

La escritura conceptual en la joven poesía mexicana del siglo XXI: entre la experimentación y la experiencia

Conceptual writing in the young Mexican poetry of the 21st century: between experimentation and experience

ALEJANDRO PALMA CASTRO*

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México)

JOCELYN MARTÍNEZ ELIZALDE**

Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

En este estudio de la joven poesía mexicana del siglo XXI proponemos que una de las tendencias experimentales más populares de estas últimas dos décadas ha sido la escritura conceptual como evasión y rompimiento con el canon del signo en rotación paciano. Frente a la noción de un lenguaje poético autónomo y original se aprestan los recursos de la escritura conceptual de una manera particular según las condiciones del sistema literario mexicano y la situación social contemporánea. Es por ello que mostramos el flujo que existe entre experimentación y experiencia a partir de algunas obras representativas para reivindicar a la experimentación como un proceso necesario en la búsqueda expresiva de nuevas experiencias poéticas.

Palabras clave: poesía mexicana, experimentación, siglo XXI, escritura conceptual

Abstract

This article studies the use of conceptual writing in the recent Mexican poetry from the 21st century as a way to evade the poetic canon established by Octavio Paz in the middle of the 20th century. Its particular use attends to the prevalent literary system and social circumstances. We focus in the flow among experimentation and experience through some of the most representative poems. This idea will allow us to reinvent experimentation as a necessary process in the quest for new expressive poetic forms.

Keywords: Mexican poetry, experimentation, 21st century, conceptual writing

* Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla en el Posgrado en Literatura Hispanoamericana. Ha publicado artículos y capítulos de libro sobre vanguardias literarias, literatura experimental y poesía visual mexicana. De 2008 a 2016 se desempeñó como Director de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP. Ha sido editor de *Graffylia. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* (2002-2015).

** Profesora en el Colegio de Letras Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es miembro del Seminario de Investigación en Poesía Mexicana Contemporánea. Coordinó el volumen titulado *La flama del tiempo. Testimonios y estudios poéticos sobre Rubén Bonifaz Nuño*.

Demarcación de la idea

Al proponernos estudiar la experimentación en la joven poesía mexicana resultará oportuno, por principio, realizar una demarcación de estos términos, aún huidizos, por su uso relativo en la crítica literaria. La joven poesía será aquella representada por las generaciones que para el momento de entrar a este siglo, y siguiendo un criterio tan manido como el del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), no rebasaban los 35 años. Aunque la experimentación literaria se ha convertido en un tópico usual a partir de la segunda mitad del siglo xx, su crítica se encuentra en constante cambio por lo cual existen términos y procedimientos diversos y a veces contradictorios. En México, esta década ha sido testimonio de un incremento crítico al respecto. Por un lado, se ha trazado una historia tratando de discernir una «tradición experimental» (Gordon, Espinosa, Palma, Giovine), por otro lado, se han establecido algunas bases para una crítica sostenida tendiente a aportar una lectura más cercana de los textos experimentales (Yépez, Herbert, Higashi, Calderón, Cruz); en ocasiones los mismos creadores generan reflexiones críticas a partir de su trabajo creativo (el caso de Yépez, Herbert, Cerón, Tisselli). Aún así carecemos de una panorámica crítica general de la literatura experimental en México que nos permita reconocer usos y categorías así como particularizar la práctica experimental en las obras. Esto nos ha obligado a que en vez de apelar al estudio de la poesía experimental en México en general, propósito que amenazaría con volverse profuso, relativo y hasta ambiguo por carecer de un soporte crítico específico, nos enfoquemos solo en una tendencia particular de las recientes generaciones inclinadas hacia la experimentación literaria por la vía de la escritura conceptual¹.

1. El término «escritura conceptual» requiere también de una demarcación inicial pues el conceptualismo en el arte surge como noción durante la década de los sesenta del siglo xx en el marco de las neovanguardias y el arte conceptual. No obstante, dado que este aspecto es central para la discusión de nuestro estudio, identificaremos inicialmente la escritura conceptual con el movimiento que se va gestando durante la década de los 90, en la literatura canadiense y norteamericana. Copiamos la definición y caracterización resumida que de esta tendencia experimental hace Carlos Soto Román en «El plagio del plagio»: «El Conceptualismo norteamericano (*Conceptualisms* o *Conceptual Writing*, según su denominación original en inglés) se caracteriza por su origen difuso y

Nuestra propuesta crítica radica en postular que a medida que la influencia de Octavio Paz y sus «signos en rotación» para una poesía moderna iba perdiendo vigencia con el cierre del siglo xx y, tras su muerte en 1998, las jóvenes generaciones abrevaron en una estética contraria a los postulados de la exploración moderna en la poesía. Convenientemente, al buscar otros derroteros que no fueran los de la tradición poética hegemónica en el sistema literario mexicano de la segunda mitad del siglo xx, dieron con una propuesta no referencial e inexpressiva de la palabra poética que se iba manifestando en Norteamérica².

Alejandro Higashi en su libro *PM / XXI / 360º...* ha descrito la gran influencia que la antología poética concebida por Paz, *Poesía en movimiento* (1966), supuso para la poesía mexicana de la época en el sentido que, «terminó por convertirse en el vademécum de poetas jóvenes de México y en el paradigma al que una antología de poesía joven debía aspirar» (62). Este trabajo programático habría de fijar la comprensión del fenómeno poético en los creadores subsecuentes y por ende demarcó de manera particular aquello que llamamos experimentación en la poesía mexicana³. Acierta Higashi al recordarnos que

por la terca resistencia que presenta a una definición operacional. Si bien, el poeta, artista visual y director de UbuWeb, Kenneth Goldsmith clama ser uno de los fundadores de la escritura conceptual (junto con los escritores canadienses Christian Bök y Darren Wershler, alrededor de 1999), el término propiamente tal se acuñó por primera vez en 2003, en el título de la antología que la mismísima UbuWeb publicó *online*, la cual no es más que una galería de textos que derivan del arte conceptual, de Oulipo y la poesía de vanguardia. La definición o la idea propiamente tal de la escritura conceptual, tomaría forma más adelante, siendo moldeada casi exclusivamente por la publicación de dos antologías, más un libro-dossier, confeccionado a imagen y semejanza del «Tractatus Logico-Philosophicus» de Ludwig Wittgenstein» (en línea).

2. Craig Douglas Dworkin en la antología que curó para Goldsmith, *The UbuWeb Anthology of Conceptual Writing* (2003), se referirá a las posibilidades de dicha poesía de la siguiente manera: «But what would a non-expressive poetry look like? A poetry of intellect rather than emotion? One in which the substitutions at the heart of metaphor and image were replaced by the direct presentation of language itself, with “spontaneous overflow” supplanted by meticulous procedure and exhaustively logical process? In which the self-regard of the poet’s ego were turned back onto the self-reflexive language of the poem itself?» (en línea).
3. Nuestra propuesta es similar a lo que Heriberto Yépez ya había planteado de manera tajante en su texto «La poética de la contra-insurgencia mexicana»: «Después, al morir Paz,

la oportunidad de esta antología radica en que su selección no atendía «a las coordenadas de la poesía mexicana, sino a las de una modernidad instalada en la poesía moderna» (66). Es así como las generaciones futuras configuraron una identificación de lo poético con «al menos dos consecuencias directas: la preeminencia del signo lingüístico (el continente formal: “lenguaje en su forma más pura”) y la suspensión del sentido referencial en todos los planos (experiencial, temporal, espacial, etc.)» (66). Por ello es que la poesía del siglo XXI en México en el deseo de experimentar nuevas formas va a tender en muchos casos, suponemos que de manera más inconsciente que velada, hacia un rompimiento con el lenguaje como experiencia poética para converger hacia la artificialidad, convención, cotidianeidad y usos diversos del signo lingüístico, el poema y la literatura⁴.

la puerta comenzó a abrirse y al estar estas poéticas entonces ya cooptadas en Estados Unidos en programas de escritura creativa, redes y poetas explícitamente de derecha como Kenneth Goldsmith y otros “conceptualistas”, por lo tanto, quedó autorizado que estas versiones edulcoradas, estos experimentalismos ya *apropiados* (allá también), fueran importados, imitados, tanto por poetas de distintas generaciones que (más o menos) se enteraron de ellas hasta finales de la primera década del siglo XXI, como queda registrados en sus publicaciones en revistas y libros donde, por cierto, los tours experimentalistas tardíos se mezclan con preferencias consabidas neoclásicas» (en línea). Aunque este juicio de Yépez sea correcto en cuanto respecta al sistema literario prevaleciente en México, consideramos necesario matizar esta experimentación dada la profusión de artistas y obras que no necesariamente se han adscrito al mismo programa ideológico o que han aludido a los artificios de la escritura conceptual con otros propósitos y resultados.

4. Desde luego esto no implica la ausencia de experimentación literaria en México paralela a la poética dominante de Paz que hacía confluír todo el siglo XX en el proyecto de la modernidad en la poesía. Como hemos establecido en un trabajo previo (Palma, *La poesía visual en México*) existe cierta «falta de atención a una tradición experimental en la poesía mexicana» (240), la cual ha sido poco retomada o valorada por las jóvenes generaciones. Destacamos el trabajo de Yépez para el estudio de Jesús Arellano, Ulises Carrión y el infrarrealismo, o el de Herbert en las incursiones experimentales de las últimas décadas al igual que Faesler. También se encuentra el interés de varios críticos y poetas en la obra de Raúl Renán y el Núcleo Post-Arte (Benjamín Barajas, Mariana Bernárdez, Jorge Pech Casanova, Gabriel Hernández Espinosa). Complementarían este breve catálogo de poetas experimentales de la 2a mitad del siglo XX: Mathias Goeritz, Felipe Ehrenberg, *No-Grupo*, Ricardo Castillo, Myriam Moscona, Rafa Saavedra, Armando Alanís, Mónica de la Torre.

Proponemos, entonces, distinguir el tránsito de esta búsqueda expresiva a partir dos polos: la experiencia y la experimentación. Afines y distintos, estos extremos permiten realizar una lectura atenta de la escritura conceptual como forma de ensayo y experimentación expresiva en la dislocación del lenguaje poético de la poesía moderna mexicana (Paz *dixit*).

¿Experienciar o experimentar?⁵

Aunque las palabras experiencia y experimento provienen de la misma raíz latina *experientia*⁶, desde Platón adquieren una connotación contrapuesta por asociación a aquello a lo que se adscriben. Giorgio Agamben en su libro *Infancia e historia* brinda un seguimiento de la experiencia desde Aristóteles hasta Bergson:

La idea de una experiencia separada del conocimiento se ha vuelto para nosotros tan extraña que hemos olvidado que, hasta el nacimiento de la ciencia moderna, experiencia y ciencia tenían cada una su lugar propio. Y no sólo esto, también era diferente el sujeto del cual dependían. Sujeto de la experiencia era el *sentido común* presente en cada individuo [...], mientras que sujeto de la ciencia es *noûs* o el intelecto agente (15).

Por lo tanto, la experiencia queda circunscrita al ámbito de lo que se vive, mientras que la experimentación genera un conocimiento que no necesariamente se testimonia de primera mano. Con la consolidación del método experimental para hacer ciencia

-
5. Agradecemos las puntuales observaciones de los dictaminadores anónimos de este trabajo, ayuda que nos ha resultado fundamental para incorporar varias referencias críticas que habíamos omitido en la versión preliminar. Entre estas hemos recopilado una reflexión coincidente de Mónica de la Torre al respecto de la raíz etimológica común entre las palabras «experiencia» y «experimento»: «I recently realized that, in Spanish, *experimentar* means both “to experiment” and “to experience”. This is so obvious that I wonder if I’ve known it subconsciously, without ever having paused to process the implications of the verbs in Spanish and English being both true and false friends. The propositions that human experience is always experimental (no single experience can ever be replicated) and that the experimental can only be arrived at through process seem to be implicit in the language. Also, why not, that a person with experience might be a person well versed in the practice of experiencing things with an experimentalist’s curiosity and rigor» (en línea).

6. Cuyo significado es prueba o ensayo.

hacia el siglo XIX, la dicotomía entre experiencia y conocimiento queda vinculada a un efecto maniqueo entre el mal y el bien respectivamente; la experiencia se subsume a la ciencia por no poderse constatar, medir o verificar constantemente, mientras que el experimento resulta la vía adecuada para acceder al conocimiento. Agamben considera que el efecto de extrañeza es el procedimiento que sistematiza esta nueva experiencia (en el sentido de experimentar): «El extrañamiento, que les quita su experimentabilidad a los objetos más comunes, se convierte así en procedimiento ejemplar de un proyecto poético que apunta a hacer de lo Inexperimentable el nuevo «lugar común», la nueva experiencia de la humanidad. Proverbios de lo experimentable son en tal sentido *Las flores del mal*» (56). Esta idea es la que gesta parte del impulso vanguardista europeo de las primeras dos décadas del siglo XX. En consonancia con un proyecto de modernidad tecnológica, la poesía deja de sentirse para comenzar a experimentarse. En ese sentido mucha de la poesía surgida hacia fines de este siglo y en los albores del XXI⁷ realiza la experimentación de la experiencia experimentada ya sea en las vanguardias o neovanguardias donde se nota la «copia», fundamento del *uncreative writing*, a través de un gesto como la parodia o el pastiche.

En la joven poesía mexicana, este gesto neovanguardista de la experimentación conlleva entonces a fragmentar la unidad del lenguaje poético (el signo) a partir de los distintos niveles constitutivos del poema (materialidad, producción, sustancia, contenido, disposición, recepción) para provocar una experiencia, vía el extrañamiento, distinta y experimentar entonces con una nueva realidad de lo literario. A riesgo de que nuestra propuesta anterior conduzca a considerar a toda la poesía joven como una experimentación, consideramos oportuno demarcar otro límite a partir de dos consideraciones: la especificidad de la experiencia estética propuesta por Hans R. Jauss y lo que la crítica anglosajona ha denominado «*conceptual writing*» hacia finales del siglo XX.

Jauss, en su conferencia *Pequeña apología de la experiencia estética*, establece tres conceptos fundamentales para el goce: *poiesis*, *aisthesis* y *catharsis*.

7. Destaca la poesía que comienza a producirse o ejecutarse a través de sistemas digitales aunque en realidad abarca todas aquellas tecnologías de producción populares desde la Grecia helénica como los *technopaegnia* y todas suerte de figurativismos que continuaron hasta el Barroco, la poesía permutable del latino Publio Optaciano Porfirio, la producción poética mediante el azar, reglas y diversas combinatorias.

Básicamente es en el segundo donde la experiencia adquiere un grado particular: «Una obra de arte puede renovar la percepción de las cosas embotada por la costumbre, de donde se sigue que el conocimiento intuitivo, en virtud de la *aisthesis*, se opone de nuevo con pleno derecho a la tradicional primacía del conocimiento conceptual» (42). Esto implica que un poema deberá rehacer (*poiesis*) un objeto conocido para legar un conocimiento ya fijado. En dicho sentido, la idea de «*conceptual writings*» ha surgido en la tradición literaria anglosajona como una especie de *uncreative writing*, esto quiere decir una escritura no-original porque se produce a partir de otro objeto, a veces textual, modificándolo⁸. De hecho, Robert Fitterman y Vanessa Place han propuesto en su libro *Notas sobre conceptualismos* que: «La escritura conceptual media entre el objeto escrito (que bien puede o no ser el texto) y el significado del objeto, al enmarcar la escritura como un objeto-figura para ser narrado» (13). Por lo tanto, aquella poesía experiencial que queremos enmarcar bajo una búsqueda experimental sería fundamentalmente la que se ha planteado mostrar la experiencia tanto en la producción como en la recepción de determinado objeto vinculado a la escritura literaria.

Desde la pragmática de la comunicación que plantea un poema, se trata de la recontextualización de un objeto a partir del establecimiento de una situación de comunicación específica. Lo que el poeta propone en su obra es el ensayo o experimentación de situaciones de comunicación alternativas a un discurso previamente establecido provocando la extrañeza en el receptor. Esta experiencia se convertirá en el fundamento del goce estético dada la sensación de nuevo que produce la reconstrucción de dicho discurso desde un contexto distinto provocado

8. Damos por sentadas las ideas iniciales del *conceptual writing* aunque posteriormente las obras y reflexiones de artistas y críticos hayan demostrado otras maneras, incluso contradictorias, de producir literatura conceptual como lo plantea Soto Román: «No obstante, su definición sigue siendo problemática. Si bien, la escritura Conceptual ha sido definida como el campo donde “la idea o el concepto es el aspecto más importante del trabajo” (al igual que en el arte conceptual), dicha categorización no necesariamente es aceptada por los diversos practicantes y teóricos de esta disciplina. Craig Dworkin comenta al respecto lo curioso que resulta observar cómo cada escritor conceptual pareciera saber exactamente qué es lo que el conceptualismo designa, pero al mismo tiempo se hace evidente a través del resultado de las obras, que significa algo completamente distinto para cada uno de ellos» (en línea).

por la situación de comunicación poética particular. En el caso de la literatura mexicana hay que advertir que en muchas ocasiones el contexto inicial de este discurso viene determinado por la idea paciana de los signos en rotación. Por lo tanto, muchos de estos trabajos apelan a un lector de poesía mexicana consciente de un discurso poético establecido, quien ha de valorar la experimentación en el grado de rompimiento y la extrañeza que le cause tal dislocación. Es por eso que centraremos nuestro estudio en un par obras que se ubican entre los límites de la joven poesía mexicana del siglo XXI y que han dislocado el discurso poético a partir de experimentar con nuevos modos de reflejar una experiencia particular.

Una noción particular de escritura (¿poesía?) conceptual

Como ya hemos apuntado anteriormente, la escritura conceptual norteamericana se ha diversificado a medida que pasa el tiempo, se producen más obras y se inserta en otras tradiciones literarias distintas⁹. Esto provoca que el programa inicial del movimiento se modifique e incluso se reconsidere su fundación. Por ejemplo, una poeta canadiense, Sina Queyras, en su manifiesto «Lyric Conceptualism» señala alguna de las contradicciones de esta corriente: «Still, the Lyric Conceptualist remains true to her politics of inclusion, appreciating the thinkership of conceptual poetry, the revelations in mass assemblages that concretize the ephemeral textuality of daily life. Yet she stubbornly continues to bask in the reverie of solitude» (en línea). Es así que en la joven poesía mexicana también la escritura conceptual se ha desarrollado de manera particular atendiendo a sus tradiciones y sistema literario¹⁰. Si bien la escritura

conceptual tiene sus orígenes en la década de los cincuenta, junto con el concretismo brasileño y el nuevo impulso de la poesía visual bajo el amparo de las neovanguardias, encontramos pocas referencias de los jóvenes poetas mexicanos a la tradición hispánica y portuguesa y sí mayor afinidad hacia los gestos de la escritura conceptual norteamericana de fin de siglo XX.

En ese sentido llama la atención el primer poemario de Cristina Rivera Garza, *La más mía* (1998), pues antes de que Goldsmith, Bök o Wershler apelarán a una escritura conceptual en 1999 o de que Dworkin presentara el término en la antología de 2003, su estructura ya nos parece un trabajo de poesía conceptual. El poemario publicado en el Fondo Editorial Tierra Adentro del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes tuvo poca atención crítica, en parte porque por esas fechas ya contaba con un reconocimiento como cuentista y un año más tarde irrumpiría en la novelística mexicana con su célebre *Nadie me verá llorar*; pero también, queremos suponer, porque contradecía los elementos comunes de la poesía mexicana predominante tendiente hacia la búsqueda de la pureza del lenguaje poético: se trata de una serie de poemas encadenados narrativamente bajo la idea de una hija que cuida de su madre en el hospital mientras convalece de una operación para aislar un aneurisma; los poemas se numeran pero entre corchetes se incluye un título que alude a un tema particular derivado de este estado de vigilia; la

9. Al respecto referimos el trabajo de Martin Glaz Serup quien impartió un workshop en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla en marzo de 2018 con los alcances de lo que se denomina «Conceptual Witness Literature» en las literaturas alemanas y escandinavas. Parte de la exposición puede consultarse en <[https://www.facebook.com/circulodepoesia/posts/@\[596956288:2048:martin-glaz-serup\]-on-conceptual/1562149333822977/](https://www.facebook.com/circulodepoesia/posts/@[596956288:2048:martin-glaz-serup]-on-conceptual/1562149333822977/)>.

10. Es relevante también demarcar la diferencia entre escritura conceptual y poesía conceptual. De acuerdo con Felipe Cussen en su artículo «Calidad o cantidad: la poesía concreta brasileña y la escritura conceptual» su distinción es más bien un cambio de perspectivas entre sus fundadores «mientras Goldsmith y Dworkin prefieren utilizar el término

“writing” para referirse a este tipo de obras para quitarle el aura de lo “poético”, otros como Robert Fitterman ocupan “poetry” para evidenciar el contexto editorial y académico en el que estas obras funcionan, pero además para insistir en que los procedimientos utilizados pueden ampliar el marco de referencia de lo que se piensa que puede ser o no un poema» (210). Ya hemos citado también el manifiesto de Sina Queyras que alude a una tendencia lírica. En el caso de la literatura mexicana si bien la escritura conceptual se distiende hacia varias disciplinas artísticas que van desde la escultura (Goeritz) hasta lo performático (Maris Bustamante), notamos una fuerte tendencia a trabajar con lo poético como discurso referencial; inclusive puede notarse que mucha de las obras que presentamos se inscriben en el contexto de la poesía como género ya sea por sus propios productores o por los medios de disposición o difusión donde se presentan. Y como bien establece Marjorie Perloff en «Screening the Page/ Paging the Screen: Digital Poetics and the Differential Text» si la poesía es a fin de cuentas el arte del lenguaje quizás debamos ampliar nuestra limitada concepción de lo que es el poema y la lírica para reconocer nuevas formas que van surgiendo el discurso poético (2-4).

autora ha incorporado como epígrafe al libro la definición del diccionario de «aneurisma» y en el poema 24 incluye una transcripción del diagnóstico de la madre con una tipografía que emula a una máquina de escribir eléctrica; finalmente, por la lectura del diagnóstico, conocemos el nombre de la paciente que resulta ser la madre de la poeta. En pocas palabras, esto parecía no ser poesía¹¹.

En la actualidad, quizás estas transgresiones pasen desapercibidas porque el artificio de enunciar una situación de comunicación específica para contextualizar una serie de poemas se ha convertido en un recurso frecuentado por la poesía escrita durante estas dos décadas¹². No obstante, *La más mía* apela a este artificio enunciativo no solamente para contravenir un discurso sino para configurar un yo «poseedor de un pre-lenguaje femenino que le permite paulatinamente ir derribando los soportes patriarcales de la relación simbólica entre una madre y su hija para adentrarse en un espacio semiótico» (Palma, *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia* 131). Rivera Garza no desaparece al sujeto de enunciación, lo disloca para ubicarlo en un espacio entre la realidad y la ficción –recordemos que apela a documentos y personas reales. Así se convierte en el sujeto del lenguaje poético que se acerca a la otra, la madre, quien es la más mía y entonces provoca en el lector una emoción dada por la lectura de la situación: «La expresividad del poema se debe a la desnudez con la cual la voz poética se entrega a la madre para encontrar en el espacio semiótico la unión. Esta manera tan personal de expresarse hace de *La más mía* un poemario intenso con un tono poco usual en la poesía mexicana» (130).

Este efecto del poemario aunado al uso de varios elementos que serán considerados como escritura conceptual nos permiten proponer que no se trata solamente de una importación e imitación de una

serie de poéticas extranjeras ya cooptadas, a decir de Yépez, sino de una experimentación, en el sentido de búsqueda expresiva, con otras formas poéticas poco recurridas o reconocidas en la tradición hispánica. La trayectoria de Rivera Garza nos permite conjeturar que su lectura y conocimiento de la poesía norteamericana¹³ que se publicó en las últimas décadas del siglo xx le habrá brindado una idea expresiva para lograr el cometido de *La más mía* en medio de un sistema literario que no solo restringía el lenguaje poético a una propuesta de modernidad pero también miraba con cautela las incursiones feministas. Su interés en este tipo de escritura se reafirmó con la traducción al español de *Notes on Conceptualisms* de Fitterman y Place en 2013. Es por lo tanto importante destacar esta experimentación en *La más mía* donde confluyen, por la vía de la escritura conceptual, una forma expresiva poco usual en la poesía mexicana y la configuración de un sujeto femenino pre-simbólico en la enunciación poética.

Quizás una de las transgresiones de la escritura conceptual, más tajante y polémica, contra el discurso poético de los signos en rotación sea la apropiación y gestión de otros textos como creaciones literarias. Uno de los problemas con los cuales se ha enfrentado la consideración de la poesía o escritura conceptual como no-original, radica en el hecho de que el discurso poético al cual se alude es el romántico europeo de finales del siglo xviii, donde el poeta como sujeto reproduce un sentimiento único y original dadas las premisas de su individualidad. Por supuesto, esta idea contrasta con el mismo concepto de la mimesis aristotélica¹⁴ y con la noción de autoría durante la Edad Media en Europa, así como el procedimiento de *imitatio* durante el Renacimiento y Barroco. Por lo tanto, lo que varios críticos como Kenneth Goldsmith, Craig Dworkin y por supuesto Fitterman y Place han considerado como una transgresión a lo literario, no es sino un ajuste de ideas sobre la producción literaria a partir de las nuevas condiciones sociales y tecnológicas, tal y como Goldsmith lo plantea en su libro *Escritura no-creativa*:

11. Al respecto resulta interesante notar incluso la cautela con la cual procede el autor de la cuarta de forros, al denominar *La más mía* como un «poema narrativo» o «una muy original propuesta lírico-narrativa».

12. Es el caso de *Altos Hornos* (2006) de Dana Gelinas, donde se plantea la biografía de quien ha nacido en un pueblo en torno a una fundidora de metal; parte de la obra poética de Luis Felipe Fabre (*La sodomía en la Nueva España* (2010) y *Poemas de terror y de misterio* (2013)); Eduardo de Gortari en *La radio en el pecho* (2010); *Fotogramas de mi corazón conceptual absolutamente ciego* (2012) de Minerva Reynosa; *Bonapartes* (2013) de Gustavo Osorio, por destacar algunos poemarios.

13. Posteriormente, *El disco de Newton* (2010) hará más evidente su afinidad con poetas como Lyn Hejinian, adscritas a una versión de la escritura conceptual.

14. Para una comprensión de la mimesis en Aristóteles resulta fundamental revisar el trabajo de Kate Hämberger en *La lógica de la literatura*, así como el artículo de Susana Reisz de Rivarola «La literatura como mimesis. Apuntes para la historia de un malentendido».

Estos escritores son acaparadores del lenguaje; sus proyectos son épicos y reflejan la escala pantagruélica, colosal, de la textualidad en internet; aún cuando las obras tienen por lo regular una forma electrónica, a menudo hay una versión en papel que circula en revistas y fanzines, y que son compradas por bibliotecas y recibidas, comentadas y estudiadas por lectores de literatura. Y aunque esta nueva escritura tiene, es cierto, un brillo electrónico en sus ojos, se inspira en las ideas radicales del modernismo, sólo que licuadas con la tecnología del siglo XXI; sus resultados son claramente *analógicos* (25).

Incluso Goldsmith demarca a estos autores considerándolos más «programadores» que escritores tradicionales. La idea no sería tan polémica si no prevaleciera en esta consideración un supuesto platónico sobre el original y la copia en el arte como nos ha llegado hasta la actualidad vía el romanticismo alemán. Pero visto como una experimentación que surge en el contexto de otra noción de originalidad (la experiencia), se abren nuevas perspectivas de interpretación a partir del modo en el cual tanto productores como receptores experimentan un objeto de escritura vuelto poético.

Sara Uribe, en su poemario más reciente, *Abroche su cinturón mientras esté sentado* (2017), acude a diversos procesos para potenciar y generar escritura como en «Danessa 33», donde explica que se trata de: «Un texto producido a partir del ensamblaje de fragmentos de comentarios en blogs, así como de Yahoo respuestas bajo la búsqueda: ¿alguien sabe qué ocurrió con la cadena de helados Danessa 33?» (8). El armado de dichos recuerdos llega a una imagen final: «Tenía malla ciclón en su perímetro / Como tantas otras cosas que desaparecieron» (9). Este poema tiene el efecto de producir una nostalgia¹⁵ de lo visto pero no vivido, lo cual deja una idea de soledad y abandono. Esta es una forma particular de escritura conceptual más apegada al «Lyric Conceptualism»

de Sina Queyras¹⁶ donde Uribe no niega el efecto emotivo de un poema y más bien indaga a manera de experimentación en su proceso: crear emotividad a través de una gestión particular de textos ajenos.

Pero no todos los experimentos llegan a un resultado. Otro poema de la misma sección, «Así que de Troya ni hablar», refiere el proceso de un «poema fallido»:

¿Te conté que intenté escribir un poema sobre caballos? ¿No?
Se trataba de un poema obediente
que intentaba ser desobediente sin conseguirlo.
Pero ¿qué cosa es un caballo castrado?
Un caballo, te digo, sí.
Castrado, sí.
Porque aunque yo empezaba mi poema
diciendo que todos éramos caballos castrados
poca cosa
sabía sobre caballos.
Menos aún sobre caballos castrados.
Así que hice lo que cualquier persona haría.
Fui a Wikipedia.
Y sirvió. Hallé ahí todo lo necesario para escribir
un poema sobre caballos. La etimología. La historia
[...] (14).

Esta gestión de la información en Wikipedia no garantiza la creación de un poema, pues se describe el resultado como un fraude: «Un falso caballo. / Un poema castrado» (15). Esta experimentación es también una parodia a la escritura no-creativa con una moraleja implícita: para escribir un poema conceptual no se trata únicamente de apropiarse de la colosal textualidad en internet, a decir de Goldsmith, ya que no hay una fórmula o manual de procedimientos y entonces la fuerza creadora, la *poiesis*, aún debe cobrar relevancia en este tipo de escrituras. Por ello quizás es que Uribe prefiere precisar ciertos procesos de escritura desde el ámbito de lo artístico.

Por ejemplo, en la sección «Analyse de l' existant» explica que se trata de una, «Pieza elaborada por encargo para la exposición *Plan de París* de la artista visual Daniela Franco, producida a partir de la curaduría de fragmentos hallados en internet bajo la búsqueda: Objetos perdidos» (47). Cabe notar el término «curaduría de fragmentos hallados en

15. Resulta interesante señalar que Cristina Rivera Garza en *Viriditas* (2011) consigna un texto con la siguiente idea: «Una familia. Danessa 33 es un reinado dentro de un país que se llama Domingo» (35). Así la recordada tienda de helados produce una relación intertextual con sus diferencias; mientras que para Rivera Garza es la memoria de un momento de paz desde una serie de ideas, para Uribe se trata de una memoria trágica a través de ordenar una serie de imágenes sueltas: «Como a Burger Boy, tampoco nos llevaron nunca ahí. / Éramos pobres» (8).

16. De hecho la contratapa de *Abroche su cinturón...* se refiere a un libro «sobre la producción de poemas a partir de recortes textuales y spam».

internet» a diferencia de simplemente hallar y transcribir, como en el poema de los caballos. El poeta conceptual deberá «curar» los textos, en el sentido etimológico de cuidarlos y en el artístico de disponerlos para conformar una obra de arte. Roberto Cruz Arzabal lo ha explicado de manera similar a propósito de *Meditaciones sobre la revolución* (2014) de Belén Gache: «La poesía conceptual, en este caso, consiste en una serie de procedimientos para reencuadrar la forma poética dentro de un principio de selección; a diferencia de lo que sugería la retórica clásica mediante la *inventio* (la selección de ideas para una forma determinada)» (en línea). En *Abroche su cinturón mientras esté sentado* se trata también de reencuadrar una forma poética desde la experimentación con diversas fuentes textuales.

En la sección final del libro, «Frito-Lay», Uribe incursiona en el uso de una «licuadora-procesadora», una herramienta de procesamiento textual denominada «The Lazarus Corporation» que le ha permitido permutar una serie de textos¹⁷ e incluso retirar «la rebaba textual, realizar algunos ajustes textuales de género y colocar mediante signos cortes visibles entre las posibles unidades de sentido que el nuevo orden del discurso sugería» (79). Llama la atención que su fuente de textos se componga a partir de trabajos sobre máquinas y producción industrial de frituras así como reflexiones filosóficas (Benjamin, Deleuze, Guattari) sobre el capitalismo y la producción de arte. Encuadra entonces el proceso de producción de frituras para lograr la forma de los textos en esta sección. Escriben Fitterman y Place que la escritura conceptual es escritura alegórica: «En la alegoría, el autor-artista utiliza un amplio abanico de posibilidades –encontradas y creadas– para hacer del mundo un collage que se vuelva paralelo a la nueva producción (colectiva) de objetos como mercancías» (12). Esta parece ser la consigna de Uribe en la mencionada sección pues en el texto ha resaltado en negritas ciertas frases que aluden a la producción de la obra de arte como mercancía bajo el deseo capitalista:

«la obra de arte ha sido siempre conectada a un eje conectado al tornillo» (62).

«aquí todo es mercado: la forma deseada de la fritura: el futuro» (64).

«No que el deseo sea una batalla que fabrica, que está abierta siempre» (69).

«Son las tuberías un arte distinto del antiguo ¿Intensidades puras? Renace, pensé, en nada» (69).

«la propia obra de arte es máquina» (75).

Con el antecedente de «Así que de Troya ni hablar» podemos interpretar esta sección como una parodia que trasciende a la misma escritura conceptual para ubicarse en la situación misma de la producción de arte bajo los esquemas del capitalismo voraz. Si «la propia obra de arte es máquina» entonces resultará comprensible que el artista o poeta sean también objetos de otra máquina deseante que se llama escritura la cual busca alimentar de un mercado insaciable.

En 2012, Uribe había publicado *Antígona González* que en las notas finales se describe como «una pieza conceptual basada en la apropiación, intervención y reescritura» (103). Menciona ejes escriturales, citas, fragmentos y frases que le sirven como detonantes para potenciar una escritura centrada en hacer evidente lo que señala el colofón del libro: «Este libro está dedicado a todas las Antígonas y Tadeos, a los miles de desaparecidos en una guerra injusta y, por supuesto, inútil. Sin justicia no hay descanso posible. Ni remanso alguno». Las desapariciones y muertes de personas así como el uso de la figura trágica de la Antígona de Sófocles en versiones posteriores, confluyen en una situación de comunicación específica que es la «guerra contra el narcotráfico» librada por el entonces presidente de México, Felipe Calderón (2006-2012). El trabajo de Uribe consiste entonces en presentar la siguiente situación: una hermana busca a su hermano desaparecido, quien ante la desesperación espera al menos recuperar el cadáver de entre las múltiples fosas clandestinas. Lo que comienza como una circunstancia individual termina convirtiéndose en una voz colectiva, a manera del coro en la tragedia griega, donde confluyen todas las voces como víctimas inocentes, ya sea pérdidas o desapariciones, en una guerra entre las fuerzas armadas y el narcotráfico. El texto logra una fuerza emotiva al ir transformando el monólogo dramático de Antígona González en la voz de una multitud aquejada por la misma tragedia. Es entonces cuando esta pieza conceptual se convierte en testimonio de un momento histórico particular

17. Uno de los pioneros en la poesía mexicana del siglo XXI para el uso de computadoras en la creación de texto poéticos es Eugenio Tisselli quien ha publicado bajo cierto tipo de programaciones: *Cuna bajo tierra / Rompedemonio* (2004) y *El drama del lavaplatos* (2010). Además creó MIDIpoe (1999-2002), un software para la creación de poesía digital al permitir la manipulación de texto e imagen en tiempo real en una computadora.

en México; más que la interpretación de una idea, se requiere del proceso de lectura para experimentar dicha experiencia.

Sara Uribe es una muestra de la experimentación literaria desde la escritura conceptual no imitando o apropiándose de una poética cooptada por la hegemonía capitalista, más bien adaptando ciertos recursos para expresar e interpretar fenómenos sociales y artísticos que afectan a su entorno: el testimonio de miles de muertes inocentes por la guerra contra el narcotráfico en 2006 en México o la generación de poesía como un lenguaje artístico que conmueva a su receptor desde otra forma distinta a lo que se propuso el lenguaje poético puro. Entre *La más mía* de Rivera Garza que abre el siglo XXI y *Abroche su cinturón mientras esté sentado* recientemente publicado por Uribe, se trata de una poesía que trasciende a la escritura conceptual para instalarse particularmente en una producción poética que va de la experimentación a la experiencia, de la comunicación de algo al conocimiento de algo, de la representación de imágenes a la transmisión de ideas. Se trata de un antilirismo pero en términos demasiado acotados al contexto de un discurso poético que predominó en México durante el siglo XX: si el poema se asumía autosuficiente y exploraba solamente desde los límites del lenguaje, entonces se antepuso a la materialidad lingüística su propia condición de objeto que puede ser conformado, transformado y enunciado para colocarse en una situación específica donde el receptor deberá desabrochar su cinturón y levantarse del asiento para discernir una idea desde su proceso de elaboración.

Otros conceptualismos entre el escepticismo experimental (a manera de conclusión).

Balam Rodrigo en *Sobras reunidas* (2016) expone de manera paródica un estereotipo de la experimentación poética:

El poeta experimental excusa su falta de conocimiento
Para escribir un solo verso claro, humano,
Y esconde el dolor de su mediocridad
En el puro sinsentido de la pirotecnia
O en el gutural acto del fenómeno de circo.

De él todos recuerdan únicamente el ruido,
El morbo y el escándalo del animal apóético
Que ladra sin razón ante el público
Y del que nadie recuerda,

Al menos,
Una gota de poesía.
[...] (22).

Por su parte Heriberto Yépez ha manifestado en *Mexiconceptual*¹⁸ (2016):

El siglo XX ya terminó: El experimentalismo
No puede seguir siendo la supuesta radicalidad
De las artes: El experimentalismo obedece
Al Capital, lo que el Capital hace diario con nosotros:
Experimentalismo es el feedback que el sistema
neoliberal
Espera de nosotros (12-05-2016).

La saturación de las prácticas experimentales que se han llevado a cabo en el arte y la literatura a partir de las neovanguardias han terminado por agotar su discurso y cooptarlo en beneficio del arte como mercancía, lo cual, ante los ojos de los poetas genera cautela y escepticismo. Pero quizás esto se deba a que cultivamos un idea hegemónica y estereotipada de la experimentación. La idea de originalidad así como la de la obra lograda desestiman una serie de exploraciones con el lenguaje tendientes hacia un ensayo de otras expresiones poéticas, las cuales definitivamente reconfigurarán otras formas poéticas. La poesía mexicana dada su historia de hace un siglo, se encuentra más en la situación de explorar y ensayar que de lograr obras originales y estéticamente infalibles, por lo menos como seguimos leyendo hasta ahora nuestra poesía. Las revisiones, rescates, apropiaciones e imitaciones son parte de fundamental de un repertorio para transformar el discurso poético.

Daniel Bencomo en *Alces, Reykyavik* (2014) ha ensayado la conformación de seis apartamentos o interiores en un espacio habitacional desde donde se enuncian voces diferentes. Los divide por medio de ocho secuencias y entonces advierte en una nota al lector al menos ocho trayectorias de lectura distintas. Resulta interesante notar que se refiere al proceso de lectura como una trayectoria, lo cual implica andar o caminar un espacio; las voces de cada interior se representan por medio de una narrativa particular pero advierte en la nota: «Como toda región que se pretende lírica, este libro admite además todas las

18. Se trató de un proyecto *online* de carácter efímero realizado para *Satélite* donde Yépez presentó una serie de reflexiones diarias entre el 14 de abril y el 13 de mayo de 2016 sobre el museo como institución.

trayectorias nómadas que el lector decide emprender». La contratapa añade: «En el F, una falsa voz emula ser la del vacío. En este último espacio se juega con la imagen y con la experimentación conocida como *flarff*». Nos parece que más bien Bencomo ha acudido a ese y otros juegos permutacionales para señalar un espacio entre ruido y silencio: «el ruido y el silencio inventan lo de todos» (34). Pero el ruido no solo remite a la interferencia auditiva, una cita a Wikipedia en inglés sobre el significado de «*Noise*», nos pone alerta respecto a la interferencia visual que se produce también en la televisión análoga. Esta «visualización» de la voz que explora la creación de diversos personajes por medio de la enunciación remite intertextualmente a Oulipo¹⁹. Existe una alusión a Georges Perec y *La vida instrucciones de uso* (1978): «Huele a ajeno y lee / de tanto en tanto / a Georges Perec» (21). Esta referencia al hombre que habita en el interior A es una declaración de principios para alertar la procedencia de *Alces, Rejkyavik* donde no solo el *flarff* como principio constructivo sino otro tipo de *contraintes*²⁰. Cabe citar a Gache al respecto: «El texto realizado a partir de *contraintes* es un texto en proceso, manipulable, susceptible de ser reconstruido, cuyo carácter estrictamente formal es capaz de engendrar una infinidad de textos potenciales» (187-188). Bencomo ha producido un texto de difícil lectura porque salvo la nota inicial sobre las trayectorias de lectura, nada más se explica y entonces el lector queda a merced de un texto en proceso que quizás pueda interpretar en la medida que lo vaya habitando.

Alces, Rejkyavik se produce a partir de recursos propios de la escritura conceptual pero reconocidos previamente por otras neovanguardias como Oulipo. La experimentación de la joven poesía mexicana si bien se asienta dentro del movimiento mundial del conceptualismo no deja de mirar más atrás hacia

otro tipo de tradiciones experimentales. Es lo que parece suceder también con *Tesouro* (2010) de Karen Villeda, quien utiliza la alegoría del compendio lexical conocido como tesouro para presentar una instancia denominada femenino y otra denominada masculinidad, quienes se buscan y trazan relaciones a partir del lenguaje. El extremo en la agrupación semántica se plantea en el poema «Offset (imposibilidades del cero)» donde se sustituye la letra O por el cero como una suerte de lipograma tendiente a mostrar un vacío. Algo que remite nuevamente a alguna regla compositiva del corte de Oulipo así como a la literatura que se organiza como un compendio y alude a los diccionarios y las enciclopedias²¹. Esta alegoría sostenida desde las coordenadas femenino, masculino, tiempo y espacio remiten a la exploración de una relación de pareja desde el enamoramiento hasta el desenamoramiento y eventual abandono:

Masculinidad conjuga en pasado *mientras* guarda sus objetos personales y hace una nota mental: [...]

«Uh... Antes de estar, de ser «Nosotros ...
Mi único propósito era aprender cómo
se representa al número uno
en numeración romana: I» (100).

Femenino sentencia: «Masculinidad, siempre pensarás en mí». Mi nombre es Eva y nunca terceros [...] (101).

Se trata de un juego ingenioso con el lenguaje que va imbricando las palabras de tal manera que logra cierta frescura poética; un caso más de la emotividad que sí es posible aún desde la conceptualización de un tesouro: el efecto de una alegoría bien expresada.

Felizmente nos encontramos ante generaciones de poetas que van en busca de nuevas experiencias desde la poesía, cuyo conocimiento de otras lenguas y tradiciones poéticas han resultado fundamentales para dar cierto aire renovador a la poesía mexicana

19. Siglas de «Ouvroir de littérature potentielle» grupo francés encabezado por Raymond Queneau y François Le Lionnais que comenzó, formalmente en la década de los 60 del siglo xx, a realizar un tipo de literatura a partir de una serie de reglas de composición a veces provenientes de las matemáticas.

20. Es el término en francés que acuñó Oulipo para describir una serie de reglas para la producción de un texto y estimular la imaginación. Aunque la traducción más adecuada sería «restricciones» en realidad las *contraintes littéraires* eran una especie de reglas para producción de un texto, se menciona incluso el término de máquinas de creación poética antecedentes de la programación por computadora.

21. El eje estructural de *Tesouro* parece ser la organización de una relación de pareja a través de un nuevo lenguaje imbricado entre lo femenino y masculino. Por ello cabe citar nuevamente a Gache: «Por su parte, los enciclopedistas en el siglo xviii concibieron la idea de una enciclopedia ligada al viaje de descubrimiento. *La gran enciclopedia o Diccionario razonado de las ciencias, artes y oficios*, de Denis Diderot y Jean d'Alembert, publicada entre 1751 y 1780 en 35 volúmenes, se convirtió en uno de los ejes principales del Iluminismo, influenciando, igualmente, toda la ficción y no ficción francesa de los siglos xviii y xix» (100).

contemporánea. Esto no implica menospreciar la poesía escrita durante el siglo XX en México, sobre todo en la segunda mitad, muy al contrario, consideramos fundamental la visión y trabajo de Octavio Paz tanto en lo poético como en lo ensayístico, pero su magnitud abrumó y cegó a creadores y críticos respecto a otras poéticas; esta cerrazón no solamente llevó a conformar un canon hegemónico para aislar a México del resto de los países de habla hispanica y portuguesa dejando sobre todo al capítulo de la experimentación literaria en las neovanguardias como un trabajo pendiente por compartir²². Y aunque estas jóvenes generaciones son escépticas en lo que respecta a considerar su trabajo como una experimentación o reconocer su tendencia hacia algún tipo de escritura conceptual, podemos enumerar la recurrencia de ciertos recursos como el uso de otros medios electrónicos de información como alegoría de goce estético de un poema²³, las apropiaciones, imitaciones y gestiones de diversas textualidades y discursos²⁴ así como la exploración de la materialidad del lenguaje poético en referencia con otras artes y ya no limitado a un arte verbal²⁵.

¿Qué tan conceptual resulta todo esto? Si consideramos que esta poética se ha vuelto más heterogénea conforme se extendió hacia otras lenguas y se han creado obras desde diversos propósitos a veces contradictorios, y que la escritura conceptual

de Norteamérica contextualizó un fin de siglo con los elementos de una larga tradición de literatura experimental desde la Grecia helénica hasta los ímpetus neovanguardistas, entonces sí lo es, en una forma particular, aquella que va de la experimentación hacia la experiencia.

Bibliografía

22. Un análisis comparativo de lo que ocurrió en Sudamérica durante las neovanguardias bastaría para demostrar que mientras varias tradiciones se fueron compartiendo para abreviar en diversas experimentaciones, en México la gran parte de este trabajo se concentró en la revista *El corno emplumado* y posteriormente en el Núcleo Post-Arte. Ambos grupos al margen del sistema literario y poco reconocidos por la crítica literaria.
23. Es el caso, por ejemplo, de *La radio en el pecho: covers* (2010), de Eduardo de Gortari; *Señor Couch Potato* (2012), de Luis Alfredo Gastélum; *Mammui* (2015), de Minerva Reynosa y la amplia experimentación sonora de Rocío Cerón.
24. Como en *Litane* (2006), de Alejandro Tarrab; *Acapulco Golden* (2012), de Jeremías Marquines, Benjamín Moreno y su proyecto sonoro *Los grandes de la lírica española en el estilo inigualable de Octavio Paz* (2012) o *Anti-Humboldt. Una lectura del Tratado de Libre Comercio del América del Norte* (2014), de Hugo García Manríquez.
25. Podemos mencionar *Oración de pájaros* (2004), de Kenia Cano; *Pastilla Camaleón* (2009) y *Album Isariote* (2013), de Julián Herbert; y, recientemente, *En las púas de un teclado* (2018), de Camila Krauss, que contiene además una aplicación para teléfonos y tabletas con la versión digital de los poemas.

- AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia*. 2a ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- BENCOMO, Daniel. *Alces, Reykjavik*. México: Libros Magenta / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014.
- CALDERÓN, Alí. «El riesgo del riesgo. Experimentación en la poesía contemporánea». Alejandro Palma Castro y Ruth Miraceti Rojas Jiménez (eds.) y Jorge Luis Gallegos Vargas (comp). *La poesía al margen del canon*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015 [Los sentidos del símbolo, 1]: 265-280. BUAP. Medio de publicación (web). <http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/wb/filosofia/la_poesia_al_margen_del_canon>. Consultado 9 sept. 2018.
- CERÓN, Rocío. Blog. Rocío Cerón. Medio de publicación (web). <<http://rocioceron.blogspot.com/>>. Consultado el 28 my. 2018.
- CRUZ ARZABAL, Roberto. «Escritura después de los crímenes: dispositivo, desapropiación y archive en *Antígona González* de Sara Uribe». Mónica Quijano y Héctor Fernando Vizcarra (coords.). *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*. México: Bonillas Artigas Editores / Universidad Nacional Autónoma de México: 315-336.
- CRUZ ARZABAL, Roberto. «Conceptualismos». *La Tempestad*. 11 de abril de 2014. Belén Gache. Medio de publicación (web). <<https://www.belengache.net/pdf/otros/conceptualismos.pdf>>. Consultado 25 jul. 2018.
- CUSSEN, Felipe. «Calidad o cantidad: la poesía concreta brasileña y la escritura conceptual». *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana*, 46:1 (2017): 203-214.
- DWORKIN, Craig D. y Kenneth Goldsmith. *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston Illinois: Northwestern University Press, 2011.
- DWORKIN, Douglas (Introd.). *The UbuWeb Anthology of Conceptual Writing*. *UbuWeb*. 2003. UbuWeb. Medio de publicación (web). <http://ubu.com/concept/against_expression.html>. Consultado 25 jul. 2018.

- ESPINOSA VERA, César Horacio. «Choque de vanguardias... las Bienales de Poesía Visual y Experimental en México». *Poesíartel/ poéticas experimentales*. Pro Fundación Bienales Internacionales de Poesía Visual-Experimental. Medio de publicación (web). <<http://profunbipovix.blogspot.com/>>. Consultado 25 my. 2018.
- FAESLER, Carla. «Re/Medio Ultra-Página». *Escribir poesía en México*. Pról. y comps. Julián Herbert, Javier de la Mora y Santiago Matías. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Bonobos, 2010: 59-81.
- FITZGERALD, Robert y Vanessa Place. *Notas sobre conceptualismos*. Trad. Cristina Rivera Garza. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.
- GACHE, Belén. *Escrituras nómades: del libro perdido al hipertexto*. Gijón: Ediciones Trea, 2006.
- GIOVINE, María Andrea. «Hacia una lectura sintáctica de la poesía visual». Samuel Gordon (compilación, estudio y edición). *La poesía visual en México*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 2011: 99-131.
- GOLDSMITH, Kenneth y Alan Page. *Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.
- GORDON, Samuel. (compilación, estudio y edición). *La poesía visual en México*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2011.
- HERBERT, Julián. «Technopaegnia y poesía/ praxis en la literatura mexicana reciente». *Canibal: apuntes sobre poesía mexicana reciente*. Toluca: Bonobos, 2010.
- HIGASHI, Alejandro. *PM / XXI / 360°. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*. México: Tirant Humanidades / Universidad Autónoma Metropolitana, 2015.
- JAUSS, Hans R. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Käte Hamburger. *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor, 1995.
- PALMA CASTRO, Alejandro. «Tentativas para la tradición de una poesía visual en México». Samuel Gordon (compilación, estudio y edición). *La poesía visual en México*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 2011: 165-250.
- PALMA CASTRO, Alejandro, Nathalie Galland Boudon, María Torres Ponce y Juan Rogelio Rosado Marrero. «La ficción más grande: la poesía de Cristina Rivera Garza». Alejandro Palma Castro, Cécile Quintana, Alejandro Lámbarry, Alicia Ramírez Olivares, Felipe Adrián Ríos Baeza (coords.). *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*. Puebla / México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Ediciones E y C, 2015: 123-185.
- PERLOFF, Marjorie. «Screening the Page/ Paging the Screen: Digital Poetics and the Differential Text». Adelaide Morris y Thomas Swiss (eds.). *New Media Poetics: Contexts, Technotexts, and Theories*. Cambridge: MIT Press, 2006: 143-64.
- QUEYRAS, Sina. «Lyric Conceptualism, A Manifesto In Progress». *Poetry Foundation*. 9 de abril de 2012. Poetry Foundation. Medio de publicación (web). <<https://www.poetryfoundation.org/harriet/2012/04/lyric-conceptualism-a-manifesto-in-progress>>. Consultado 25 jul. 2018.
- RIVERA GARZA, Cristina. *La más mía*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- RIVERA GARZA, Cristina. *Viriditas*. Monterrey: Mantis Editores / Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011.
- RODRIGO, Balam. *Sobras Reunidas: (antología de poesías & Pensamientos inútiles)*. México: Los Bastardos de la Uva, 2016.
- SOTO ROMÁN, Carlos. «El plagio del plagio». *Descontexto*. Septiembre 30, 2016. 30 de septiembre 2016. Descontexto. Medio de publicación (web). <<http://descon-texto.blogspot.com/2016/09/el-plagio-del-plagio-de-carlos-soto.html>>. Consultado 25 jul. 2018.
- TISSELLI VÉLEZ, Eugenio. *motorhueso.net*. Motorhueso. Medio de publicación (web). <<http://motorhueso.net/>>. Consultado 25 jul. 2018.
- DE LA TORRE, Mónica. «Five Radicals». *Poetry Foundation*. 27 de abril de 2017. Poetry Foundation. Medio de publicación (web). <<https://www.poetryfoundation.org/harriet/2017/04/five-radicals>>. Consultado 9 sept. 2018.
- URIBE, Sara. *Abroche su cinturón mientras esté sentado*. México: Río Lejos / Secretaría de Cultura, 2017.
- URIBE, Sara. *Antígona González*. Oaxaca: Sur+, 2012.
- VILEDIA, Karen. *Tesouro*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.
- YÉPEZ, Heriberto. *Por una poética antes del paleolítico y después de la propaganda*. Tijuana: Anortecer, 2000.
- YÉPEZ, Heriberto. «La poética de la contra-insurgencia mexicana». *Border Destroyer*. 8 de julio de 2016. Border Destroyer. Medio de publicación (web). <<https://borderdestroyer.com/2016/07/08/la-poetica-de-la-contra-insurgencia-mexicana/>>. Consultado 25 jul. 2018.
- YÉPEZ, Heriberto. «Mexiconceptual». *Satélite*. Scribd, 2016. Consultado 25 jul. 2018.