. *Litane*. Xalapa: Instituto Literario de Veracruz, 2013.
- TAYLOR, James S. *Poetic Knowledge. The Recovery of Education*. Albany: State University of New York Press, 1998.
- ZURITA, Raúl. *Purgatorio*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1979.