



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras

Diáspora genérica y lírica:
un nuevo paradigma y fenómenos de poéticas contemporáneas

mayo 2022

Tesis presentada para obtener el grado de Doctorado en Literatura
Hispanoamericana

Presenta: Fernando Salazar Torres

Director de Tesis: Dr. Alí Calderón Farfán

Asesores de Tesis: Dr. Mario Calderón, Dr. Marco Antonio Cerdio, Dr.
María Ángeles Pérez López y Dr. Julio César Galán Quesada

ÍNDICE

DIÁSPORA GENÉRICA Y LÍRICA: UN NUEVO PARADIGMA
Y FENÓMENOS DE POÉTICAS CONTEMPORÁNEAS

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| INTRODUCCIÓN | 6 |
| Estado general de la cuestión | 6 |
| Una propuesta teórica para el análisis de la poesía híbrida | 10 |
| Algunos casos analizados de la poesía mexicana contemporánea | 17 |
| PRIMERA PARTE | |
| Capítulo 1: Los paradigmas de la teoría de los géneros literarios | 27 |
| Capítulo 2: La lírica contemporánea como género fronterizo | 55 |
| Hibridez textual | 64 |
| Una definición transgénica del poema contemporáneo | 69 |
| Reposición de pasados poéticos | 73 |
| El carácter de la diáspora en el poema del siglo XXI | 80 |
| Capítulo 3: La poesía híbrida: <i>Diáspora genérica y lírica</i> | 87 |
| La enunciación (yo modal) de la poesía híbrida: <i>Diáspora genérica y lírica</i> | 96 |
| Del <i>collage</i> al <i>rizoma</i> : Nuevo paradigma de la poesía contemporánea | 102 |

| | |
|------------------------------------------------------------------|-----|
| Capítulo 4: La desterritorialidad de las marcas textuales | 110 |
|------------------------------------------------------------------|-----|

SEGUNDA PARTE

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Capítulo 5: Algunos casos de <i>diáspora genérica y lírica</i> en la poesía mexicana | 128 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Un caso de reposición de pasados poéticos: El <i>Diván de Mouraria</i> , de Mario Bojórquez | 129 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>La Bruja. Fábula en 42 escenas</i> , de Víctor Manuel Mendiola, obra que transita en distintos géneros literarios | 137 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| La transtextualidad del <i>Libro centroamericano de los muertos</i> , de Balam Rodrigo, o el fenómeno de las poéticas contemporáneas | 142 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Antígona González</i> , de Sara Uribe. <i>Diáspora genérica</i> como territorio discursivo | 154 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Capítulo 6: <i>Las Correspondencias</i>, de Alí Calderón. Inconveniente genérico de las poéticas contemporáneas | 163 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

| | |
|------------------------------------------------------|-----|
| Hechos de una <i>diáspora lírica</i> en el siglo XXI | 163 |
|------------------------------------------------------|-----|

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Capítulo 7: Transtextualidad de <i>Expediente X. V.</i>, de Cristian Peña. La <i>ficción literaria</i> del narrador como <i>diáspora genérica</i> | 181 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

| | |
|----------------------------------------------------|-----|
| Algunas teorías valorativas sobre la <i>fictio</i> | 183 |
|----------------------------------------------------|-----|

| | |
|--------------------------------------------------------|-----|
| Expediente o documento: La herencia hispanogrecolatina | 189 |
|--------------------------------------------------------|-----|

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Ficción e historias: La <i>fábula</i> o unidad de acción de la especie literaria | 194 |
|----------------------------------------------------------------------------------|-----|

| | |
|----------------------------------------|-----|
| El testimonio como unidad de la acción | 206 |
|----------------------------------------|-----|

| | |
|---------------------|-----|
| CONCLUSIONES | 219 |
|---------------------|-----|

| | |
|---------------------|-----|
| BIBLIOGRAFÍA | 225 |
|---------------------|-----|

INTRODUCCIÓN

ESTADO GENERAL DE LA CUESTIÓN

Mi tema de investigación tratará la poesía contemporánea, específicamente la denominada poesía híbrida. Ésta estructura está enmarcada históricamente dentro de la Postmodernidad y su compleja estructura exige un examen sobre su retórica desarrollada a partir de un nuevo paradigma, cuyos procedimientos han renovado tanto formas de lectura como métodos de composición. Como esta clase de lírica se ha vuelto un fenómeno mundial, es decir que su producción es una constante repetición identificada en distintas partes del mundo y escrita en varias lenguas, considero necesario, en primer lugar, delimitar el estudio dentro de la lengua española, con especial atención en el análisis de la poesía mexicana, para demostrar, en segundo lugar, las características de las matrices y técnicas que la hacen ser una hibridación literaria.

La palabra híbrida, asociada a la literatura, vuelve difícil mi investigación, pues lo híbrido queda comprendido de distintas maneras y explicitado desde diferentes disciplinas y escenarios, como por ejemplo la política, la sociología o filosofía, por lo cual diseñaré una serie de conceptos que me permitirán realizar la descripción de la retórica de la poesía híbrida, como resultado del presente histórico y de la cultura global, imperantes más o menos de manera homogénea en toda la sociedad contemporánea. La poesía híbrida es una de las manifestaciones de lo posmoderno, su hechura caracteriza las formas de la Postmodernidad, porque es una secuencia de la Modernidad. Con esto quiero señalar que la poesía híbrida es llamada por algunos teóricos y poetas, como se verá en el cuarto capítulo, poesía posmoderna,

por lo tanto, la poesía híbrida es una secuencia de la tradición de la lírica moderna alterando parte de su metodología, forma y estructura.

Hablar unívocamente de la Modernidad es un error mayor, no solo en términos históricos, también en temas culturales, artísticos, literarios y sociales, porque su naturaleza es la multiplicidad¹ de formas de pensamiento con las cuales el mundo fue representado y expresado; su empleo terminológico todavía es usual en nuestro tiempo como continuación y contraste de la Modernidad. Hay distintas maneras de hablar de tal fenómeno, existen mecanismos de producción y explicitación de las subjetividades. Se habla de la Filosofía Moderna, Literatura Moderna, Economía Moderna, Ciencia Moderna, Política Moderna, Cultura Moderna, y todas ellas son formas de un mismo fenómeno. Cada una de estas formas epistémicas y prácticas tienen características propias, no obstante hay desacuerdos entre ellas.

Las Modernidades fueron expresiones de la Cultura Occidental. En el presente histórico, en donde la hibridación cultural es un fenómeno común, la identidad de la Postmodernidad no se define exclusivamente por el pensamiento occidental. Si esto es así, entonces la identidad posmoderna no es uniforme, como tampoco lo es la estructura de la poesía híbrida; en ese sentido, la poesía hispanoamericana ha derivado, de manera paulatina desde su fundación, de varias mixturas, es decir, de relaciones complejas conformadas por el pensamiento moderno europeo y la asimilación que de éste se formó durante el siglo XX en nuestro continente.² La consecuencia de esto ha generado que la poesía hispanoamericana del siglo XXI esté construyendo un estilo y un nuevo paradigma.

¹ Shmuel Eisenstadt, "Multiple modernities", en *Daedalus*, Vol. 129, n. 1, 2000, 1-31, presenta las modernidades múltiples como categoría. Igualmente Ch. Taylor y B. Lee: *Multiple Modernities: Modernity and Difference*, Chicago, Center for Transcultural Studies, 1998, 10 exponen las maneras de las modernidades (geográficas, filosóficas, políticas).

² El problema sobre este tema merece un debate y análisis. Edmundo O'Gorman (1957) en *La invención de América* deslumbra que lo americano radica en la construcción a partir del conocimiento de otras entidades. Ontológicamente, América es resultado de una mezcla de visiones e interpretaciones. América no se le descubre

El problema de la investigación es metodológico, porque lo difícil es decidir qué área teórica usar y cómo establecer el trabajo poético. Por ello marcó una diferencia cualitativa entre la literatura moderna y la híbrida, a pesar de que la primera se caracterizó por su polisemia, juego de sentido y manipulación del significado, además de que fue de las primeras tradiciones que destruyeron la catalogación de los géneros literarios mediada por la crítica literaria. El movimiento romántico fue la piedra angular para comprender qué clase de estructuras y categorías nacen en las distintas naturalezas de la Modernidad.

el romanticismo no fue tanto [...] el nacimiento de una nueva sensibilidad, la atención a nuevas formas de expresión, la aceptación y difusión de una gama de sentimientos distinta de la tradicional, sino también una filosofía y, por tanto, una estética, un esfuerzo de comprensión teórica y de elaboración conceptual, y que, en muchos casos, de afrontar problemas teóricos nuevos surgieron aquellos fenómenos del gusto que nos hemos habituado a relacionar con la experiencia romántica. (D'Angelo, 1999: 14-15)

Los métodos para realizar estos rasgos estilísticos y las vías de la producción literaria fueron posible, en general, mediante la mezcla de los géneros heterogéneos y la aproximación de aspectos diversos de su contexto histórico. En contraste, el arte antiguo o grecolatino buscaba la forma en el ideal, el romántico en lo individual y la poesía contemporánea crea su forma con la hibridación. Esto puede comprobarse en las diversas tesis y obras de sus autores, por ejemplo la poesía moderna inventa el nexo entre lo clásico y lo moderno. Esto es, en principio, una forma preliminar de híbrido. Los poetas modernos formulaban una oposición

ni se le conoce sino que se la otorga y genera varias identidades a través de las culturas de otras latitudes. Por otra parte, Enrique Dussel afirma que la Modernidad surge con el genocidio de los nativos de este continente, "1492, según nuestra tesis central, es la fecha del "nacimiento" de la Modernidad" (1994:7). En *1492. El descubrimiento del otro. "Hacia el origen del mito de la Modernidad"*, el autor sostiene que el ego europeo somete y coloniza al otro, momento clave de la modernización del pensamiento.

simbólica entre el arte griego y la religión cristiana. Así, la lírica romántica ya registra en los documentos prescriptivos, escritos por sus autores, algunas ideas que me permiten pensar en que la poesía híbrida no es absolutamente algo propio del presente histórico.

La poesía romántica [...] trata de mezclar y combinar no sólo la poesía y prosa, sino también *genialidad y crítica*. La poesía romántica contiene en sí un momento de *reflexión* sobre sí misma, es a un tiempo poesía y *poesía de la poesía*. Para referirse a este aspecto Schlegel utiliza también la fórmula de *poesía trascendental*. Hay otro fragmento muy conocido del *Athenaeum* que empieza con las siguientes palabras: ‘Hay una poesía cuyo uno-todo es la relación de lo ideal y de lo real, a la que, por ello mismo, por analogía con el lenguaje filosófico, podemos llamar poesía trascendental.’ (D’Angelo, 1999: 207)

Las razones por las cuales diferencio entre poesía moderna e híbrida, como expresión de lo posmoderno o contemporáneo, es porque las cualidades de ésta última extremamente lo que había sido formulado por la retórica de la poesía moderna. Además de esto, el contexto histórico y cultural de la poesía contemporánea es totalmente diferente al contexto de la moderna. Estas circunstancias prueban la persistencia de las ideas de libertad e individualidad, concebidas en un principio por el arte moderno; en otros términos, las hipótesis sugeridas por todo aquel discurso que surge después (post) de las Modernidades, es una manera maniquea de involucrar a los *otros* desde el poder. Estas dos categorías, la libertad y la individualidad son el eje conceptual de los discursos débiles o periféricos, incrustados por la Postmodernidad al centro de la Historia eurocéntrica, para sugerir la importancia del *progreso* como algo necesario en las sociedades; tales casos son las identidades latinoamericanas, asiáticas y africanas, como formas del diálogo multicultural y pluricultural.

UNA PROPUESTA TEÓRICA PARA EL ANÁLISIS DE LA POESÍA HÍBRIDA

Conforme a lo expuesto anteriormente, realizaré un estudio de la poesía mexicana contemporánea escrita en los más recientes años del siglo XXI, cuyos tipos son parte tanto del momento histórico de la Postmodernidad como de los fenómenos socio-políticos, que reflejan la hibridación cultural y la migración geográfica. Analizaré las tipologías retóricas y estilísticas como casos centrales de la lírica del siglo XXI. Aunque esta investigación se delimita a las poéticas desarrolladas en México de autores activos en el medio literario, las obras elegidas convergen y divergen entre sí y con las tendencias de las poéticas más actuales, sea en la geografía de la Hispanosfera o en la región de otras lenguas. Por ello, elaboraré un diagnóstico conjuntivo sobre las poéticas contemporáneas, aunque sea de manera parcial, dado el limitado número de materiales literarios seleccionados y la enorme variedad de obras publicadas con el estilo de la poesía híbrida, tomando en cuenta los estudios, bibliografías e investigaciones que sobre ella hasta ahora se han escrito. Las estructuras de la lírica del presente histórico pueden registrar, como fue anteriormente explicado, algunos aspectos extensivos de otro momento anterior, la poesía moderna del siglo XX.

La hipótesis general es la siguiente: la poesía contemporánea, la escrita durante el presente siglo, es una hibridación genérica, reflejo de las formas globales de cultura, que concentran entre sí un centro heterogéneo, es decir plural, culturas híbridas que son representaciones de la Postmodernidad. Sin embargo, el concepto ‘híbrido’, tomado de diversos estudios sobre la cultura, es insuficiente al momento de estudiar las estructuras poemáticas; por ello he formulado en mi metodología los términos *diáspora genérica y lírica* para demostrar tanto la existencia de un nuevo paradigma literario como la presencia del estilo rizomático como desterritorialización del yo lírico, voces elocutivas, y textualidades

literarias y no literarias. Las técnicas que posibilitan la composición diaspórica de la lírica son esencialmente tres: la concentración en el poema de más de una voz poética, la reposición de pasados poéticos y la ficción literaria como estructura operatoria y no existencial del poema. Dentro de estos procedimientos mencionados, existen particularidades formales de la *diáspora genérica y lírica*, tales como la apropiación, el pastiche, la imitación, el plagio, la transtextualidad, entre otras. Todos estos dispositivos alteran a la especie literaria, pero en ningún momento al género, por eso mi análisis parte de un resumen y estado de la cuestión sobre la teoría de los géneros literarios, centrándome principalmente en las teorías natural e histórica. Esencialmente, considero que el estudio de la poesía híbrida tiene mayor profundidad en su descripción estilística, si se aplica la teoría de la clasificación literaria y la literatura comparada, porque sus parámetros ya no responden a las categorías de la lírica moderna ni tampoco a los procedimientos inventados por las Vanguardias históricas. Por ello propondré que a partir de la aplicación de la teoría de los géneros literarios y la literatura comparada en la investigación sobre la estructura de la poesía contemporánea, pueden comenzarse a desarrollar nuevos conceptos e ideas que permitan iniciar una metodología para la edificación de una nueva teoría literaria.

Mi trabajo tiene dos momentos, uno teórico y otro práctico. El primero está dividido en cuatro capítulos, que reunirán un estado de la cuestión sobre la teoría genérica, desde la tradición grecolatina hasta las teorías modernas, un resumen más o menos amplio alrededor de algunas teorías sobre las culturas híbridas, explicadas como mezcla y mestizaje, con el propósito de tener una base metodológica que me permitirá desarrollar historiográficamente los conceptos de *diáspora genérica y lírica*. Sobre esta situación teórica señalaré algunos momentos clave de la poesía de lengua española en los que nuestro idioma construyó nuevos modelos líricos a partir de la imitación y apropiación formal de otras tradiciones lingüísticas,

así como la invención de esquemas poéticos que inauguraron un nuevo metro y sistema acentual con la ayuda de la desterritorialización formal entre lenguas. Esto es importante, porque el momento actual de la poesía híbrida está configurando algo semejante en relación, principalmente, con la poesía estadounidense; es decir, la hibridación entre el idioma inglés y español contribuyen al sistema y nuevo paradigma de la poesía contemporánea. Esta primera parte teórica delinea rasgos de hibridación no solamente culturales y de los géneros literarios, sino también entre los sistemas lingüísticos, idiomáticos y formales de la poesía.

En el primero de estos capítulos teóricos trataré el estado actual de la teoría de los géneros literarios; el segundo trazará la lírica contemporánea como género fronterizo, como forma textual que imbrica a los géneros literarios, conjuntándolos unitariamente en una textualidad nueva; en el tercero introduciré y definiré los conceptos centrales de mi metodología, la *diáspora genérica y lírica*, que me permitirán, en la segunda parte, la práctica, demostrar mi hipótesis; el cuarto explicará la desterritorialidad en las marcas textuales, es decir, desarrollaré un estado dialéctico en el cual el idioma español construye su literatura en relación con otras lenguas, como por ejemplo, el árabe, italiano, francés e inglés.

El segundo momento de mi estudio es absolutamente práctico, conjuntado por tres capítulos dedicados al análisis exclusivo de los poemarios seleccionados, que me permitirán centrar puntualmente mi hipótesis y de esa manera demostrar que *Las Correspondencias* (2015) de Alí Calderón, *Expediente X. V.* (2018) de Christian Peña, *Diván de Mouraria* (1999) de Mario Bojórquez, *El libro centroamericano de los muertos. Brevísima relación de la destrucción de los migrantes de Centroamérica, colegiada por el autor, de la orden de los escribanos de poesía año de MMXIV* (2018), de Balam Rodrigo, *La Bruja. Fábula en 42 escenas* (2017), de Víctor Manuel Mendiola y *Antígona González* (2012), de Sara Uribe, son obras híbridas y, por tanto, expresan de distinta forma, según sus procedimientos retóricos,

el paradigma de la *diáspora genérica y lírica*, el sistema del rizoma como instancia literaria cuyo centro de gravedad registra líneas de fuga antigenealógicas y antigenéricas, múltiples estilos y la posibilidad de escribir una teoría literaria basada en el análisis de la recuperación de pasados, la ficción literaria y la pluralidad de voces. El quinto capítulo revisará los libros de Mario Bojórquez, Víctor Manuel Mendiola, Balam Rodrigo y Sara Uribe, el sexto estudia el poemario de Alí Calderón y, por último, el sexto analiza el de Cristian Peña.

La hipótesis de trabajo, como antes lo afirmé, demostrará que si la poesía contemporánea contiene una variedad de fórmulas, registros, procedimientos, estilos, en definitiva, que la retórica de composición de los fenómenos de las poéticas contemporáneas están diseminadas y desbordadas, entonces será necesario construir conceptualmente términos que sirvan para la comprensión de todas esas características. El lector verá que resulta necesario pensar una definición gnoseológica que describa y explique la naturaleza de la poesía híbrida. Para tales motivos, formulo los conceptos de *diáspora genérica y lírica* acompañándolos siempre de las teorías que considero necesarias y posibles para argumentar, citar, contrastar y evidenciar las posibilidades de mis objetivos y vistas argumentales.

Ahora bien, para lograr escribir la definición de esos conceptos y hacerlos operatorios dentro del examen, realizaré un recorrido histórico de otros conceptos, ideas y argumentos, centralmente la propuesta de Néstor García Canclini sobre las *culturas híbridas*, la idea de *rizoma*, según Gilles Deleuze y Félix Guattari. Así, pues, en el primer capítulo, “Paradigmas en la teoría de los géneros literarios”, expondré brevemente el estado de la cuestión sobre los estudios de la tipología literaria, la teoría natural e histórica y cómo han interactuado entre sí en distintos momentos históricos. Enfatizaré que el presente siglo es un momento crucial en el desarrollo de la hibridación genérica como reflejo del contenido histórico y contexto literario. Enmarcaré, primeramente, los aspectos centrales de los estudiosos y hablaré de la

poesía híbrida como simple mezcla genérica, como un hecho literario acontecido regularmente a lo largo de la historia y la tradición literarias. Es decir, advertiré que el problema de la mezcla genérica no es nuevo, porque desde hace bastante tiempo los autores han construido la literatura usando la combinatoria entre los géneros, que registran en su estructura y forman la hibridación literaria. Es decir, la mezcla entre los distintos géneros siempre ha existido.

Para esclarecer este problema con mayor énfasis escribo el segundo capítulo, “La lírica contemporánea como género fronterizo”. Aquí todavía mantendré la postura de la literatura como combinación de la literatura, un acontecimiento no novedoso, porque es algo que también ha sucedido en otras tradiciones. Sin embargo, en este momento introduciré el concepto de “mezcla cultural”, de Néstor García Canclini, el estilo de vida múltiple de Zygmunt Bauman, y la idea del híbrido como hendidura en la lengua de la cultura de Homi K. Bhabha. Estos autores me permitirán comenzar con el registro historiográfico de la idea de diáspora en la textualidad, enunciación, estilo y estructura de la poesía contemporánea. En síntesis, con estas ideas empezaré a sugerir que el momento histórico sí presenta una mezcla entre los semblantes de los distintos niveles de la vida y la cultura, hablaré del mestizaje e interculturalidad, anteriormente no revisadas y del grado superlativo de la globalización. Siempre he pensado que el término híbrido o hibridez resultan insuficientes e inoperantes para mi metodología y para mi examen sobre el nuevo paradigma de la hibridación genérica; por estas razones es muy importante la búsqueda incesante de conceptos y rasgos definitorios que me consientan elaborar los míos. Entonces me percataré que en literatura los autores hacen algo semejante. La escritura de una obra poética en el momento actual implica tomar y/ robar, actualizando, resignificando y recontextualizando elementos literarios y no literarios, procedentes de distintos lugares, textos, escenarios,

dispositivos, espacios, de tal suerte que la obra poética híbrida es resultado del recorrido textual de sus elementos estructurales y formales desde otros horizontes poéticos, culturales, sociales, políticos, económicos, vitales, psicológicos, etcétera. Estos hechos retóricos es lo más semejante a lo que es la diáspora como acto de migración de las sociedades de un espacio geográfico a otro. Basándome en este planteamiento es como pasaré de la poesía híbrida a la noción de hibridez textual para pensar la definición transgenérica del poema contemporáneo. Por tanto, los fenómenos de las poéticas contemporáneas poseen una textualidad relativa que simula el espacio geográfico donde acontecen las diásporas humanas; en lugar de pensar en el material de la diáspora como cuerpos humanos, lo concebiré como materiales literarios y no literarios. De este modo maduraré algunas nociones que me permitan alcanzar el contenido epistemológico, gnoseológico y material de los conceptos de *diáspora genérica y lírica*. Si la lírica del presente posee, en diferente grado ontológico, las características de los desplazamientos geográficos, entonces igualmente puede hablarse de desplazamientos en el espacio textual de la poesía de este periodo histórico. Los conocimientos antes mencionados harán viable mi terminología y definiciones. A esto también se sumarán las ideas teóricas en torno a la intertextualidad literaria. Al final de este segundo apartado, señalaré los aspectos cruciales de la diáspora y su versión genérica y lírica como el interés imprescindible de los autores para reconstruir un pasado poético en su obra, a lo que denomino *reposición de pasados*, el propósito de la *ficción literaria* como dispositivo de la variación de la especie literaria, la búsqueda aglutinante de voces en la textualidad, orquestadas por una unidad lírica; también definiré qué es la diáspora como fenómeno central, sustancial y estructural de varios dispositivos en el poema del siglo XXI; y para terminar el análisis de la lírica contemporánea como género diaspórico, manifestaré la segunda hipótesis, a saber, la permuta

de la técnica del *collage* por el de *rizoma*. El *collage* es una técnica de la poesía moderna, el *rizoma* lo es de la poesía híbrida, llamada por algunos estudiosos, posmoderna.

Enseguida dedicaré el tercer capítulo, “La poesía híbrida: *Diáspora genérica y lírica*”, expresamente a la exposición de sus cualidades y formas de presencia. En principio, como tentativa, señalaré que la poesía híbrida puede entenderse como la imitación de la hibridación cultural y social llevada a cabo durante la Globalización. No me detendré en el énfasis de esa relación dicotómica, sino que avanzaré, conceptualmente, explicando que la diáspora literaria tiene una mezcla (μίγμα) enunciativa heterogénea comprendida como marco textual donde se reúnen los elementos literarios y no literarios desplazados, es decir, que el acto de la *diáspora genérica y lírica* tiene su centro de gravedad en ese marco o mezcla enunciativa genérica (μίγμα) donde se centran los *pasados poéticos*, la apropiación, las voces, todo lo que es la diáspora en una voz común (κοινή γλώσσα). A este fenómeno lo llamaré *anáigma*, palabra que formularé etimológicamente vía la expresión *migma* (μίγμα) —‘mezcla’— y el afijo *ανα* —‘otra vez’—, *αναμίγμα*. *Anáigma* (αναμίγμα) conceptualizará la *diáspora genérica y lírica* del poema contemporáneo. Ciertamente, la nomenclatura de la poesía y/o de la literatura híbrida se ha vuelto demasiada común, pero al mismo tiempo es imprecisa, y más allá de su aspecto nominativo, como fenómeno de la literatura, es insuficiente porque se asocia más a la temática cultural. Por estas razones me veré en la obligación de formular conceptos posibles para explicar y describir no solo los casos que me ocuparán, sino del fenómeno contemporáneo general de la poesía. La diáspora, entonces, parecerá ser un término, además de sustancial, estructural, tanto de la literatura como de la vida y sociedad. La poesía contemporánea expresa una serie de estilos, estructuras, procesos de composición, formas y matrices.

Por último, el cuarto capítulo finaliza la parte dedicada a la teoría sobre la hibridez literaria, “La desterritorialidad de las marcas textuales”. Básicamente repasaré los casos históricos en los que la lengua española se ha desarrollado de forma dialéctica con otras lenguas —árabe, italiano, francés e inglés—, corrientes y tradiciones literarias, de tal manera que dicho crecimiento lingüístico ha enriquecido la propia lengua y la literatura. En definitiva, este argumento identifica que la lengua española y, en consecuencia, la poesía hispanoamericana es una poesía constructora. Este último apartado es muy valioso e importante al ser una revisión lingüística de algunas de las formas de habla de la lengua española en distintos episodios del tiempo pasado. Esto me permitirá realizar un diagnóstico de cuáles podrían ser los ulteriores cambios de la lengua española respecto a su tradición poética.

ALGUNOS CASOS ANALIZADOS DE LA POESÍA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

Ahora bien, después viene la parte dedicada al análisis de las obras, son tres capítulos que constituyen la segunda parte práctica. Antes de señalar la dinámica de estos exámenes, parece necesario mencionar que cada uno de estos casos siempre será diferente, ya que son un rasgo intrínseco a la lírica contemporánea. La *diáspora genérica y lírica* representa muchos estilos. Lo primero a realizar en estos capítulos será identificar los distintos mecanismos composicionales de las obras elegidas, es decir mostraré sus dispositivos prevalecientes sobre los demás, mismos que me permiten mostrar el nuevo programa y paradigma de la poesía híbrida. Después enunciaré si la obra analizada en cuestión es una *diáspora genérica* o una *diáspora lírica*, o bien, si en algunos casos tratase de ambas formas. En todo momento

intentaré explicar el porqué de la elección y, por lo regular, me decantaré por uno u otro concepto para probar la hipótesis propuesta inicialmente: la lírica híbrida tiene un centro de gravedad inestable dada la naturaleza de la *anámiqma* o textualidad diaspórica. Por ello, es importante tener claro, si el poemario estudiado es diáspora genérica o lírica, porque de eso dependerá si los elementos literarios y no literarios se desplazan a lo largo de la *anámiqma* (ἀναμίγμα) del poema. No todos los casos reunidos aquí cumplen de manera cabal con uno de estos registros, pues a veces sucederá que ambos fenómenos sí ocurren y, generalmente, sí será posible identificar cuál de los dos fenómenos tiene mayor implicación.

Aunque el problema de los fenómenos poéticos de la *diáspora genérica y lírica* puede identificarse y estudiarse en cualquier parte del mundo, mi examen está situado solamente en la poesía más reciente escrita en español, por lo tanto, he decidido delimitar el estudio a la poesía mexicana. De esta manera, lograré homogeneizar los fenómenos de las poéticas contemporáneas en un lugar geográfico preciso con la intención de extenderlo a toda la Hispanosfera, porque en el futuro mi reflexión buscará crear un sistema teórico-crítico sobre el nuevo paradigma de la lírica híbrida.

¿Qué procedimientos poéticos y retóricos prevalecen en la construcción de los poemarios revisados? La *imitatio*, apropiación, travestismo, pastiche, ficción literaria, intertextualidad, reposición de pasados, Historia, testimonios, investigación y la pluralidad del yo lírico. Por tales motivos, cada autor recupera espacios, tiempos, hechos, historias, sucesos, literaturas, tradiciones, textualidades de diferentes lugares, porque el sistema que estoy investigando está construido con fragmentos, residuos y sustancias heterogéneas.

En el quinto capítulo, “Algunos casos de *diáspora genérica y lírica* en la poesía mexicana”, reuniré cuatro poemarios para mi análisis. El primero de ellos es el *Diván de Mouraria* (1999), de Mario Bojórquez. Este primer apartado del capítulo se titula “Un caso

de reposición de pasados: el *Diván de Mouraria* de Mario Bojórquez” y el análisis estará centrado en la *imitatio* de un estilo literario y la *apropiación de pasados poéticos*. Siempre la *recuperación de pasados* poéticos implica alguna dependencia interactiva respecto a otra obra y autor. En este caso concreto, las relaciones identificadas se realizarán con el *Diván de Tamarit* (1940), de Federico García Lorca. Ambas piezas semejan la continuidad de una tradición: la lírica andalusí. La *diáspora lírica* del poemario de Bojórquez la presentaré como la especie literaria desplazada al género literario a través del estilo. Este ejemplo de diáspora no es efectiva mediante la locución, como suele ocurrir con la mayoría de los casos de la lírica actual, tampoco por medio del problema de la enunciación. Si el comparativo de dos obras queda dentro de los márgenes de las teorías de la enunciación, la *recuperación de pasados*, como forma de la *diáspora lírica*, puede pasar completamente inadvertida. A causa de este argumento, la recuperación del pasado poético es posible con el recurso de la *imitatio* estilístico. El aspecto central del estudio entre el *Diván de Tamarit* y el *Diván de Mouraria*, es la apropiación de la retórica hispanizada sobre la tradición árabe y la diglosia existente con el romance de la tradición andalusí; ambos son elementos gestantes de la poesía española. Todo este influjo y reflujo histórico, literario, cultural y lingüístico es la simbiosis por la cual es operable una de las distintas maneras de la *diáspora lírica*.

En el segundo apartado analizaré “*La Bruja. Fábula en 42 escenas*, de Víctor Manuel Mendiola: obra que transita en distintos géneros literarios”, y reflexionaré sobre el concepto *fábula*, expuesto según el filósofo Aristóteles, como la base angular de la escritura del poema. A diferencia de las demás obras aquí consideradas, esta revela en una nota aclaratoria escrita por el propio autor que se trata de una construcción superponiendo los géneros literarios, a decir, el relato, el drama representado y el poema; es decir, que el libro es declarado plenamente, según mi propuesta, una *diáspora genérica* en franca manifestación de la nota

autoral colocada al comienzo del drama. Cuando los paratextos de esta clase literaria no aparecen, como lo es la nota aclaratoria, entonces la interpretación exige mayor cuidado en los juicios e ideas que sirvan de argumento para justificar alguna hipótesis, pero si sucede lo contrario y el texto añadido explica ideas retóricas, la conclusión puede resultar más rápida y menos compleja. Independientemente de eso, me parece curiosa la insistencia autoral por especificar al lector la diseminación y fragmentariedad de la estructura literaria. Esta inquietud es válida, porque es importante envolver esa postura poética en el análisis. En este caso, Mendiola contrasta la tradición moderna con la tradición posmoderna donde la primera de estas tradiciones poéticas, como principio regulador, hace intensiva la destrucción de la unidad literaria en fragmentación, y la segunda tradición enfatiza, según Mendiola, en la unidad de la fragmentación de los géneros literarios. Así, pues, este ejemplar no precisa de la ficción literaria como eje vectorial de la retórica procedimental, ni del testimonio, ni la parodia, ni el pastiche, ni la apropiación, ni la *imitatio*, sino de la expresa diáspora entre discursos literarios. Mendiola muestra el interés por la fragmentariedad para dar unidad a través de la *fábula* aristotélica y el componente de la acción del drama. Pese a ser una mezcla absolutamente genérica, la funcionalidad del poema está apoyado en rasgos de la dramaturgia.

En el tercer apartado de este quinto capítulo, “La transtextualidad del *Libro centroamericano de los muertos* de Balam Rodrigo o el caso de las poéticas contemporáneas”, reviso *El libro centroamericano de los muertos. Brevisima relación de la destrucción de los migrantes de Centroamérica, colegiada por el autor, de la orden de los escribanos de poesía año de MMXIV*, de Balam Rodrigo. El dispositivo de construcción del poema es la intertextualidad, inmediatamente identificada gracias a la también nota aclaratoria escrita por el autor al inicio del poema. No obstante las relaciones textuales

configuradas entre las obras, también está presente el pastiche. Tanto una como otra unidad técnica, la intertextualidad y el pastiche, son explicadas por Gérard Genette y están perfectamente bien asimiladas en la ejecución de este poema híbrido. La obra con la cual hace intertexto es la crónica de conquista *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, *colegida por el obispo don fray Bartolomé de las Casas o Casaus, de la orden de Santo Domingo, año 1552*, de fray Bartolomé de las Casas (2013). Ambos títulos pertenecen a dos géneros literarios distintos y a momentos de la Historia separados, lo que me permitirá definirlo como una *diáspora genérica*. Sumado a estos detalles formales, existe una asociación de recepción y transmisión entre las obras, dicho nexo es producido por el injerto, la resignificación, el palimpsesto, el testimonio, la apropiación y las diferentes historias narradas, que me ayudarán a señalar las asociaciones de la mezcla cultural —la migración de los centroamericanos en el libro de Balam Rodrigo y la crónica de conquista de México o la destrucción de las Indias en el libro de fray Bartolomé de las Casas— y la *diáspora genérica*. El poemario de Balam Rodrigo incluye fotografías, elementos que no forman parte de la literatura, no obstante la inserción de las imágenes como signo queda simultáneamente resignificado al interior de la textualidad, transformándola. Algo semejante sucede con los títulos de los poemas, compuestos por las coordenadas geográficas de la superficie del territorio de México, indicando al lector posiblemente alguna posición en la mapa y los desplazamientos de los migrantes narrando en los poemas eventos reales, verídicos e históricos, aunque esos hechos también acontecen imaginaria y/o ficcionalmente en el *Libro centroamericano de los muertos*. Los títulos de los poemas también operan como un signo vinculado hacia el exterior de la textualidad, comunicando datos biográficos e históricos, hechos vitales, reportes, testimonios y la intertextualidad entre dos narrativas discordes, la

histórica, la del fraile, y la literaria, la del poeta mexicano. eso que denomino *anámiɡma* (αναμίγμα).

En el último apartado, “*Antígona González* de Sara Uribe: *diáspora genérica* como territorio discursivo”, intentaré puntualizar analíticamente cómo la autora incorpora todas las fuentes literarias, periodísticas, documentales, ensayísticas, estudios académicos, mitologías y entrevistas de las que se vale para la escritura de su poema como si de una investigación se tratara. El territorio textual del poema, la *anámiɡma* del poema híbrido, está armado con el conjunto de todos los discursos de la bibliografía usada por la autora. Esto es verdaderamente destacable, porque implica un conocimiento extensivo del tema central: las desapariciones de las personas en México y toda la tradición literaria del mito griego de Antígona. Por lo consiguiente, el tema central del poema está individualizado con el nombre específico del desaparecido: Tadeo. A esta historia y testimonio añádase la historia del mito de Antígona y su subsecuente tradición en otras obras de teatro. El poema de Sara Uribe está enmarcado como *diáspora genérica*, porque el dispositivo técnico que otorga la estructura es la apropiación de todas las fuentes antes mencionadas. Dicha apropiación se efectúa de diversas maneras, sea mediante de la cita, la reescritura, la interpretación, la parodia, la imitación, el testimonio o la transtextualidad. Respecto a esto último, en el libro están incluidos dos paratextos, que orientan al lector e interprete en la comprensión del método compositivo, uno es el epígrafe sobre la apropiación de Cristina Rivera Garza y el otro es la nota aclaratoria de Sara Uribe sobre el procedimiento literario utilizado.

En los tres últimos títulos estudiados en este quinto capítulo, los autores voluntariamente redactan una nota aclaratoria en la que precisan los recursos poéticos y retóricos utilizados. Esto no me parece casual, porque se dan razones del porqué la alteración tipológica y ofrecen alguna idea específica sobre la noción particular que tienen de la poesía

contemporánea. La aclaración es una guía al lector, al mismo tiempo es una corrección interpretativa que los autores están interesados en explicar tanto al crítico como al interprete. Me parece curioso que en esos tres casos los poetas comenten al lector todas las circunstancias que pueden comprenderse e interpretarse sin intermediación de ese apunte, salvo procedimientos muy claros y técnicos al momento de citar una obra en otra, como lo hace Balam Rodrigo con los títulos y subtítulos, que en realidad son fragmentos de la crónica del fraile; o el caso de Sara Uribe, quien da una extensa lista de libros, ensayos y artículos de los cuales realiza extractos, incluidos metódicamente, subrayando la tipografía como la seña que permite entender el origen de su procedencia, pertenecen a otros autores.

En el capítulo sexto, “*Las Correspondencias* de Alí Calderón: inconveniente genérico de las poéticas contemporáneas”, revisaré la *imitatio* de un estilo pasado, por lo que también argumentaré a favor de la *reposición de pasados*. La imitación realizada en este caso es la de la poesía barroca y la lengua del siglo XVI. Entre otras razones, el poemario presenta varios registros poéticos: el poema barroco, testimonial, el empleo del léxico en otras lenguas y el manejo de la lengua castellana. Estos valores culturales de por sí ya lo hacen híbrido, pero definiendo la tesis en este caso de que se trata de una *diáspora lírica*. Las correspondencias manifiestan un culteranismo lírico, un neobarroco lírico no homogéneo. En las varias secciones del poemario muta el estilo, pasa por el barroco, enseguida asocia historias, luego se torna descriptivo, además conecta sucesos entre el pasado y el presente. Especialmente enfatizaré el análisis en un poema que incrusta en su textualidad la historia de conquista de Bernal Díaz del Castillo con la historia que el yo está contando, un suceso social del presente siglo, la historia de las muertes y/o asesinadas en México. En consecuencia, añadiré un gesto de credibilidad alrededor del carácter ficcional entre las ideas conectadas con una

macroretórica, cuando se anudan entre sí los diferentes tiempos de la Historia: ciudades, personajes, historias, anécdotas,

En el último capítulo, “Transgenericidad de *Expediente X. V.*, la ficción del narrador como *diáspora genérica*”, reviso la narración contada ficcionalmente en la voz de un detective, que intenta esclarecer la muerte del poeta mexicano Xavier Villaurrutia. Cristian Peña hace incorporaciones literarias, como fragmentos de poemas, citas, epígrafes, y amplifica la ficción literaria construida por el narrador a través de otros elementos que no pertenecen en absoluto a la literatura, como documentos, fotografía, acta de defunción, pesquisas jurídicas y juicios pensadores del narrador. Con este conjunto formase, por lo tanto, una transterritorialidad textual de otros discursos, además de la inclusión del injerto de otros elementos que corresponden a algún tipo de alegato e información jurídica, que en la retórica del poema se vuelve parte de él. Entonces, el poemario representa la función del lenguaje literario, que contiene intención poética y es, al mismo tiempo, la hipótesis de trabajo documental, al margen del valor literario, que pretende dar razones sobre la muerte del poeta mexicano. El título sugiere la existencia de un expediente. El expediente, en este caso, no es propiamente la investigación, que esclarece la muerte del poeta, sino la narración, la ficción literaria, en concreto es el discurso lírico elaborado a través de la enajenación y apropiación de los expedientes personales de Xavier Villaurrutia, la disciplina del derecho, la investigación del detective y de la literatura. La ficción literaria es el dispositivo que vuelve operativos todos estos conjuntos discursivos. Es por todo lo anterior que el poema lo considero una *diáspora genérica*. Este es un caso de la ficción como sustancia de la lírica híbrida. La ficción es para el autor un mecanismo útil cuyos elementos no literarios funcionan para dar al poema el talante diaspórico. Los elementos literarios son los que hacen actuar en la narración a los elementos no literarios. Adicionalmente, la intertextualidad tiene propiedad

particular, es la interacción entre los géneros literarios lo que genera la transformación de la especie literaria.

La delimitación de mi estudio es parcial, porque algunos casos no son suficientes para generalizar y crear una hipótesis verificable, incluso si extendiera el número de casos, el resultado sería el mismo. La suma de eventos particulares no constituye del todo una prueba irrefutable. En todo caso, lo más valioso de mi propuesta será la primera parte, los capítulos teóricos dedicados al diagnóstico del nuevo paradigma configurado por el conjunto de obras a las que les atribuiré los distintos estilos conjuntados en la *diáspora genérica y lírica*. No obstante la situación, considero que la construcción teórica desarrollada aquí sí será fundamental para aplicarla a cualquiera de las obras escritas con la retórica de las poéticas contemporáneas. Por ello, mi propuesta irá de lo particular a lo general. La selección de poemas mexicanos es el primer paso, estudiaré algunos casos de la poesía escrita en mi país y después, paulatinamente, podrán aplicarse los conceptos y metodología de una teoría que me gustaría ampliar mucho más hasta elaborar un aparato teórico-crítico extensivo a otras obras literarias, de cualquier género, no solamente la poesía, para verificar su operatividad, funcionalidad y criterio, describiendo los fenómenos de las poéticas contemporáneas por cualquier crítico o interprete de la literatura que aplicarla. La tesis quedará estacionada en los conceptos esenciales, necesarios para empezar un nuevo estudio del presente histórico poético. A partir de esos términos podré seguir ampliando metodológicamente más ideas y áreas disciplinarias para la reflexión de un tipo de literatura que no prescribe las mismas categorías de la literatura moderna y de las vanguardias históricas, sino que está formando nuevos procedimientos, estilos y dispositivos. Por eso, sugiero continuar en el futuro el diagnóstico del nuevo paradigma poético con una nueva metodología hasta lograr descifrar y definir las categorías de la *diáspora genérica y lírica*.

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO I

LOS PARADIGMAS DE LA TEORÍA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

Las investigaciones sobre la tipología literaria³ siempre han existido durante toda la historia de la Literatura, desde los orígenes de la tradición grecolatina⁴ hasta la actualidad; ahora esas mismas cuestiones han sufrido cambios y obligado, durante un lapso de más de 2000 años, a crear novedades conceptuales, otros planteamientos y formas de estudiar la literatura. Esto es comprobable revisando las recientes publicaciones de libros, antologías, revistas científicas, compendios de ensayos y notas en lo que va del siglo XXI. Existe una tendencia crítica contemporánea, que estudia las variaciones de los géneros literarios, cierta problemática respecto al modo de explicar la clasificación genérica al momento de interpretar

³ La suma y lista bibliográfica sobre este tema son copiosas. Para el interesado lector, sugiero dos volúmenes, que reúnen varios artículos en torno a la clasificación literaria. Estudios que permiten comprender ampliamente el problema genérico, *Los géneros literarios: sistema e historia* (2015), compilado por Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo; y, *Teoría de los géneros literarios* (1988), reunido por Miguel A. Garrido Gallardo. La mayoría de los autores antologados parten de un doble criterio, la teoría naturalista, la cual tiende a explicar al género como cuerpo vivo, como algo natural, que tiene sus propias leyes internas y responde a necesidades taxonómicas; y la otra teoría, la histórica, creada durante el temprano Romanticismo alemán, parte de la relación de la obra con la vida individual del autor y su contexto socio-histórico; significa que la obra literaria responde a leyes externas, ajenas a la propia función interna del texto. Los debates y bibliografía sobre los géneros literarios, su clasificación y transformaciones son extensas y continuamente el tema se intensifica.

⁴ Aristóteles (1999) establece la división literaria en su obra la *Poética*. Estudio inacabado, alcanza a ser más que apuntes sobre el problema de los géneros, el problema está ceñido por el tema y carácter de la imitación (*mimesis*). Horacio (1999), en *A los Pisonos* habla, de la misma manera, del género literario de acuerdo a la elección del tema. En este breve tratado, el autor plantea una tímida idea de la literatura a partir del género literario, bajo los siguientes términos: “Pues creed, Pisonos, que sería muy semejante a esta pintura el libro en que las ideas más heterogéneas apareciesen, como los delirios de un enfermo, sin ninguna trabazón entre el principio y el fin. A los pintores y poetas siempre fue permitida una amplia libertad” (Horacio, 327: 1999). Existen más estudios alrededor del tema, posterior a la obra de estos dos autores; el periodo latino es el siguiente y existen libros fundamentales que enriquecieron y dieron amplitud a la teoría de los géneros literarios. Durante la Edad Media también pueden localizarse planteamientos y postulados particulares. En la Modernidad, la transformación temática de la clasificación literaria pasó del objeto literario al sujeto interpretante de la literatura. Y en los más recientes años, han surgido varias posturas y tentativas respecto a la clasificación literaria, que habla de una disolución genérica dado por un fenómeno retórico que tiende de forma expresa a la combinatoria y mezcla de los géneros literarios.

alguna pieza literaria, sobre todo cuando el problema interpretativo sobre la tipología está analizado a partir de la textualidad literaria. La literatura del siglo XXI tiene como paradigma la intención autoral por alterar los géneros; este hecho es el marco conceptual en la declaración de poéticas, ya sea de los críticos o poetas, cuando voluntariamente señalan, crítica y/o composicionalmente la combinación de los géneros literarios.

Existen volúmenes completos, libros antagónicos, tesis e infinidad de artículos, que apelan, unos a favor, otros en contra, sobre la necesidad de discutir la naturaleza, evolución, génesis y desarrollo de la tipología literaria.⁵ El progreso crítico de la Teoría Literaria no puede dejar de lado tal problema tan sustancial para el desarrollo de la literatura misma. El propósito de abrir esta investigación con la teoría de los géneros literarios es para plantear un estado de la cuestión que sirva para el análisis tipológico de la lírica híbrida y conceptualizar sus rasgos textuales, así como teorizar su estilística y constituir una propuesta de programa conceptual y una metodología que opere en la formulación de la crítica y teoría sobre uno de los fenómenos poéticos contemporáneos más usuales y, de esa manera lograr sustituir el término de poesía híbrida por otro más sistemático y claro. Para alcanzar la teorización analítica pretendida partiré de las pruebas retóricas demostradas de las obras elegidas para este estudio.

⁵ El medio académico atiende esta discusión bajo los modelos natural e histórico dichos, siguiendo las dos vías clásicas de la clasificación literaria. Éste esquema conceptual tiene una causa epistemológica, pues no es gratuito el dualismo tipológico. Considero que la clave está en la doble forma ideal en que el conocimiento se divide, y su división se construye, según el modelo epistémico construido por el filósofo Parménides en su poema *Sobre la Naturaleza* (Parménides, 2018). En esta obra el autor señala un doble camino, el primero de ellos es el de la ciencia (*episteme*) y el segundo es el de la opinión (*doxa*). La *Doxa* es un conocimiento empírico, acaso individual, radicado en los sentidos, engañoso, que jamás hace posible percibir la realidad en sí misma, sino sólo impresiones; y la *Epistème* corresponde a un conocimiento científico, universal y racional, unitario en todos sus niveles. Todas las teorías filosóficas se han construido a partir de este modelo, incluso Platón adopta este formato para el desarrollo de su teorías de las Ideas. Ahora bien, algo semejante puede realizarse, con la misma manera dual, para comprender la doble tipología: la teoría natural o taxonómica responde a una *episteme*, una ciencia de la clasificación de la Literatura, y la teoría histórica o convencional vendría a ser la opinión de la Literatura, *doxa*. (Cfr. Platón, 2010: 609-691).

Revelar el aspecto genético, causas retóricas, así como establecer qué caracteriza la estructura poética y estilística de la lírica contemporánea, son algunas de las cuestiones centrales de este trabajo. Aunque será inevitable referir explicativamente vínculos con el género narrativo y dramático, porque la hibridación es manifiesta en toda literatura a lo largo de la historia literaria, al menos en Occidente, éste hecho como realidad es cada vez mayor en todo el ámbito literario, al menos eso considero en la literatura escrita en lengua española. Una primera manera forma de denominación de tal fenómeno es la mezcla genérica, es una tendencia cada vez más marcada, al nivel de que la literatura, al menos la escrita en México, cumple con los patrones de la hibridación. Este acontecimiento no implica ni significa que en el pasado los episodios de mezcla no existieran, sino que la composición genérica ha estado más o menos oculta por la propia teoría de los géneros literarios, sea a causa de sus duras reglas o preceptos clasificatorios, o bien, por el supuesto de que los géneros literarios no escapan a la prescriptiva de la autoridad teórica y al momento histórico enmarcado.

La literatura, más allá de las intenciones de este estudio dedicado exclusivamente a la lírica es, en muchos casos, una inevitable hibridación cuyo hecho constante es voluntario y consciente por parte de sus autores hasta el punto de que la mayor parte de las obras pueden considerarse con absoluta certeza como mezclas genéricas. Durante los últimos diez años, existen variables mixtas y complejas combinaciones de estilos. La lista de títulos y obras quedan ampliadas alcanzando un estilo cuya procedencia posee distintas marcas genéricas. Ésta impronta tiene una matriz y centro de gravedad: la mezcla genérica. Inclusive, considero que esa voluntad por mezclar los géneros ya forma parte de una nueva preceptiva y programa poemático de algunos poetas, que caracterizan el estilo de la literatura contemporánea. En síntesis, existen algunos límites contiguos entre las marcas textuales como característica principal de la literatura de nuestro tiempo, no obstante la retórica de la hibridez o mixturas

literarias carece todavía de algún diagnóstico central y de estudios metodológicos, porque hace falta construir una teoría con conceptos sobre la poesía híbrida, la cual es necesaria con el objetivo de la delimitación de procedimientos, de tal manera que eso haga posible construir una retórica contemporánea para la comprensión de las genealogías de la lírica.

Ante tal escenario, la primera paradoja presente es la nomenclatura. ¿Cómo llamar o nombrar a un hecho de la literatura el cual se conoce de manera tangencial y superficial a falta de alguna teoría y crítica precisas? ¿Cómo definir a una obra literaria cuya pertenencia no es exclusiva de un género literario, sino que dada su estructura y forma su clasificación resulta imposible, o bien, puede formar parte de más de uno de los géneros literarios? La improbable denominación tiene muchas causales: la contaminación de los géneros, la falta de una teoría que ponga en orden sus diferentes tópicos, el amplio sentido acuñado al término *libertad*, tanto en su concepción como en su práctica y, finalmente, la indistinguible área fronteriza entre procedimientos literarios propios de los géneros. Estamos ante una retórica que no es la misma de las tradiciones de siglos pasados, y no estoy completamente seguro, si en efecto, puede hablarse de una retórica y poética nuevas, es algo que habrá de estudiar analizando las obras escritas en el presente, no obstante, es cierta la ausencia de más estudios, que comiencen a perfilar criterios, ideas y matrices de las poéticas del siglo XXI, pues al menos la lírica híbrida ha adquirido demasiada presencia en el medio editorial a través de la suma particular de obras publicadas en los más recientes años. Faltan algunas claves de interpretación genuinas y el establecimiento de sus rasgos afines y propios para hacer posible el estudio científico de patrones estilísticos.

Para el análisis de los textos híbridos, evito reconstruir los avances consolidados en torno a las teorías sobre la clasificación genérica, porque ya existe una extensa bibliografía,⁶ que se ha agudizado desde los siglos XIX⁷ y XX.⁸ En la actualidad el tema continúa debatiéndose. Por eso, más que especular sobre la teoría genérica o realizar algún juicio respecto de sus avances conceptuales, que son demasiados y muchos de ellos bastante amplios, me interesa mostrar los mecanismos textuales y analíticos sobre la sistematización tripartita (poesía, narrativa y teatro), que se han utilizado en la constitución de la poesía híbrida. Esto mismo me será aprovechable en los planteamientos teóricos de los conceptos que construiré de tal manera que me faciliten formular las respuestas a la pregunta de cómo fue posible la formación de obras inclasificables, conforme a una teoría natural y/o histórica, siempre de acuerdo a criterios de ambivalencia genérica; es decir, siempre los paradigmas de la teoría de los géneros literarios oscilaban entre la teoría naturalista e histórica,⁹ como fórmulas con las que siempre estoy en constante dialéctica conceptual y crítica.

⁶ Existe una extensa bibliografía de textos grecolatinos, cristianos, medievales, renacentistas, románticos, modernos y postmodernos. El problema de los géneros literarios es, pues, el problema de la literatura. Comprender su naturaleza implica tener acceso a la metodología, la estilística y la receptiva para comprender el fenómeno literario como discurso y sistema de comunicación.

⁷ Ferdinand Brunetière en *L'evolution des genres dans l'histoire de la litterature* (1890) establece una posición racionalista en donde aplica el método naturalista a la literatura, especialmente porque sugiere un planteamiento organista cuyo objetivo busca probar el nacimiento, evolución y muerte de los géneros, quitando toda creatividad al autor, por no considerar, además, la importancia que llegó a tener en ese periodo, el siglo XIX, la idea del genio bajo el basamento de la naciente idea del sujeto o subjetividad (*subjectum*), común en el Romanticismo alemán, francés e inglés, inventado por Immanuel Kant (*Cfr. La crítica del juicio*, 2007: 250-257). Aunque el tratado de Brunetière está dedicado solamente a la literatura francesa, su importancia radica en el valor que le da a la crítica para establecer verdaderos criterios para la fundamentación de los géneros literarios.

⁸ Quizá las figuras más relevantes sobre el tema en cuestión sean Tzvetan Todorov y Northrop Frye. El primero revisa el origen de los géneros en su libro *Introducción a la literatura fantástica* (1970), el segundo, en *Anatomy of Criticism* (1957), formula un vínculo natural e histórico, apoyándose en el contenido mítico, entre las estaciones del año y los géneros literarios.

⁹ Esta doble dimensión teórica fue inventada por Tzvetan Todorov en su célebre obra *Introducción a la literatura fantástica*. Desde entonces, la mayoría de los estudiosos cuando refieren la división de la Literatura, lo hacen en tales términos. Sin embargo, Friedrich Schlegel y la mayoría de los escritores del Romanticismo alemán, habían comenzado a perfilar un pensamiento literario cuya concepción oscilaba entre la herencia clásica, el medioevo y lo moderno (*Cfr. Conversaciones sobre poesía*, 2007: 55-81). Esta manera polisémica de composición ya suponía la literatura como un desarrollo histórico. Es decir, la obra literaria no tenía dotes naturales, sino comenzaba a ser entendida en relación con el sujeto autoral y su contexto histórico-social.

La dificultad de la categorización literaria no se reduce unívocamente al ámbito formal y estilístico, pese a que su reflexión es de suma importancia para vislumbrar el fenómeno poético contemporáneo, especialmente cuando la forma significa también estructura y el estilo es la continuidad de las tradiciones literarias. La clasificación tripartita, como ha sido desde la antigüedad, no resuelve el conflicto de los fenómenos literarios que me ocupan. La competencia de los géneros literarios es irresoluble ante los casos de la lírica híbrida y pese a su notable desarrollo, los criterios formales no han variado sustancialmente; por tanto, la teoría convencional no me sirve ni conceptual ni teóricamente para la interpretación crítica y teórica de las poéticas contemporáneas. La complejidad de modos literarios del género y/o la intención autoral en la creación de nuevos géneros o subgéneros, tampoco despeja las dudas de los casos a estudiar, al contrario, me parece que abre las posibilidades de la discrepancia, pese al paulatino avance crítico de la literatura. Dado lo anterior, las hipótesis de las distintas bibliografías sobre la lírica, la división tripartita de los géneros es persistente, y parece que la constante seguirá. La clasificación literaria es, según la teoría natural e histórica, inmutable: poesía/lírica, narrativa, y drama/teatro. Por ello, hasta el momento, para el estudio de la poesía híbrida todas las teorías tipológicas son parciales.

Distintos autores, en épocas diferentes, han escrito sobre las variantes de los géneros, con leves modificaciones, y sus esquemas contienen modos y subgéneros que, en unos casos, aparecen, y en otros desaparecen. En contraste, la textualidad literaria sí ha adquirido múltiples disparidades, principalmente semánticas y metafóricas al grado de la transformación de la estructura de los géneros. De esa manera, es importante la búsqueda e identificación de diversos procedimientos escriturales de la lírica más actual para intentar establecer los nuevos paradigmas de la lírica. La alteración textual de las obras líricas contemporáneas, como maneras de ser de la poesía híbrida, no obedece a algún modelo

específico o ejemplar y tampoco responde a la necesidad de un género, pues dicha alteración no ocurre únicamente al interior de las formas literarias, sino que dicha alteración o mudanza textual y la mezcla genérica, dependen también de factores externos a la obra misma, como por ejemplo los hechos particulares de la Historia. Esos cambios particulares del género tampoco responden a la naturaleza misma del género, porque la mudanza de las marcas textuales de un género a otro responde a variables y cambios de los demás géneros, es decir, tratase de un interdicto. Los atributos del género lírico pasan, de manera provisional, a otro género como un caso externo a sus formas, y en dicho caso especial, el atributo deja de ser posesión del género al que pertenece para que una especie literaria, y no el género en sí mismo, tome posesión de dicho atributo. Por lo tanto, la lírica digiere cambios internos y externos, como especie y género, esto ciertamente hace que la obra en particular no corresponda estrictamente a las reglas y condiciones de un solo género.¹⁰

¹⁰ El crítico y teórico español Jesús G. Maestro ha construido una Teoría de la Literatura desde el Hispanismo, partiendo del Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno, para crear su obra en tres volúmenes, la *Crítica de la razón literaria* (2017). Dentro de este armado teórico, desarrolla un aporte valioso, entre otros más, respecto a la teoría de los géneros literarios (Cfr. I, 7: 893-1047). Sostiene una diferencia ontológica, gnoseológica y práctica respecto de los géneros, para referirse a la especie literaria y al género literario, según “esencias porfirianas”, las cuales han servido hasta ahora conceptualmente a la Teoría Literaria, y “esencias plotinianas”, de las que hace uso Maestro para formular un nuevo planteamiento teórico sobre la clasificación literaria. La especie literaria, afirma el autor, realmente es una arborescencia del género respecto de su taxonomía y estructura, y el género es una forma suprema de clasificación de los textos literarios.

La Teoría de la Literatura exige una definición conceptual y categorial de Género Literario. Género es el conjunto de características comunes que pueden identificarse gnoseológicamente, es decir, según criterios formales y materiales, entre las diferentes partes que constituyen una totalidad. En consecuencia, los *géneros literarios* serán los diferentes conjuntos de características comunes que podrán identificarse según criterios gnoseológicos, esto es, material y formalmente, entre las distintas *partes o especies* que constituyen las totalidades de las *obras literarias* reconocidas como tales. (896: 2017)

Entonces, la Literatura como totalidad es, según la teoría de los géneros por las “esencias plotinianas”, una relación de las partes de un todo que comparten características comunes. En cambio, la especie literaria contiene cualidades específicas, que son características exclusivas de cada una de sus partes que no se comparten como características comunes ni como una totalidad por las “esencias porfirianas”. Esta forma entiende el problema de los géneros literarios como la parte o la especie igual e idéntica al género y en el caso de las “esencias porfirianas” “el género es el conjunto de cualidades comunes observables entre las partes que componen una totalidad, y que, en consecuencia, permiten organizar e interpretar formalmente los materiales que determinan (intensionalmente), integran (extensionalmente) y constituyen (distintivamente) esa totalidad.” Este análisis es sustancial para mi hipótesis sobre la hibridación genérica de la literatura.

Planteado esto, mi estudio precisa primero del análisis del género y de la especie como formas taxonómicas de los materiales literarios, según el estado de los estudios de la clasificación literaria y, en segundo lugar, esto permitirá la explicación metodológica de la lírica híbrida. Parece un problema complejo y ciertamente lo es. La teoría y crítica literarias tienen en frente un auténtico inconveniente: ¿de qué manera explicar la poesía híbrida, como características comunes a los géneros literarios, sin una teoría de la literatura que haya formulado sus propias variables y conceptos? ¿Cómo definir una estructura poética la cual es suma y evolución de otras estructuras históricas? La misma situación prevalece en relación con los demás géneros literarios. Las textualidades de la narrativa y del teatro no son propias de sus respectivos géneros, sino que son un conjunto de relaciones, que se encuentran interactuando siempre entre sí, como género y como especie, de tal suerte que resulta compleja una clasificación estática de la literatura, sea al modo de la teoría natural y/o histórica. Así pues, según lo expuesto hasta aquí, el interdicto del género sucede al mismo tiempo como causa y efecto, que altera a la especie literaria como una parcialidad de la obra y descompone al género literario como una relación integral entre sus partes. El primero de estos acontecimientos puede ser llamado simplemente causa, porque considera criterios internos de la obra literaria, y el segundo denominado efecto, puesto que depende de las condiciones y variables externas a la obra literaria. Ambas están, la causa y el efecto, conjuntadas en la textualidad, resultando imposible estudiar a la literatura aparte una de otra. Por eso mismo es necesaria una propuesta teórica y crítica lo más sistematizada posible, que establezca algunas primeras propuestas procedimentales identificadas como parte del nuevo programa de la poesía híbrida al grado de que sea posible hablar de una nueva época histórica de la literatura.

En resumen, la literatura contemporánea es campo fronterizo, red de textualidades mezcladas, voz polifónica, que antes no existía ampliamente como construcción intencional cuyos atributos transitaban del género a la especie, tal como actualmente es realizable de la especie a la especie y de la especie al género. El interdicto de las partes comunes a los géneros se distribuye como atributo de forma horizontal y vertical. Este fenómeno se agudizó fehacientemente en la Modernidad, bajo las teorías genéricas históricas del Romanticismo.¹¹

¿A qué se debe todo este movimiento textual y desplazamiento de las marcas del género? ¿Qué motiva que, en general, la literatura y, en particular, la poesía, resulten ser en nuestro presente una mezcla, un residuo de muchas características retóricas, estilísticas, estéticas y tradiciones? El propósito investigativo consiste en responder a esa dificultad y para ello primero habrá que reconocer la importancia de inventar al menos un concepto clave en la comprensión del problema de la hibridación; al margen de esa necesidad, existe en la tradición un elemento que permite estudiarla, es la forma del yo lírico, la manera en que se hace presente en la poesía híbrida en los diferentes niveles ontológicos: el yo empírico o autoral, como individuo de carne y hueso; el sujeto del lenguaje, el yo lírico como autor que orchestra la enunciación, el sujeto modelo del poema.¹² Detrás de la obra se halla un yo enunciando, una síntesis fluctuante del yo como reflejo en la enunciación y en la textualidad que hacen efectivos los interdictos. Por tanto, como anticipo, es pertinente ahora señalar algunos aspectos de la enunciación formuladas por la teoría de los géneros literarios.

¹¹ Aunque las fuentes primigenias de la teoría histórica de los géneros es de acuñación romántica, a este respecto pueden señalarse como fuentes principales en este caso los estudios de Friedrich Schlegel (2007) y Víctor Hugo (1967).

¹² Este problema del yo lírico se vincula directamente con las teorías de la enunciación. Aunque este aspecto se revisará más adelante cuando analice el hecho del género híbrido de la poesía en un caso particular, cabe decir que el yo o sujeto no es, como afirma Hugo Friedrich en *La estructura de la lírica francesa* (1959), el yo empírico. El yo del poema, el sujeto de la enunciación no corresponde siempre al ser de carne y hueso que vive y redacta la escritura poemática. Existe una distinción cualitativa y funcional entre uno y otro.

Desde el siglo XVI la clasificación tripartita fue ajustada, inicialmente a la división poética tradicional expresivo-retórica de las modalidades del discurso: exegetico de la lírica, el dramático del teatro, y el mixto, correspondiente a la épica y la novela. *Las Tablas poéticas*, de Francisco Cascales (2003), son un hito en la divulgación de la clasificación dialéctico-expresiva de los géneros literarios, asimismo para el desarrollo de la Teoría Literaria en Occidente. Publicada en 1617, tuvo un fuerte impacto durante los Siglos de Oro español y fue realmente relevante en la comprensión sobre el género lírico.

Antes que digamos la definición de la poesía lírica, sabed que se llama así porque en este género de poesía se cantaba a la lyra las alabanzas de los dioses y de los héroes. Y aunque al principio esta composición era simple y de un solo modo, después se comenzó a hacer con mucha variedad de versos, en el qual uvo diez poetas griegos que se señalaron; y el príncipe de todos ellos fue Píndaro, y después, entre los latinos, Horacio. Y porque esta poesía se cantaba, la llamaron mélica, de melos, que quiere decir ‘canto’.

Pierio.- Supuesto esso, ¿quál será la materia mélica?

Castalio.- La materia del mélico no tiene término prescripto, por que (sic) así como el orador se espacia por toda materia con sus razones probables, traídas de lugares comunes, así el lírico trata qualquier materia que se le ofrezca. Pero trátala con algunos conceptos que son propios suyos y no comunes al trágico ni al épico, de donde nace el estilo, como lo veréis quando demosla definición de la lírica.

Pierio.- ¿Pues qué cosa es la poesía lírica?

Castalio.- Imitación de qualquier cosa que se proponga, pero principalmente de alabanzas de Dios y de los santos, y de banquetes y plazerres, reducidas a un concepto lírico florido.

(Cascales, 2003)

El enfoque naturalista, taxonómico y aristotélico, describe algunas de las modalidades más generales de la enunciación, así como modos del género literario. Este postulado tuvo una fuerte importancia en la divulgación de la tipología, desde la antigüedad hasta la Ilustración, al basar la clasificación en la imitación de la enunciación. Como puede comprenderse, para

las ideas de Cascales, e igualmente bajo el paradigma griego, la imitación es un efecto del estilo lírico como canto. En la imitación existen tres modos posibles: los medios, los objetos y el modo de imitarlos.

Aristóteles declara el principio de la imitación, sin más adjetivos, como lo constitutivo de la poiesis, común por tanto no sólo a todas las variedades literarias inventariadas —las mélico-líricas incluidas, sino incluso a la danza y al arte de los mimos. Solo más adelante, al definir las modalidades literarias escénicas y narrativas, sobre todo la tragedia, adjetiva la imitación en términos de ‘acciones’ (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 21)

La teoría natural es objetiva en medida de su método y conceptos desarrollados. Lo natural de los géneros, según esta postura, consiste en que la obra literaria está concebida por el autor y sus intérpretes como algo autónomo respecto a su autor; tal autonomía implica tener sus propias reglas, mismas que están formuladas por la teoría, el sistema crítico; entonces, la teoría natural es una fórmula invariable, unívoca que no se presta a margen de movimiento. Está estandarizada y automatizada. Esta preceptiva no es semántica ni descriptiva, pues no se ocupa, desde sus orígenes platónicos, por definir qué cosa es un poema, qué es una tragedia o, en términos modernos, qué es la novela. La teoría natural es finalista, cumple con un propósito. El propósito es simplemente uno: distinguir la modalidad de la enunciación entre los géneros literarios. Según esta apreciación teórica, el interdicto entre género y especie resulta imposible. Por ello, los desplazamientos textuales entre los géneros no pueden ser explicados conforme a la teoría naturalista de los géneros literarios, puesto que en cada uno de ellos es diferente de acuerdo al tipo de enunciación exigida por la preceptiva que debe necesariamente cumplir una función teleológica.

En el diálogo de *La República* (2010: 11-340), el filósofo griego menciona las tres modalidades, narrativa, mimética y mixta.¹³ En ese pasaje, parece encontrarse la primera tentativa occidental por analizar el problema de la naturaleza tipológica de la literatura y una primera manera de teorizar sobre la enunciación. Tales criterios analíticos los continuó su discípulo, Aristóteles, casi sin modificar nada, salvo distinguirse respecto de su maestro en la preocupación por estudiar la obra misma como textualidad y estilística, dejando de lado la intensidad y entusiasmo del poeta como creador.

La teoría griega del género literario inaugura la teoría general de la enunciación desde la clasificación de las obras. Aristóteles (1999) reduce la modalidad enunciativa a dos, el mimético y el narrativo. Este proceder es deductivo, se generalizan términos, hechos y casos,

¹³ Platón en el libro III, 393a-398d, detalla la que puede ser considerada la primera postura de la imitación como forma de la enunciación. Aunque es una manera primitiva y preliminar de enfocar el problema de la teoría de la enunciación, me ayuda a matizar el problema de la poesía contemporánea. Lo expuesto por Platón bien puede quedar dicho en la pregunta que interroga en la argumentación de las diversas teorías de la enunciación por el problema de la lírica híbrida, a saber, ¿quién habla en el poema?

-Sin embargo —insistí—, debes comprenderlo; tal vez lo aprehendas mejor de esta manera: ¿acaso no sucede que todo cuanto es relatado por compositores de mitos o por poetas es una narración de cosas que han pasado, de cosas que pasan y cosas que pasarán?

-¿Y de qué otro modo podría ser?

-Pero la narración que llevan a cabo puede ser simple, o bien producida por medio de la imitación, o por ambas a la vez.

-Esto también necesito que me lo enseñes más claramente.

-¡Parece que soy un ridículo y oscuro maestro! —exclamé—. Pues entonces, tal como los que son incapaces de hacerse entender, no me referiré al conjunto de la cuestión sino que, tras separar de allí una parte, intentaré mostrarte en ésta lo que pretendo. Dime: tú conoces el comienzo de la *Iliada*, donde el poeta cuenta que Crises pidió a Agamenón la devolución de su hija, y que ése se encolerizó, por lo cual Crises, al ver que no tenía éxito, imploró al dios contra los aqueos.

-Por cierto.

-Por lo tanto, sabes que hasta esos versos,

y suplicó a todos los aqueos,
y en particular a los dos Atridas, caudillos de pueblos.

“habla el poeta mismo sin tratar de cambiar nuestra idea de que es él mismo y no otro quien habla. Pero después de los versos citados habla como si él mismo fuera Crises, e intenta hacernos creer que no es Homero el que habla sino el sacerdote, que es un anciano. Y aproximadamente así ha compuesto todo el resto de la narración sobre lo que ha acontecido en Ilión, en Ítaca y en la *Odisea* íntegra.” (2010: 88-89).

para posteriormente, establecer que el ámbito literario se organiza según un orden natural, tal como sucede con los organismos vivos. La naturaleza, como unidad y sistema, es el modelo de estructuración poética. Así, pues, la obra como un hecho biológico, por usar otra expresión sinónima a lo natural, es análogo al hecho poético, artificial, para dar seguimiento al interés establecido; se crea así un paradigma que necesita ser descrito y, al mismo tiempo, normado. La preceptiva de la teoría taxonómica genérica es norma, mandato, en síntesis es paradigma; el autor establece y obedece reglas. ¿En qué consisten tales reglas, preceptivas, normas de escritura? En su esencia. No hay que olvidar que Aristóteles inventa la lógica y su filosofía es una postura de los fines,¹⁴ una teleología; por tanto, su poética contiene una teleología, una finalidad, un porqué existe. La poesía siempre estuvo presente como género en sus planteamientos, y también tiene, como la tragedia y la épica, según clasificaciones grecolatinas, una finalidad, el porqué. Esta es su verdadera concepción, quizá ni siquiera los temas, sino las modalidades compositivas para las cuales está hecha la poesía.

Ahora bien, si se ha establecido que está presente un biologismo, una esencia, ¿podrá determinarse en qué consiste esa finalidad, por ejemplo, de la poesía, dentro del marco

¹⁴ Física, II, 8: 199a. Aunque Aristóteles en este pasaje explica su teoría de los fines en grado general, diferenciando el aspecto natural y artístico de la producción de las cosas, me parece necesario citar su fundamento:

Así pues, ya que se piensa que las cosas suceden o por coincidencia o por un fin, y puesto que no es posible que sucedan por coincidencia ni que se deban a la casualidad, sucederán entonces por un fin. Ahora bien, todas estas cosas y otras similares son por naturaleza, como lo admitirían los que mantienen la anterior argumentación. Luego en las cosas que llegan a ser y son por naturaleza hay una causa final.

Además, en todo lo que hay un fin, cuanto se hace en las etapas sucesivamente anteriores se cumple en función de tal fin. Pues las cosas están hechas de la manera en que su naturaleza dispuso que fuesen hechas, y su naturaleza dispuso que fuesen hechas de la manera en que están hechas, si nada lo impide. Pero están hechas para algo. Luego han sido hechas por la naturaleza para ser tales como son. Por ejemplo, si una casa hubiese sido generada por la naturaleza, habría sido generada tal como lo está ahora por el arte. Y si las cosas por naturaleza fuesen generadas no sólo por la naturaleza sino también por el arte, serían generadas tales como lo están ahora por la naturaleza. Así, cada una espera la otra. En general, en algunos casos el arte completa lo que la naturaleza no puede llevar a término, en otros imita a la naturaleza. Por lo tanto, si las cosas producidas por el arte están hechas con vistas a un fin, es evidente que también lo están las producidas por la naturaleza; pues lo anterior se encuentra referido a lo que es posterior tanto en las cosas artificiales como en las cosas naturales. (1995: 163-165).

conceptual de la teoría natural del género literario? Cualquiera que sea la respuesta, en todo caso afirmativa, tal finalidad es, en realidad, una evolución, un progreso, como cuerpo vivo, mediado y sujeto a una estilística y textualidad. Entonces, ¿cuál es ese estilo y modelo textual? Jean-Marie Schaffer (2006: 8-15) explica que la *Poética* de Aristóteles presenta tres distintas actitudes: el paradigma biológico-esencialista, descriptivo-analítico y normativo.¹⁵ Finalmente, estas modalidades de la enunciación son maneras de ser de la retórica clásica y establecen una esencia. El género, como un componente natural, es determinante por sus reglas. Indagar la teoría natural involucra más preguntas: ¿De dónde procede dicha esencia del género? ¿Dicha esencia es interna o externa? ¿La lírica, como forma biológica o natural, no obedece a otras reglas que a las mismas que ella detenta, según el supuesto aristotélico, o bien, sí existen otras esencias de otros géneros que la definen indirectamente?¹⁶ Lamentable de decir que en este segundo caso no sucede y las reglas del género exclusivamente sirven a

¹⁵ Cfr. García Berrio y Huerta Calvo, 11-12. Los autores señalan que la dinámica de los géneros literarios como clasificación es más un paradigma de las modalidades del discurso literario, siendo el pasaje de la *República* de Platón y la *Poética* de Aristóteles, los primeros autores que teorizaron sobre el tema. Si bien son las primeras manifestaciones fundacionales sobre la tipología literaria, las teorías posteriores, medievales, renacentistas y modernas, son más extensivas y amplían el análisis de las modalidades del discurso literario, centrándose, como se verá en capítulo posterior, en la forma de la enunciación del yo lírico.

¹⁶ Cfr. Maestro, 2017, I, 7. Fundamental es a este respecto, siempre considerar los términos analíticos tomados de Porfirio y Plotino para la explicación de los géneros literarios en la *Crítica de la razón literaria*. Maestro señala fehacientemente que el problema genérico no radica en una diferenciación gradual de lo natural y lo histórico, sino categorial al momento de definir género y especie.

Las teorías de los géneros que se basan en el postulado de isovalencia entre parte [especie] y género son de naturaleza porfiriana, mientras que las teorías genológicas articuladas en el postulado de heterovalencia, según la cual se afirma el género como conjunto de cualidades comunes dadas entre partes, y no identificables con una de las partes, son de naturaleza plotiniana. La poética histórica de los géneros literarios, desarrollada por todas las teorías literarias formuladas hasta el presente, incluidas la más influyentes y poderosas —la aristotélica y la hegeliana—, se ha construido siempre sobre los postulados de la doctrina porfiriana de la teoría holótica. Sin embargo, la teoría de los géneros literarios [...], es decir, la poética gnoseológica de los géneros literarios, tal como la concibe el Materialismo Filosófico como teoría de la Literatura, seguirá los postulados de la doctrina plotiniana de la teoría de las categorías.

Tales premisas exigen identificar y explicar una serie de conceptos esenciales a la hora de exponer una teoría de los géneros literarios que se propone dar cuenta de las *partes materiales* y de las *partes formales* de los hechos literarios, no sólo como *géneros*, o categorías matrices, sino por relación dialéctica, en primer lugar, a la *especie*, como parte esencial o específica —y no sólo diferencial— de cada género, y en segundo lugar al *individuo* o *individualidad*, esto sería, la *obra literaria*, como parte distintiva y constituyente de cada una de las especies. (897: 2017).

sí mismas para la construcción de sus propias especies, pero no para las especies de los demás géneros. Aristóteles distingue entre lo natural como aquello con reglas propias y el artificio cuya naturaleza se define por otro. “El arte es un principio que está en otro; la naturaleza, un principio que está en la cosa misma (el hombre, en efecto, engendra un hombre)” (XIII, 3, 1075a 5).

Si la esencia es el hombre, y el hombre engendra a otro hombre, entonces, ¿será posible que un género engendre a otro? Si el fin de la poesía es imitar y provocar placer,¹⁷ ¿será posible que el desarrollo de cierto género sea también la imitación de otro?¹⁸ En la medida de tal imitación tipológica, a veces mutua e indistintamente de la época, un género sí

¹⁷ La imitación y el placer son los primeros postulados de la *Poética* de Aristóteles. Casi como un instinto propio del ser humano, su primer acto en la vida es imitar y la poesía imita con sonidos. El otro hecho es el placer que brinda el acto creativo-imitativo de la poesía.

¹⁸ Tzvetan Todorov (1988) glosa a Maurice Blanchot sobre este particular al afirmar que sobre el desarrollo de la literatura desde las variaciones genéricas, no existe una tensión especial entre alguna *obra singular y concreta* y la literatura como entidad suprema. Esta postura me parece irreductible e insoluble a mi hipótesis, la cual justamente específica no solo la tensión entre la literatura y la obra literaria, sino la matización de las características comunes de las partes de una obra en el marco textual del género poético, así como el desplazamiento y tensión entre los géneros literarios. La suma de esto comprende lo que en el marco del debate sobre los géneros se denomina lírica híbrida.

Con más rotundidad que nadie, Blanchot ha dicho lo que otros no osaban pensar o no sabían formular: no existe hoy ningún intermediario entre la obra singular y concreta, y la literatura entera, género último; no existe, porque la evolución de la literatura moderna consiste precisamente en hacer de cada obra una interrogación sobre el ser mismo de la literatura. (31-32).

Todorov defiende la posición de Blanchot. No obstante, sin la consideración de los desplazamientos de las marcas textuales de la obra singular respecto de la literatura como una teoría de los géneros literarios, será imposible señalar la tensión dicha entre la obra y la literatura. “Sólo importa el libro, tal cual es, a parte de los géneros, fuera de las clasificaciones —prosa, poesía, novela, testimonio— en las que rehúsa incluirse y a las que niega el poder de fijar su lugar y de determinar su forma. Un libro ya no pertenece a un género, todo libro remite únicamente a la literatura”. Esta afirmación de Blanchot, que es muy aceptada entre el circuito de los escritores como una licencia creadora, que pone en supremacía la libertad como valor atributivo de la literatura, deja expuesta la comprensión importantísima sobre la teoría de los géneros, que precisa saber diferenciar entre una obra y otra, ya no como pieza singular del género, sino lo que identifica a la literatura como literatura y no como otra cosa, pues ante dicha situación, según ese paradigma, una lista de los regalos navideños en verso heroico no se diferenciaría de la *Commedia* de Dante Alighieri. El debate entre Todorov y Blanchot oscila entre la transgresión a la norma del género literario, mismo que a la postre se vuelve en otra norma. Independientemente de ese matiz respecto a la obra singular y su indiferencia frente a la literatura, el problema tiende a comprender qué sucede con las estructuras y formas de las poéticas contemporáneas poniendo atención en la teoría de los géneros literarios, tanto como esquema de estudio y análisis, como paradigma crítico y teórico, que igualmente queda alterado.

engendra a otro, en parte o en su especie, pero no como un asunto orgánico o genético, en el sentido de los seres vivos, sino como algo causal y de asociación estilística. Tampoco esto significa aceptar la autonomía absoluta de las obras cuyo carácter haga falsa la idea de la multiplicación de estilos y procedimientos literarios. Los textos en sí mismos carecen de tales propósitos. Hay una instancia, otra cosa que la provoca y esa causa es, a saber: el hombre. El creador o autor motiva, entre las obras, el acto reproductivo de los géneros y, con ello, no hablo de ningún evolucionismo patente en la literatura, la realidad de estructuras poéticas. El estilo crea estructuras y las estructuras generan procedimientos. La referencia es una sola, el estilo, y éste se halla en el hombre.¹⁹ Detrás de todo esto, en suma, no hay evolucionismo en la literatura, porque las obras son inacabadas; tampoco existe alguna connatural autonomía genérica, porque los géneros tienen por causa el estilo del hombre; ni está presente en la lírica híbrida la visión del texto como organismo, que reproduce a otros directamente, pues los géneros carecen de naturaleza viva. Si son inacabados se debe a las variables históricas y estilísticas. Detrás y por encima de esta discusión, parece existir la idea sobre un problema que parece intangible, me refiero a la estabilidad de los géneros (*Cfr.* Todorov, 1988, en Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*). Y sobre todo, en la poesía contemporánea resulta imposible, dadas sus características, establecer una hipótesis sobre la estabilidad genérica, al contrario, uno de los planteamientos, si se hiciera un programa sobre la lírica híbrida, es la descomposición del género literario, cuyo paradigma está fundado principalmente por la mezcla de los géneros literarios y de elementos literarios y no literarios.

¹⁹ George-Louis Leclerc, conde de Buffon (2003) en *Discurso sobre el estilo* sostiene que el estilo es lo que sostiene a la obra, quien la hace trascender y tener impacto a lo largo de la historia. “El estilo no es sino el orden y el movimiento que se pone en los pensamientos. Si se los enlaza estrechamente, si se los ajusta, el estilo resultará firme, vigoroso y conciso; pero, por elegantes que sean, si se los deja sucederse lentamente y no se juntan sino merced a las palabras, el estilo será difuso, flojo y lánguido.” El estilo es el hombre y es creado por él mismo.

El modelo teórico natural surge con la *Poética* en la cual se habla casi exclusivamente de la Tragedia y la Epopeya. Miguel Garrido (1998) identifica los tres criterios de los que se vale Aristóteles para la clasificación de los géneros literarios, a saber: contenidos, forma y discurso. También Gérard Genette (1988: 183-233) explica dicho tema en “Géneros, ‘tipos’, modos”. Esto significa, a mi parecer, que la división genérica está basada en el estilo, así cada etapa histórica distingue los cambios en la historia de los géneros literarios, y a su vez este proceso cualitativo de la tipología literaria es la historia de una serie de modelos estilísticos; por tal razón, la textualidad de la lírica híbrida, al ser una suma de variantes estilísticas, es imposible e incomprendida bajo los criterios de la teoría natural. Los géneros pertenecen al ejercicio de codificación de propiedades discursivas, es decir, de la codificación de los actos del habla.

Si, en efecto, los géneros se multiplican entre sí de acuerdo a las variantes estilísticas generadas de manera acumulativa durante las épocas históricas, de unos a otros, además si fuera el caso que la clasificación está inacabada en cuanto a sus propios preceptos, ellos mismos jamás alcanzarán su límite de construcción, por lo que los géneros literarios en sí mismos son inconclusos en el acto de creación y de construcción, y no se agotan sus caracteres estilísticos dada la inventiva e imaginación del autor y la tradición, de modo que la continua combinatoria desplaza los límites que la teoría ha establecido y, entonces, romperá las fronteras entre los géneros literarios mismos. Este escenario extremo de la literatura corresponde al presente histórico, es la característica general de la narrativa, la dramaturgia y la poesía. Respecto a éste último, es el género literario que responde a las formas inacabadas sin límites de construcción, es decir, la lírica híbrida es un ejemplo de esas variantes estilísticas acumuladas históricamente.

Al abogar por la legitimidad de un estudio de los géneros, nos encontramos, de pasada, con una respuesta a la pregunta implícitamente suscitada por el título *el origen de los géneros literarios*. ¿De dónde vienen los géneros? Pues bien, muy sencillamente, de otros géneros. Un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación. Un “texto” de hoy (esta palabra designa también un género, en uno de sus sentidos) debe tanto a la “poesía” como a la “novela” del siglo XIX, lo mismo que la “comedia lacrimógena” combinaba rasgos de la comedia y de la tragedia del siglo precedente. No ha habido nunca literatura sin géneros, es un sistema en continua transformación, y la cuestión de los orígenes no puede abandonar, históricamente, el terreno propio de los propios géneros: cronológicamente hablando, no hay un “antes” de los géneros. (Todorov, 34)

En esta interacción está presente otro rasgo más, la hegemonía de un género sobre otro. El predominio de alguna estructura poética por encima de las demás, sea por razones genuinamente poéticas, culturales, procedimentales, o sea por el sistema constitutivo de los géneros literarios. En la misma historiografía sobre la teoría de los géneros literarios, queda planteado qué género ha sido más predominante en determinado momento histórico. En cada periodo cierto género literario es dominante y aparece por encima de los demás. Estos cambios textuales han modificado el marco teórico de la tipología genérica, inclusive hasta ampliar el número de los géneros y los subgéneros literarios. Algo semejante está sucediendo actualmente, si se hiciera un diagnóstico sobre la lírica híbrida.

La teoría natural del género literario vincula todos los aspectos internos de composición y el ejecutor de tales reglas, el autor, el poeta, solamente delinea las reglas establecidas en la enunciación como acto del lenguaje. Aunque ello parezca de esa manera, la teoría natural o clásica de los géneros tuvo un amplio reconocimiento hasta el siglo XVII, y fue recibida por la literatura y el pensamiento modernos del siguiente siglo cuyo afán no era la división genérica por temas.

En la antesala de la literatura moderna, la clasificación ternaria comenzó a sufrir cambios principalmente asociados a causa de y por la Lingüística y la Filosofía. “Nada de extraño tiene, por tanto, que el acercamiento filosófico de la Ilustración alemana a la teoría literaria tratara también de convertir la tipología clasicista de los géneros literarios a los términos habituales del cuestionamiento referencial filosófico”. (García Barreiro y Huerta Calvo, 2015: 30).

En cuanto la teoría literaria hizo de sus contenidos un problema filosófico, la profundización alrededor de los géneros literarios comenzó a hacerse más extensa. Ejemplo de ello es el nacimiento de la Estética como disciplina de la Filosofía cuyo fin alcanza a explicar lo sensible del objeto artístico; de esta manera inevitable, la nueva ciencia estética involucró sus bases en la Tipología de la Literatura. Así es como surge la teoría histórica o semántico-referencial, la cual propone cuatro problemas dentro de la teoría de los géneros literarios: a) la historicidad de los géneros literarios; b) cada obra nueva es elemento novedoso en su género; c) los géneros se mezclan y se transforman continuamente; y, d) los géneros tienen su destino sometidos al cambio continuo de tiempos y épocas. Estas características parecen formar parte del programa compositivo de la poesía híbrida.

Los sistemas de los géneros literarios quedan vulnerados por los autores del Romanticismo alemán, como poética subjetiva y subjetivista, hasta las vanguardias históricas, inclusive más allá de la segunda mitad del siglo pasado. El sentido de lo histórico, en parte deriva del pensamiento de Karl Marx y durante el siglo XVIII ilustrado surge una orientación diferente de explicar la Historia por motivos de la idea de progreso. Friedrich Hegel (1993) incorpora en su sistema filosófico el concepto *Absoluto* como proceso de realización de la consciencia divina. Las diferencias entre las distintas escuelas literarias del siglo XIX tampoco lograron superar el problema de los géneros, no obstante fue posible

determinar el estado de la cuestión de la época. Si en la teoría clásica, el enunciado y la enunciación son las matrices de la lírica como referentes de clasificación, en la teoría histórica ese acontecimiento es referencial. Los géneros históricos son el resultado de la práctica literaria a través de los tiempos. Es decir, los géneros históricos se convierten, en el tiempo y el espacio, en desplazamientos estilísticos, los primeros intentos conscientes de la hibridación literaria. Ocurre de tal forma, en parte porque es notable un giro en la teoría aplicada, y en segundo lugar por el surgimiento de las nuevas categorías estéticas que le dieron un novedoso tono y estilo a la literatura moderna.

El criterio histórico, surgido con las tesis del Romanticismo alemán, es referencial, semántico y explica al género como una realidad histórica. Schlegel (2005) precisa en sus postulados que la poesía es la poética de los géneros literarios (57). La clasificación de los géneros literarios, desde entonces, es la construcción de una metodología, que halló una lógica, el mecanismo de organización de las obras. Crear una teoría del género. De la misma manera, me interesa diagnosticar las anomalías de la lírica moderna, a partir del siglo XIX y su continuidad en el siglo XX hasta la actualidad, en el siglo XXI. La propuesta de dar las primeras ideas conceptuales para la futura construcción de una teoría de la lírica híbrida consiste en armar una metodología de estudio alrededor de los procedimientos y fenómenos poéticos contemporáneos. Este propósito será cumplido con la observación de la variedad de estilos usados e inventados en la mezcla genérica para probar que puede hablarse de otra variante de los géneros, desde la noción de las especies literarias, actualmente llamada simplemente como híbridos literarios, que son estructuras de los discursos históricos en la enunciación como acto del lenguaje. Así como Todorov (1988: 31-48) sostiene que los géneros son resultado de otros géneros dada su mezcla, inmersión y disolución, la lírica híbrida, como variante del género de la poesía, es una nueva especie, también derivada y

transformada por las anomalías genéricas surgidas en el sistema de la literatura moderna. Las poéticas contemporáneas resultan ser un mecanismo propio de dicho sistema, que exige una teorización y crítica constructiva tanto de sus géneros como de sus especies.

La novedad de la teoría de los géneros literarios desarrollada en la Modernidad tiene un estrato absolutamente psicológico-imaginativo y objetivo-referencial de la simbolización poética. Esto no significa de ninguna manera que los fenómenos de las poéticas contemporáneas sean reducidas a un tema cognitivo-psicologista, o conforme a una teoría y postura imaginativa parcial de la psicología del sujeto. Para Hegel la lírica es “lo subjetivo, el mundo interno”. La subjetividad de la lírica “recibe en sí el mundo total de los objetos y las relaciones y lo penetra desde lo interno de su consciencia singular” para enmarcarse dentro de los márgenes de la tipología genérica. Lo realmente relevante es que la especie, como hecho literario, queda confundido con lo genérico y, por tanto, existe el equívoco de considerar al género por su especie. La mezcla genérica, lo que la poesía híbrida es, en el sistema de la literatura, como proceso mismo de la teoría de los géneros literarios, no es el género en sí mismo, sino la parte respecto al todo y, por tanto, es la especie literaria la que se altera, desplaza y mueve. La tipología natural es expresiva de las clases de enunciación literaria, la tipología histórica es semántica con programa referencial. Los géneros históricos son instancias de actualización coyuntural de las formas discursivas que constituyen los géneros naturales.

Con lo apenas expuesto, la poesía es inasible, porque su sistema es incomprendido y lo será todavía más si se acepta que su dinamismo es una producción constante de discursos, hallazgos propios del género, sin pensar específicamente en la especie, así como los programas de los géneros literarios nunca han sido estacionarios. El método compositivo de la hibridación supone una variedad de estilos, formas y procedimientos. Ahora bien, en el

desarrollo de la clasificación de los géneros literarios, según las fórmulas de la teoría clásica y la referencial romántica, la literatura, la textualidad y la enunciación se han transformado de tal suerte que el hibridismo literario queda manifestado mediante la combinación de la épica con el drama y, actualmente, la especie se modifica entre todos los géneros de la literatura. Lo cierto es que dicha hibridación es particular y no general, no pertenece al género como atributo, sino como interdicto como propiedad de la especie, es decir, de la obra literaria singular.

Hasta ahora se han señalado algunas ideas sobre la importancia del estilo del poema, como es la enunciación y justamente las alteraciones estilísticas son las causales de los cruces entre los géneros. Ello impone cierta separación de un conjunto de reglas. Los géneros quedan definidos por la lucha que sostienen entre sí, pero sus mezclas y filtraciones fundan un procedimiento aparentemente extraño, en principio para las teorías clásica y referencial. El problema central de la poesía híbrida, como actante de la clasificación de la literatura, son los géneros y su alteración entre sus partes en las especies.

En mi estudio la lírica es una manera de referirse a la función del poeta, es forma material del sujeto, tanto del autor de la obra como del dispositivo del lenguaje literario. En el género lírico, el sujeto y el dispositivo del lenguaje son los instrumentos y mecanismos, que están detrás de los procedimientos y de las fórmulas literarias en tensión; esa relación es la constructora de las combinaciones y mezclas. Toda obra es una red de relaciones retóricas y poéticas. La primera forma de clasificación moderna fue la desarrollada por los románticos alemanes respecto a las categorías de objetividad y subjetividad como conceptos de clasificación genérica de la literatura. A partir de esta metodología, se estableció toda una variedad combinatoria entre los géneros lírico, dramático y épico, en cuanto a sus enlaces expresivos de la enunciación, no obstante, “las variedades de los géneros como esquemas

performativos con capacidad de orientar y estructurar la construcción literaria de las obras.” (García Berrio y Huerta Calvo, 2015: 53). Aquí vuelve a cometerse el mismo equívoco conceptual, confunden el hecho o fenómeno de la especie como propiedad del género y no como su interdicto.

Los géneros históricos son variables de singularización, formas no estandarizadas del género en la especie. Existe una extensa bibliografía sobre los géneros literarios, que establecen un desarrollo dialógico entre los discursos lírico, épico y dramático con la visión del mundo y el tiempo y la vida del ser humano.²⁰ Estas teorías históricas intentaron establecer una taxonomía de la enunciación y de los discursos genéricos, que no son satisfactorias, porque los géneros literarios, sea desde su aspecto textual o según sus estructuras intrínsecas, consideran igualmente una terna receptiva genérica que estimula en

²⁰ Friedrich Schlegel (2005) considera la división platónica sobre los géneros literarios con una nueva significación. Considera que la forma lírica es subjetiva, la dramática es objetiva y la épica es subjetiva-objetiva. August Wilhelm hacia 1801 afirma: “la división platónica de los géneros no es válida. No hay principio poético auténtico dentro de esta división. Épico, lírico, dramático: tesis, antítesis y síntesis. Densidad etérea, singularidad energética, totalidad armónica...Lo épico, la objetividad pura. Lo dramático, la compenetración de ambos” (citado en Genette, 210). Friedrich Hegel (2006) regresa al esquema de August Wilhelm, primero la poesía épica, la más primitiva expresión de la conciencia de un pueblo; después, cuando el yo individual se ha separado del todo substancial de la nación, la poesía lírica; y, finalmente, la poesía dramática, que reúne a las dos anteriores para formar una nueva totalidad, que permita un desarrollo objetivo y haga asistir, al mismo tiempo, al surgimiento de los sucesos de la interioridad individual.

Para Víctor Hugo el lirismo es la expresión del pasado, de los tiempos primitivos; lo épico es la voz, la expresión de los tiempos antiguos, donde todo es quieto, fijo; y el drama es la voz de los tiempos modernos y la expresión del desgarramiento entre el alma y el cuerpo. Para James Joyce la forma lírica es el más sencillo ropaje verbal de las emociones. Lo épico, por su parte, la forma más sencilla deriva de lo lírico. Y el drama torna a los personajes con una fuerza vital. Goethe, citado por Genette afirma que

se pueden combinar estos tres elementos [lírico, épico y dramático] y hacer variar hasta el infinito los géneros poéticos, y también por esta razón es muy difícil encontrar un orden de clasificación de los elementos, ya sea uno junto al otro, ya uno tras otro. (218)

¿Acaso Goethe, desde hace más de dos siglos, coloca sobre la mesa del debate la dificultad de codificar los actos del habla, según modos de ser del lenguaje en la poesía, la narrativa y el teatro? Considero que, si bien el tema de la anómala estructura y programa de la poesía siempre ha estado latente, hasta hace apenas unas décadas se ha presentado como una voluntad o intención poética; es decir, la voluntad del sujeto que existe en el poema ejerce una manipulación consciente la cual, anteriormente, no existía desplegada como una impronta, solo como un efecto propio, cuyo propósito sí es diluir categorías, elementos, esquemas y discursos de codificación del discurso de los géneros literarios y poéticos.

el autor la alteración estilística que combina rasgos de los otros géneros. Inclusive la amplitud de la crítica literaria a lo largo del siglo XX continúa con este planteamiento en múltiples casos hispanoamericanos, que hicieron de la teoría una fórmula constructora de los géneros literarios. El impacto de la crítica en la práctica poética como una de las formas de la Modernidad a partir del Romanticismo alemán, implica de diversas maneras el cruce de más de un género literario en el planteamiento de los nuevos programas poemáticos del siglo XX. La crítica se convierte no solo en el punto de inflexión y reflexión sino en el estilo, que hacen de lo heterogéneo un modelo para los híbridos literarios: la poesía crítica, la poesía que reconstruye la escritura literaria y el pensamiento literario. Haroldo de Campos (2000) habla de algo que está más allá de la textualidad del poema, “la función poética no es exclusiva ni excluyente, sino dominante en el arte verbal, coexistiendo necesariamente en el poema con otras funciones del lenguaje verbal” (26).

He insistido anteriormente sobre una estilística de la poesía híbrida, pero también como herramienta analítica, para mostrar las variables verbales y la genética literaria de las combinaciones enunciativas de la lírica moderna. Los géneros literarios de la poética clásica, constituían categorías universales y formas artísticas ideales que no permitían desplazamientos entre ellos (*Cfr.* Todorov, 1988; Schlegel, 2005; García Berrio y Huerta Calvo, 2015; y Schaeffer, 2006), es decir, esas reglas pueden considerarse como modos fijos de imitación, por lo que pueden ser considerados formas puras, *imágenes platónicas de la perfección artística*. La forma tipológica clasicista de la poesía es unívoca tanto con la enunciación como con la expresión monolítica. En contraste, la teoría histórica ha planteado diversos criterios sobre la jerarquía genérica. Dadas las diferencias entre estas dos teorías sobre los géneros literarios, el sistema retórico, taxonómico, poético y estructural de las poéticas actuales, conocidas bajo la nomenclatura de la poesía híbrida o mezclas literarias,

tienen más relaciones con la teorías moderna, por lo que cabría la posibilidad de que la estructura de la lírica híbrida sea deriva y continuación de la teoría histórica de los géneros, pero al mismo tiempo, también su dinámica la pone en crisis, principalmente porque la textualidad exige otras nuevas nomenclaturas explicativas.

Ahora me gustaría señalar que la reciente presencia de los Estudios Culturales²¹ dentro del medio literario e intelectual, como metodología de análisis y reflexión de la literatura, considerada incluso en muchos casos de manera central y hegemónica de la Teoría de la Literatura, existen distintos estudios sobre el deslizamiento entre los géneros literarios, y sobre el concepto mismo de género literario. Tales debates intercambian, entre otras diferencias, el concepto de literatura por el de escritura, como forma esencial de ser del texto. La reflexión de la literatura como enfoque de los Estudios Culturales está presente como un objetivo que interesa más a las ideologías que a propósitos verdaderamente literarios. Esta situación académica, universitaria e investigativa, ha desarrollado una suerte de estudios semióticos y de la pragmática en la cual la literatura queda subordinada.²²

²¹ La amplitud de los Estudios Culturales, así como su habilidad expansiva para reproducirse dentro de las academias y universidades ha venido a hacer de la literatura una manera más de ser de la cultura. Estos casos son más visibles en Estados Unidos, pero en general, la creación de estudios culturales en las áreas de licenciatura, especialidad y posgrados en las distintas universidades del mundo ha ido en crecimiento. Este modo de estudiar no es un hecho surgido como generación espontánea, sino que es resultado de varias escuelas filosóficas, también es consecuencia de distintas teorías de la literatura, como por ejemplo el postestructuralismo, la semiótica, y en muchos de esos casos imbuidos de un psicologismo e idealismo impresionantes, olvidando casi en su totalidad el tema literario como sistema de la lengua y estructura de discursos y realidad. Nombres como el de Michel Foucault (2020; 1979) y Jacques Derrida (1989). Por ejemplo, el caso de Derrida (1989) presenta la idea de *écriture* como una dimensión de la literatura, es decir, que la literatura es un tipo de escritura, a tal grado que aquella queda diluida en ésta, siendo la escritura una forma existente del lenguaje previo a toda forma de gobierno, estado y sociedad, no así es el caso de la literatura. Las diferencias sustanciales entre *écriture* y literatura quedan desechas hasta el grado de considerar en la actualidad cualquier forma de escritura como literatura; así pues, la lista de mercado, el código de barras, el fragmento de un texto en arcilla descubierto son estudiados al mismo nivel de sentido, significado y semántica, que cualquier obra literaria. Los Estudios Culturales han venido a sumar a esta metodología como una manera inclusiva de asimilar lo diferente como lo mismo, se toma lo heterogéneo como homologación de los discursos.

²² Esto invierte el estudio de los géneros literarios como una deriva de los actos de habla y como casos de la cultura y no de la literatura. Ciertamente creo que los Estudios Culturales modificaron la manera de entender y explicar la literatura. Estoy en desacuerdo en la aplicación de estas teorías a la Literatura, porque la concepción poética abandona la estructura literaria a favor de una supuesta comprensión externa a la obra, como puede ser

Por último, cuál es la particularidad de la obra literaria, específicamente qué de característico posee la lírica contemporánea. Esta es una cuestión de poéticas, estilísticas, teorías y críticas de la literatura, pero también compete a la filosofía. El fenómeno que aquí estudio es la hibridez de la poesía. La teoría, entonces, precisa y busca otras maneras de estudiar y comprender la poesía, ni las esencias ni la indeterminación permiten construir alguna tipología o clasificación, por lo cual ni la teoría naturalista ni la histórica alcanzan a describirla. Así, pues, el propósito de este análisis pretende acercarse a la construcción de una futura teoría de la lírica híbrida.

Los grandes poetas del pasado remoto que los conceptos histórico-literarios incluyen en la poesía lírica, Píndaro, por ejemplo, y Alceo, pero también la mayor parte de la obra de Walther von der Vogelweide, están enormemente lejos de nuestra noción primaria de poesía lírica. Carecen de ese carácter de lo inmediato, de lo inmaterial, que legítima o ilegítimamente, nos hemos acostumbrado a considerar como criterio de la poesía lírica y del que únicamente una educación rigurosa nos aparta. (Adorno, 53)

Tzvetan Todorov indaga sobre el origen de los géneros y su conclusión consiste en afirmar que los géneros son el resultado de otros, porque están siempre transformándose, se invierten, desplazan y combinan.²³ ¿Acaso esto no implica mezcla y una hipotética contaminación

la histórica y social. No obstante pueden resultar una herramienta valiosa como por ejemplo lo son los dos volúmenes *Estudios actuales de literatura comparada. Teorías de la literatura y diálogos interdisciplinarios I y II* (2019), coordinados y editados por Ruth Cubillo Paniagua y Ronald Campos López. La variedad temática y metodológica son un fehaciente ejemplo de las relaciones cada vez más estrechas y continuas entre los Estudios Culturales y la Teoría de la Literatura.

²³ Todo género, a decir de Todorov, es un sistema discursivo que potencialmente es codificado. Todo género literario es un sistema cuyos elementos pueden ser compartidos con los actos del lenguaje. Afirma que (1988: 38-40), si bien los géneros literarios se combinan entre sí, de tal manera que su procedencia no es absoluta, sino parcial respecto de las marcas textuales, aunque también explica que los géneros pueden tener su procedencia de los actos del lenguaje como una forma de codificación de los discursos.

Sería necesario, pues, reformular nuestra pregunta así: ¿hay alguna diferencia entre los géneros (literarios) y los demás actos del lenguaje? Rezar es un acto de habla; la plegaria es un género (que puede ser o no literario): la diferencia es mínima. Pero, por poner otro ejemplo: narrar es un acto de lenguaje, y la novela, un género donde

genérica y, por tanto, una tentativa prueba de hibridez genérica y literaria? En *El origen de los géneros*, Todorov explica que en realidad no existe un momento cero de los géneros, pues siempre han existido, porque la literatura ha estado presente en la vida de los seres humanos. No hay un origen primordial, en términos evolutivos o genéticos, de los géneros literarios.

Ambas teorías, la natural e histórica, oscilan entre la clasificación biológica y convencional, esencias e individuos, universales y particulares. En el supuesto caso de que se buscara diseñar alguna tipología, la cual no forma parte de mis intereses metodológicos, entonces se pretende formular una tipología de la fragmentariedad, es decir una teoría de la clasificación de las escrituras contaminadas, mezclas, la multiplicidad del yo como polifonía en los híbridos literarios. Justo en el momento en que se realiza esta investigación, se continúan discutiendo los problemas sobre los géneros literarios en distintos puntos del orbe. Si el concepto poesía híbrida no es más que un término útil de clasificación cuyo contenido no permite definir ni aclarar los dilemas actuales de la literatura, particularmente de la lírica, entonces su empleo, dentro de los trabajos de la hibridez poética, entorpece el conocimiento y creación de conceptos, metodologías y estamentos sobre la lírica contemporánea. No obstante, también me parece importante haber descrito, a lo largo de este capítulo, el estado de la cuestión, tanto de la teoría natural como histórica, para la comprensión de la clasificación literaria: en qué momento puede hablarse de una postura híbrida de la literatura, que sea, al mismo tiempo, un programa consciente en los autores.

evidentemente se narra algo; sin embargo, la distancia es grande. Tercer caso: el soneto es sin duda un género literario, pero no existe la actividad verbal de “sonetear”; por tanto, no hay género que no proceden de un acto de lenguaje más simple. (40)

Como puede observarse, la reflexión que responde a la pregunta de la procedencia de los géneros literarios y la explicación sistemática de que un género es producido por otros, podría orientarse en la búsqueda por las ideas, conceptos, que permitan formular la teoría sobre la estructura de la lírica híbrida.

No es hasta la poética renacentista cuando pueden encontrarse muestras evidentes de una concepción sobre el esquema de género con una construcción coherente, que se base en las relaciones entre ellos dentro de su propia realidad intrínseca. En etapas anteriores, la clasificación de los géneros había discurrido por un camino que pasaba a veces por la división retórica de los estilos –alto, medio y bajo– y en otros por la distinción de los modos verbales de imitación –exegemático, dramático y mixto–. Sin embargo, no había llegado a constituirse un sistema de géneros dialécticamente organizado, como al que actualmente estamos habituados gracias a la sistematización en el esquema tripartito de Hegel en épica, lírica y dramática. (García Berrio y Hernández Fernándezm 1988: 121)

CAPÍTULO 2

LA LÍRICA CONTEMPORÁNEA COMO GÉNERO FRONTERIZO

Las características de la poesía del más reciente tiempo no solo combinan los géneros literarios, como parte de sus dispositivos, también su retórica incluye conceptos que no pertenecen al ámbito de la literatura, pues tales conceptos pertenecen más a estudios sobre la Postmodernidad y los análisis de prácticas culturales, específicamente lo que se llamado Estudios Culturales. Así, pues, el término ‘mezcla’, empleado desde el capítulo anterior, en sí mismo resulta problemático, porque en su definición se incluyen, de forma inevitable, rasgos culturales, envuelve otras fuentes igual de importantes, vinculadas con hechos y fenómenos políticos y sociales, o de la cultura, no obstante es imprescindible exponer brevemente cómo ha sido entendido dicho término durante los recientes años. Para mi investigación es importante comprender cómo se explica la ‘mezcla’ y otros conceptos afines para aclarar de qué maneras su función y aplicaciones son identificables en la poesía contemporánea a la cual he denominado, en un primer momento, poesía híbrida.

Para ello es invaluable la obra de Néstor García Canclini (2001), quien habla de tres procesos de hibridación intercultural: a) la descolonización; b) la desterritorialización de los procesos simbólicos; y, c) la expansión de los géneros impuros. Estos supuestos permiten precisar ideas claves para comprender las mezclas, mixturas, collages de la cultura, mismas que contrastan con las ideas de mestizaje cuando se trata de exponer ideas alrededor de las razas. El concepto de ‘hibridez’ propuesto por Canclini, lo prefiere respecto al de ‘sincretismo’ o ‘mestizaje’, porque éstos abarcan diversas mezclas interculturales no sólo

raciales, a las que suele limitarse con expresiones como el de “mestizaje”, además, la ‘hibridez’ permite incluir formas modernas de hibridación que son más universales y globales a diferencia del “sincretismo”, fórmula referida casi siempre para referirse a fusiones o movimientos simbólicos tradicionales.²⁴

Entre los extremos de pureza e impureza de las culturas y sus manifestaciones está presente el tema central: abandonar los binomios conceptuales persistentes desde un racionalismo heredado y formular de manera inevitable una ruptura que abra a otras posibilidades. Estas variables de análisis alrededor de la cultura han creado un debate internacional cuyo horizonte no tiene un resultado concluyente, porque los estudios, que desde entonces se han producido sobre la hibridación, construyen una cantidad enorme de categorías, conceptos, términos y neologismos para referirse a todo el sistema de valores contenidos, tales como la pluriculturalidad, la identidad, la importancia de los grupos indígenas, la migración, mezcla, asimismo la presencia de las literaturas en lenguas originarias a las que en la actualidad se le están dando una amplia apertura desde hace algunos años.

El debate gira alrededor de la rígida idea binominal entre tradición y vanguardia, clásico y moderno, antiguo y nuevo, local y global, por lo que la acuñación de lo híbrido ha abierto la posibilidad de pensar de otra manera, con nuevas nomenclaturas algunos problemas que anteriormente suscitaban rechazo, como puede serlo el mismo hecho de la mezcla racial, el mestizaje, que hasta hace poco tiempo era visto en su inicial desarrollo en América con miras a la monstruosidad. “Podría decirse que la categoría mestizaje es el más poderoso y

²⁴ “La noción de mestizaje fue por mucho tiempo la herramienta conceptual privilegiada a la que se recurría para dar cuenta de los fenómenos de diversidad y mezcla cultural en Nuestra América. Sin profundizar en las múltiples connotaciones raciales y culturales que implica este término, sus usos más habituales apuntaban a la idea de una síntesis armónica de nuestro múltiples componentes étnicos y culturales” Carlos García-Bedoya M.

extendido recurso conceptual con que América Latina se interpreta a sí misma” (Cornejo Polar, 1994: 54). Como puede observarse, la mezcla, antes de ser pensada como forma de ser de la composición literaria, fue desde los inicios de su conceptualización una manera nueva de presentación de la cultura en varias regiones muy específicas. A lo largo del tiempo, la mezcla, así como sus variables, ha ampliado su campo de operatividad, alcanzando el espacio literario.

La mezcla cultural, entonces, no dista mucho de lo que suele llamarse hibridación. En el *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (2009), la hibridez se define de la siguiente manera: “En líneas generales, el término ‘hibridez’ o ‘hibridación’ da cuenta de los procesos y resultados de la *mezcla* de diferentes culturas en América Latina.” (134. Las cursivas son mías). En el caso que compete este trabajo se trata de la mezcla entre los géneros literarios en diferente orden, según cierta retórica impuesta. Dado lo anterior, resulta sustancial entender cuáles son los orígenes conceptuales de ‘mezcla’ e ‘hibridación’. Esa similitud de los términos atiende un problema particular del continente americano.

En otro sentido, un diagnóstico semejante lo realiza el filósofo Zygmunt Bauman (2004, 2016), cuyo planteamiento se efectúa dentro del terreno europeo. Explica de qué modo una persona de nuestro tiempo es capaz de ser receptor de manera simultánea de más de un estilo cultural, señalando que la cultura, en el desarrollo del siglo XXI, supera las formas del status quo en que la cultura se pone al servicio. La cultura, como producto de consumo, señala Bauman, padece “de la reproducción monótona de la sociedad y el mantenimiento del equilibrio del sistema, justo antes de la inevitable pérdida de su posición, que se aproximaba a paso redoblado” (17). Tal pérdida de posición de la cultura es resultado de un proceso que transformó y llevó a las Modernidades de su fase sólida a su etapa líquida. Es decir, el modo de ser de la Postmodernidad radica en su modo cultural de involucrar distintos escenarios de

forma simultánea, como la persona a la que refiere Bauman, y es capaz de consumir cultura desde distintos horizontes espacio-temporales, consumir la cultura desde una cantidad casi infinita de lugares, no necesariamente de modo sincrónico, a partir de la mezcla, un producto que no es homogéneo, sino transcultural y multánime.²⁵ Tal como en este caso, los poetas contemporáneos a través de la mezcla de la tipología literaria y de los elementos que se incluirán como literarios en las obras, por ejemplo la historia, el archivo, las cartas, los documentos, las fotografías, los testimonios, las citas, las biografías y autobiografías, entre otros más características, además de ser elementos que propiamente forman parte de la literatura, consumen desde distintos horizontes y pasados poéticos, con el propósito de construir una obra literaria que no es del todo homogénea, sino heterogénea, una forma transliteraria. Lo que puede llamarse mezcla cultural en algunos casos, aquí se comprende como mezcla literaria o poesía híbrida.

Este hecho transcultural implica un movimiento trascendental para mi propuesta, sobre todo aquellas ideas que están alrededor de la poesía híbrida, porque su estructura forma parte de la ‘mezcla’ y está inscrita dentro de las alteraciones de la migración global, pues la expansión de la cultura, proceso inevitable de la Modernidad desde Europa hasta América, a lo largo de los últimos 500 años, ha dotado a la literatura de una expansión fronteriza, no solo para ser consumida como producto del capitalismo, sino como un esquema de creación, como suma de modelos estructurales, estilísticos, procedimentales, estéticos, que difunden y expanden las variables genéricas.

²⁵ En el área de la antropología cultural, este concepto atiende el fenómeno de la difusión transcultural, creado por Leo Frobenius en *Der westafrikanische Kulturkreis* (1897/98). La expansión de la cultura tanto material como espiritual, es decir, sobre pasa las fronteras en los usos y generación de tradiciones, valores, objetos, costumbres, ideas, arte, religiones, modos de tecnología, lenguas, lenguajes, entre otros más, por personas que no pertenecen necesaria ni obligatoriamente a la misma cultura de la cual están expandiendo, es decir, sobrepasando el horizonte de las culturas a las que pertenecen.

Sobre la expansión geográfica, Bauman describe el problema migratorio europeo en tres etapas. La primera se caracteriza por un deslizamiento o emigración de alrededor de sesenta millones de personas desde la región modernizante del planeta hacia las partes vacías de Europa; la segunda es una revuelta de la primera etapa migratoria, bajo la caída de los imperios coloniales europeos y posteriormente sucedió que los nativos siguieron a los colonialistas a sus países de origen; finalmente, la tercera etapa está desarrollándose vía la era de las diásporas. Este tercer aspecto migratorio es el más relevante, es el que me interesa para demostrar de qué modo un desplazamiento geográfico semejante es manifiesto también a otro nivel, a un nivel paralelamente textual entre los elementos materiales de la literatura, que constituyen los géneros literarios, hasta abrirse camino a través de sus fronteras y contaminarse entre sí; el caso específico que me importa estudiar sobre este hecho es el de la poesía y su hibridación.²⁶ Una mezcla y desplazamiento geográfico anteceden la hibridación literaria y la mezcla de los géneros literarios.

La transculturación y la desterritorialización están explicadas como representaciones contemporáneas del mundo global en que se vive y como un problema en sí mismo de la diáspora territorial. La transculturación, como modo de ser de la expansión y la mezcla, sugiere un doble acto comunicativo cuya respuesta está en las propias diferencias y en la síntesis de las posibles negaciones y/o contrariedades que pudieran existir en el diálogo. La desterritorialización como la destrucción de los territorios geográficos motivado por los desplazamientos para la posible construcción de nuevos espacios. Tanto uno como otro

²⁶ *Cfr.* A este respecto véanse las notas a pie de página del capítulo anterior dedicadas a la formación de los géneros literarios entre sí, ideas apoyadas en Todorov, en “Origen de los géneros literarios”. Así como Bauman precisa la importancia de los desplazamientos geográficos de las culturas, idiomas y personas, como partes constitutivas de las sociedades, igualmente, puede hablarse de los desplazamientos de las marcas textuales entre los géneros literarios en las especies como forma singular de la literatura.

fenómeno, la transculturación y la desterritorialización, pueden diagnosticarse como acontecimientos de la literatura del presente. La discusión no está en la supuesta problemática existente entre las contradicciones de un sistema mundial cuya cara expresa inevitablemente hechos multiculturales, pluriculturales y transculturalizados, sino en el aparato teórico y crítico empleado que intenta dar solución a una vida social y cultural que es propia del carácter global del mundo contemporáneo. Dar respuesta a las “situaciones socio-culturales y de discursos en los que las dinámicas de los entrecruzamientos múltiples no operan en función sincrética sino, al revés, enfatizan conflictos y alteridades” (Cornejo Polar, 1994: 368), implicaría obligar un cambio en el desarrollo y dinámica de la mezcla e hibridación culturales.

García Canclini no obvia las *instancias sincréticas* de la hibridez, al contrario, reflexiona en desenfatar sus contradicciones y aparentes conflictos para situarlas en una “precaria temporalidad situacional que tan pronto las instaure como las destruye”. De este modo, la hibridez, a diferencia de la mezcla cultural, representa un acto cultural más general y amplio; por ello la festividad con la cual el autor explica las "estrategias para entrar y salir de la modernidad", en términos de la hibridación en la cultura, dimensión que no distingue entre arte popular y arte de élite, entre ópera y arte callejero, entre grafiti y ficción, es motivo de cuestionamiento por otros intelectuales dedicados a estudiar el mismo fenómeno, pues “las mezclas, los mestizajes, las hibridaciones signan a una globalización conflictiva y heterogénea” (Carlos García-Bedoya M., 2011: 15-37) En este sentido, me gustaría discutir la propuesta de una poesía heterogénea en su estructura, como aspecto generalizado, si es preciso llamarlo de esa manera, que no distingue particularidades ni procedimientos de las especies literarias, sino como un solo hecho en común; es decir, intento establecer un diagnóstico más o menos general del acto de la mezcla e hibridez en la poesía, como reflejo

de un momento histórico de la cultura en el mundo globalizado. Establecer patrones particulares a partir de las especies literarias será un esfuerzo inacabado, imposible de precisar para elaborar una descripción estilística, por eso sugiero considera a la hibridación como un fenómeno poético común del presente histórico. Un choque civilizatorio o intercultural, no obstante el poema como el centro de encuentro conflictivo de una hibridación cultural.

La desestabilización de la unidad del mundo convoca al *Unheimlich*, lo terrible, el temor del presente siglo y, sin duda, el modo tremendista de la imagen representativa de la obra literaria cuya homogeneidad es cada vez menos notable, dificulta igualar la reflexión y estudio sobre los distintos estilos y modos con los cuales se está escribiendo poesía. Esa variedad de estilos y modos parece infinita, particularmente porque nuestra época presenta categorías culturales y artísticas diluidas entre sí, una disociación interartística en donde la elipsis invade los espacios textuales de modo que su lugar no opera para volver significativa las ausencias, sino para llenar de vacío el sistema poliestético de las literaturas que van más allá de sus límites textuales, inclusive invadiendo otros territorios no literarios, por lo que las marcas extendidas crean un territorio o espacio fuera de sus límites textuales y de las tipologías literarias. Entonces, así como existe una combinación, mezcla o modo de hibridación cultural a causa de la expansión de los elementos culturales a lo largo del espacio geográfico, sobrepasando fronteras, lenguajes, sistemas político-sociales y culturales, está sucediendo algo similar en los espacios textuales de los géneros literarios y entre los límites de las distintas disciplinas artísticas. Tal vastedad temática debe ser delimitada a los intereses de una metodología preocupada, en esta investigación, por la lírica transfronteriza, que hace márgenes y architextualidades.

Antes señalé el abandono de la categoría binominal como una de las propuestas más interesantes para hablar de cultura y, por este motivo, el encuentro con distintos espacios de la misma. Al exponer algunos cambios de la variable cultural, en principio, está latente otro concepto que podría causar dificultades, la diferencia cultural. Si de lo que se trata, entonces, es de enfatizar a la cultura como una suerte de mosaico en donde todas las combinaciones y mezclas son posibles, la interpelación de un esquema dialógico resulta innecesario. El presente histórico se confronta a la tradición, por tanto, desde distintos lugares, en este caso pueden ser literarios y no literarios. El pasado, entonces, deja de ser uno solo y único momento frente a las múltiples maneras en que son recuperados todos los pasados poéticos posibles. La poesía a este respecto no dibuja una sola tradición, sino que ve y conserva diferentes pasados y los representa en la textualidad poética del presente, reafirmando, de este modo, la expansión y mezcla culturales, como un acto particular del fenómeno global de la transculturación y desterritorialización. No obstante, dadas la riqueza estilística y literaria suscitadas por una enorme variedad de propuestas, como consecuencia de la inevitable literatura extendida, escrita por lo menos durante los últimos veinte años, parece significativo cuestionar cuáles pueden ser las deficiencias de una poesía sostenida por la impureza, la infatigable manera de irrumpir un sistema como lo son los géneros literarios; en concreto, considero valioso hacer notar las carencias de la mezcla irrestricta casi como requisito del presente poético.

El problema consiste en observar cómo se significa lo que se significa desde un presente heterogéneo y de qué manera la interdisciplinariedad, por llamar de una manera a la naturaleza de la hibridación de cualquier dimensión, no necesariamente literaria, cobra un factor relevante como método de composición para alcanzar una síntesis global. Pero más que un problema que ponga en crisis a las autoridades o las tradiciones más inmediatas o

lejanas, considero que la iteración cuestiona, señala y coloca en crisis un sistema de valores demasiado mecanizados, ordenados en términos simbólicos, como pueden serlo los propios géneros literarios o los sistemas culturales de la Modernidad o el estilo de la lírica moderna.

Es el problema del modo en que, al significar el presente, algo llega a ser repetido, reubicado y traducido en nombre de la tradición, bajo el disfraz de un pasado que no es necesariamente un signo fiel de memoria histórica sino una estrategia de representar autoridad en términos del artificio de lo arcaico. Esa iteración niega nuestro sentido de los orígenes de la lucha. Debilita nuestro sentido de los efectos homogeneizantes de los símbolos culturales, cuestionando nuestro sentido de la autoridad de la síntesis cultural en general.” (Bhabha, 2002: 56)

Lo heterogéneo es caótico y desarmoniza el sistema cultural. El cruce fronterizo o mezcla genérica desorganiza el sistema de los géneros literarios y a la estructura automatizada de la poesía moderna. Los procedimientos poéticos que contienen el talante de la mezcla y la hibridación son una suerte de traducción del sistema cultura como mecanismo que opera bajo registros de lo global, “los sitios híbridos de sentido abren una hendidura en el lenguaje de la cultura que sugiere que la similitud del símbolo, tal como juega a través de los sitios culturales, no debe oscurecer el hecho de que la repetición del signo es, en cada práctica social específica, a la vez diferente y diferencial.” (*El lugar de la cultura*, Homi K. Bhabha, Manantial, 2002: 200). Así, la obra lírica híbrida se posiciona en un momento en que parece intraducible la transferencia de materia temática entre textos o prácticas culturales desautomatizando las matrices y parámetros generales de la tradición precedente, la poesía moderna. La desarticulación forma parte de la mezcla, de los desplazamientos y de la hibridación literaria. Tal transferencia de sentido nunca puede ser total entre sistemas de sentido, o dentro de ellos, pues "el lenguaje de la traducción envuelve su contenido como un

manto regio con amplios pliegues [...] significa un lenguaje más exaltado que el propio y así sigue siendo inadecuado a su contenido, abrumador y ajeno" (Bhabha, Manantial, 2002:200).

Hasta ahora los términos ‘mezcla’ e ‘híbrido’ los he manejado indistintamente, sin variaciones cualitativas, pero es momento de ir construyendo mi metodología a través de la creación de conceptos. La palabra mezcla usada para el presente debate alrededor de la lírica puede ser sustituido por el de híbrido, no obstante ninguno de los dos conceptos me parece hasta ahora idóneo ni preciso para el propósito analítico de mi investigación sobre la poesía contemporánea. Así como estos términos existen, hay otros por los cuales pueden ser intercambiables y su uso en realidad obedece más a una suerte de variedad para evitar la constante repetición, que a intereses verdaderamente técnicos. Pese a ello, en su momento se dará a conocer la nomenclatura nueva, mientras tanto la permuta entre una y otra palabra puede efectuarse sin alterar mis concepciones.

HIBRIDEZ TEXTUAL

La hibridación del espacio textual de la lírica, en contraposición al binomio expuesto de la cultura, puede comprenderse como la desintegración de la forma esquemática del género poético para convertirse en un nuevo paradigma, una nueva significancia de la tradición, porque la semiótica y la semántica que le otorgan sentido y significado a la obra no depende solamente del sentido, sino de la relación guardada del sistema de la lírica híbrida con las teorías de los géneros literarios. Dicha heterogeneidad es la diversidad y entrecruzamiento conflictivo de realidades sociales y culturales manifiestas en las formas híbridas de la poesía. Sin embargo, parece que la poesía híbrida ya no provoca más conflicto en su hechura ni en

los factores que la producen, antes bien, es un hecho literario totalmente aceptado en el medio de las editoriales y certámenes, un hecho sistematizado en el campo cultural e intelectual, e incluso ha consolidado un capital político y económico dentro del ámbito específico de las letras mexicanas. Lo que en principio parece una reforma en la tipología literaria no es más que un hecho particular de alteración y manifiesto personal de los autores. La heterogeneidad es un concepto surgido para explicar las dificultades de la intercomprensión cultural y social, pero no como modelo conceptual que inicia alguna reflexión literaria, pese al ulterior desarrollo de los estudios e investigaciones sobre las culturas y sus correspondencias mutuas, aunque se haya usado para la revisión de las estructuras de la narrativa, por ejemplo la que se escribe en lenguas indígenas y dialectos. Éste caso particular, como mecanismo del género lírico, puede ejemplificarse con los poetas que escriben su obra en lenguas originarias y en español, autores que parten de la diglosia para escribir su obra, una manera de ser de la mezcla o hibridez cultural. Esto contrasta ante el hecho de la inexistencia de traductores que aprendan las distintas lenguas indígenas de México, los poetas, en muchos casos, son ellos mismos autores y traductores. Todo este fenómeno de la diglosia entre la lengua española y las lenguas indígenas es una de las formas de presentación de la poesía híbrida, caso que puede ejemplificarse con la antología *Xochitlajtoli. Poesía contemporánea en lenguas originarias de México* (2019), con selección y prólogo del poeta Martín Tonalmeyotl.

La hibridez, como fenómeno cultural y literario, es un devenir nunca absolutamente consumado, siempre está en camino hacia algo más allá de los límites culturales, por un lado, y genérico, por el otro, sin alcanzar necesariamente algún límite, porque la alteración genuina y particular de la obra no altera al género en sí mismo, sino a la especie literaria; es decir que la hibridación existe solamente en los elementos comunes de las partes de los casos particulares y no en el género en sí. El proceso de mezcla genérica literaria es por su

naturaleza misma un conflicto. La poesía híbrida no está limitada, entonces, por los rasgos de literariedad ni por los horizontes paradigmáticos de los géneros literarios, al contrario, es gracias al propio aspecto de literariedad y la sofisticación de la tipología literaria que la poesía híbrida no encuentra horizonte definitorio, porque su campo de expansión fronterizo está cada vez más amplificado. Los límites de la poesía híbrida son las características de la especie, de las partes particulares de la obra poética singular.

Advierto, de otro lado, que la teoría de la hibridez de García Canclini, aunque a veces afeada por el tono celebratorio con el que está dicha y por el excesivo empleo de ejemplos que parecen referirse perfectamente a ciertos estratos de la sociedad latinoamericana, tiene una virtud poco reconocida y para mí incuestionable: su inmersión en la historia, lo que permite que así como se 'entra y sale de la modernidad' también se pueda -de algún modo- entrar y salir de la hibridez, aunque estos tránsitos no siempre obedezcan a las necesidades, o a los intereses o a la libertad de quienes los realizan. (Cornejo Polar: 70)

Esta crítica cuestiona las ventajas sociales y económicas que pudiera suscitar la tan celebrada hibridación y resulta inconciliable en los procesos de mestizaje y mezcla expuestos por el mismo García Canclini. La célebre disputa entre Cornejo Polar, García Caclini y otros estudiosos es muy difundida entre los especialistas, que escriben sobre el tema y los procesos culturales de expansión mundial, especialmente ahora que en los últimos años los desplazamientos migratorios se han vuelto un problema político, social y económico, además de ser una realidad histórica reflejada como tema en distintas obras literarias. En torno a este dinámico problema, uno de los conceptos que se vuelven más problemáticos es el de la pluralidad con que se comprende la identidad. Parece claro que en el cruce y horizonte de los híbridos, no existe una sola identidad y lo que persiste sea, en realidad, la creación de identidades. Homi K. Bhabha (2002) ofrece sobre esto una sugerencia sobre márgenes entre

las identidades de las culturas híbridas, pues habla de ‘cultural hybridity’, como un camino para news ‘ethnicities’, “al margen más allá de las fronteras de los estados nacionales”.

Este análisis me interesa efectuarlo en paralelo con la poesía híbrida. Así como se afirma la creación de identidades culturales, quiero demostrar cómo se producen de igual manera obras poéticas cuyas identidades textuales y estilos no quedan al margen del género, sino que sobrepasan los espacios conocidos como géneros literarios. Los procedimientos literarios construyen nuevas identidades textuales y la retórica de la poesía híbrida generada obedece tanto al ámbito de la *cultural hybridity* como al de la lírica. Las obras no se escriben por alguna proximidad física y geográfica, ni siquiera cultural, sino que los actos procedimentales del poema contemporáneo ocurren sin relación específica de identidad nacional ni enmarcada por algún lugar geográfico determinado. De lo que se trata en la poesía del presente siglo XXI en lengua española es de una distancia textual cada vez mayor entre los géneros, creada por la mezcla e hibridación de las lenguas y los actos del lenguaje, y la incorporación de varios materiales literarios correspondiente a sus géneros como la unidad textual indefinida y la inclusión de otros elementos no literarios, como pueden serlo los discursos de la Historia, las citas, las apropiaciones, la idea de *escritura* y las ideologías que durante el desarrollo de la Posmodernidad eran periféricas y ahora están al centro de los escenarios políticos, sociales, literarios, culturales y económicos.

Estos mismos sucesos se dan entre los géneros literarios de tal modo que los espacios fronterizos de las obras poéticas forman mezclas no a nivel racial, local o geográfico, sino a un grado literario e histórico, de tal suerte que la diferencia entre poesía e historia, definidas por Aristóteles,²⁷ desaparecen, y ya no es posible concebir exclusivamente a la ficción como

²⁷ Es evidente, a partir de lo que se ha dicho, que relatar lo que ha sucedido no es el trabajo del poeta, sino contar lo que podría haber sucedido, lo posible según la verosimilitud o lo necesario. Pues el historiador y el

rasgo de la poesía y la verdad como característica unívoca de la Historia; ahora, conforme al sistema de las poéticas contemporáneas, el eje vector del poema no es tanto la ficción como la intención operatoria del autor por cruzar los paradigmas de los géneros literarios. La ficción, como se verá en el análisis de un poema en un capítulo posterior, es el eje constructor por el cual esos paradigmas reestablecen otros rasgos genéricos en la lírica contemporánea. Tal es el caso del uso de la Historia, como talante de la épica, según la teoría de los géneros literarios de la tradición grecolatina. Esto se comprende en la enunciación de los casos de las obras poéticas aquí seleccionadas.

Dado lo anterior, puede haber confusión en la diferencia clara entre los conceptos de mezcla e hibridación. García Canclini, uno de los más importantes exponentes que se han ocupado de exponer el problema, destaca a la mezcla como un rasgo a nivel racial y de algunos elementos materiales de la cultura, en cambio, la hibridez lo define como un fenómeno más amplio y general, que se desarrolla a lo largo de un espacio geográfico especialmente al nivel de la creación de una identidad cultural. La mezcla no crea necesariamente identidades, la hibridación sí las crea necesariamente. Sobre este mismo argumento es relevante cómo Noé Jitrik entiende el hecho literario como una mezcla como si de hibridez cultural se tratara.

la mezcla de estilos, notoriamente el clásico —racional y objetivo— con el popular—sentimental y subjetivo—, se expande y favorece incluso la mezcla de géneros, el trágico y el cómico; en uno u otro caso, lo que resulta de esa operación produce un efecto de ‘suspensión del reconocimiento’ cuyas consecuencias en la lectura pueden ser, o han sido, históricamente dos: reacción positiva —o vacilante— de admisión del vacío cognoscitivo que se impone como efecto de la mezcla; reacción negativa de rechazo de la operación de mezcla en función de un deseo de conservación de un deseo

poeta no se diferencian por expresarse en prosa o en verso [sino] en decir uno lo que ha sucedido, y el otro lo que podría suceder. (1999, 1451b).

establecido. En uno u otro caso, la 'mezcla', entendida como sistema de operaciones, es la condición de tal reacción que, a su vez, permite que se genere cierta 'conciencia', en el sentido de que se sabe 'lo que pasa en el texto' a partir, naturalmente, de una adecuación entre el proceso que tuvo lugar y las capacidades virtuales de interpretación de un destinatario. (Jitrik, 2002: 170)

La expansión y repliegue de los bordes del género lírico hacia otros géneros literarios se dirigen, en distintas direcciones, mediante actos compositivos incomparables, incluso inconmensurables, más allá de los propios límites genéricos; por ello, me parece necesario llevar a cabo esta investigación, aclaradas las diferencias conceptuales entre los términos mezcla e híbrido, que podrían suscitar inconvenientes, explicando la mezcla genérica, la hibridez literaria y la apropiación textual. A lo largo de los siglos ha sido un fenómeno más o menos visto aunque no de modo tan deliberado como sucede en nuestra época ni tan arraigado como en nuestras culturas contemporáneas. La diferencia entre mezcla, hibridez y apropiación, en términos de cultura son claras, no así para el caso de los fenómenos de la poesía, donde cada uno de esos términos implica rasgos diferentes respecto al proceso de composición contemporáneo que estoy estudiando. La retórica de la poesía híbrida ha creado sus propias reglas y procedimientos.

UNA DEFINICIÓN TRANSGENÉRICA DEL POEMA CONTEMPORÁNEO

Existe una segunda instancia, además de la cultural, que define tanto la mezcla como la hibridez, y ese rasgo es la voz del poema. ¿Cómo entender la hibridación lírica provocada por la voz elocutiva de la poesía contemporánea? Esta misma cuestión puede ser replanteada de distintas maneras ¿Cómo es la voz del poema contemporáneo? ¿Quién habla en el poema?

¿Qué define la enunciación de la poesía del presente histórico? Cualquiera que sea la respuesta, la evidencia de la solución tenderá a la heterogeneidad, nunca a desplazamientos homologables ni a planteamientos unívocos alrededor de la voz del poema. El problema de la poesía híbrida se encuentra, en muchos de los casos, en las formas anómalas de la enunciación de la lírica, pero este enfoque no deja de ser parcial y ablativo. Estudiar el fenómeno de las poéticas contemporáneas, como efecto de la poesía híbrida, según la teoría de la enunciación,²⁸ es lo mismo que estudiar la naturaleza exclusivamente desde el enfoque de la botánica. Se exige, por tanto, un juicio que implique una reflexión más amplia y totalizadora respecto de la teoría de los géneros literarios. El perfil de la voz del poema desde la enunciación, refleja solamente algunas de las particularidades de la cultura global, tales como la expansión de discursos, voces, historias, así como apropiaciones y el uso de la ficción, pero el estudio no es resolutivo respecto al estudio de los géneros literarios y la hibridación poética. Una de tales características de la enunciación es la supresión voluntaria del autor para colocar en ese espacio vacío un cúmulo de modalidades líricas, muchas voces venidas de diferentes lugares, espacios y momentos históricos, inclusive la ficcionalización de la voz y la suplantación de la identidad para que sea una voz ajena la que se apropie de la

²⁸ La teoría de la enunciación define y delimita su problema entre el enunciador y la enunciación. A este respecto, el problema de la poesía híbrida que me ocupa presenta la mezcla genérica mediante el dispositivo del sujeto de la enunciación, es decir, un yo hablante en la enunciación. Sobre este hecho, diversos autores han explicado, analizado y aportado a la teoría de la enunciación, *Cfr.* Todorov, 31-48. Así, la expresión *sujeto de la enunciación* es, como muchos la denominan, un concepto usado en diversos estudios relativos al discurso y a la enunciación, en consecuencia, numerosos volúmenes interrogan respecto a la construcción de este sujeto o yo, entre ellos se hallan ciertamente los estudios sobre la lírica, no necesariamente híbrida. Pese a esto, no todos los estudiosos concuerdan en la definición clara y precisa del sujeto de la enunciación. En suma, nuestro análisis sobre el yo (sujeto) de la enunciación, incluye, “implícita o explícitamente, el hablante en un poema lírico”, que “es un ‘Yo’”, no siempre ni necesariamente el autor, pero también la subjetivación del lenguaje, el enunciado y la enunciación. “La figura del ‘Yo’ es genérico y no debe confundirse con una entidad extralingüística. El ‘Yo’ en el discurso es una función universal y de indiciadad” (Mutlu Konuk Blasing, 2019), pero también puede ser una función ficcional e hipotética.

enunciación en el poema.²⁹ Esta diversidad de locuciones pueden ser fijadas, alteradas, superpuestas, desde distintos marcos discursivos cuando el autor al que denomino *yo empírico*, sujeto de la enunciación o simplemente el yo del poema, se apropia de otros discursos, tales como el testimonio, el dato histórico, el documento, la voz testigo, el archivo, la historia, el borrador, la nota periodística, la entrevista, entre otros tantos; esta diversidad de locuciones o discursos es semejante al hecho explicado por Émile Benveniste sobre la enunciación como acto individual de apropiación de la lengua. Ese conjunto de enunciados, discursos apropiados y puestos en el poema híbrido son un sonido homogéneo, la voz que el lector podría percibir como la voz uniforme emitida desde la enunciación de la lírica híbrida. Dicha simulación del sujeto apercibido puede ser un acto ficcional, no obstante considero que en ese engaño literario ocurre un pacto de lectura entre el lector real y el yo de la enunciación. El pacto ficcional también ocurre de otro modo. Ante el contrasentido y variabilidad de la enunciación en el poema híbrido, me parece necesario dar una explicación sobre las características de esa subjetividad manifiesta en la enunciación y orquestada por la ficción lírica.

¿Cómo entender la hibridación de la voz elocutoria de la poesía contemporánea? Sus tres variantes enseguida enunciadas pueden ser suplantadas por las siguientes: ¿Cómo explicar la heterogeneidad de la voz del poema orquestada por el yo modal? Aquí lo que se

²⁹ Cfr. Émile Benveniste (1997 y 1999). En *Problemas de lingüística general I y II*, el autor desarrolla la *teoría de la enunciación* como proceso de producción lingüística. La producción del lenguaje se estudia en el enunciado. Siendo uno de los máximos referentes del tema, su obra constituye uno de los temas de investigación más característicos de los estudios en el análisis del discurso. La enunciación es el acto individual de apropiación de la lengua. Algo similar ocurre en la poesía híbrida a nivel textual y del género, el acto individual no se apropia de la lengua, sino que la instancia del yo en el poema se hace dueña, según el grado de mezcla, de los discursos, formas del enunciado y marcas textuales de los otros géneros literarios. Para Benveniste, el sistema lingüístico y proceso comunicativo son inseparables, así también ocurre con el sistema de la poesía híbrida y el proceso de construcción comunicativa. Algunos elementos de la poesía híbrida adquieren su significación únicamente cuando se actualizan por el yo del poema en el acto creativo de la enunciación. En conclusión, el enunciado del poema híbrido se identifica con la situación diaspórica de la enunciación. Esta diáspora del género lírico se explica en el siguiente apartado.

comprende como hibridación puede ser intercambiable igualmente por lo heterogéneo, siempre y cuando la referencia sea siempre a la voz de la enunciación del poema y no a la voz modal, que son instancias radicalmente distinguibles y distintas; antes también se señaló que podría ser sustituido por mezcla cuando el tema sea la frontera genérica. Así, pues, la teoría de la enunciación, una postura respecto a la ficción y las variables genéricas, como la Historia en la épica, serán las categorías que permitirán un estudio más completo sobre el estudio de la denominada poesía híbrida.³⁰

El siglo XXI parece estar caracterizado por el choque, contrapuesto entre la desestabilización y la crisis continua, no sólo en la recepción, sino también en otras escalas; por ejemplo, en términos geográficos y culturales, las distintas migraciones y sincretismos surgidos a partir de las fugas y huidas de varios países de Europa y América Central hacia el norte de sus continentes. Las relaciones complejas entre los sistemas de pensamientos de nuestro tiempo y la asimilación formada sobre la Modernidad, desde el siglo XX hasta las últimas décadas, por artistas y estudiosos de nuestro continente, ha creado un interés real y una extensa bibliografía, que no estudia únicamente el tema de la migración dentro del campo

³⁰ Las formas heterogéneas, la mezcla locutoria en la enunciación de la poesía híbrida puede explicarse, según Oswald Ducrot (2001) con la polifonía y la presencia de las distintas voces propias y/o ajenas del enunciado y discurso del poema en el proceso de la enunciación. Ducrot distingue entre emisor, locutor y enunciador. Esta diferencial en la nomenclatura me permite crear una distinción en mi instrumental teórico. El *emisor* es el sujeto empírico, eso que yo mismo he denominado *yo empírico*. Este concepto, dentro del sistema de la poesía híbrida, vendría a ser la materialidad real y efectiva que produce y da sentido al discurso. El *locutor* es el sujeto de la enunciación; aquí ya existe una diferencia sustancial respecto al *emisor*, pues éste es una voz artificial que aparece textualmente en el enunciado, que puede ser ficcional, ficticia o fingida; son voces que también forman parte, en muchos casos, de la poesía híbrida e igualmente pueden producir y dar sentido al discurso del enunciado del poema. Y el *enunciador* es el sujeto del enunciado, son las otras voces, que aparecen en el discurso; este último caso, no es propiedad de la mezcla genérica de la poesía.

Esta manera de la teoría de la enunciación es, plenamente, funcional para el análisis de la hibridación en poesía, porque la reflexión precisa profundizar sobre la voz enunciativa o cómo el *locutor* (sujeto de la enunciación) deja el discurso poético impregnado de otras voces ajenas, que se apropia de otros discursos y campos textuales. Uno de los mecanismos centrales de la lírica consiste en descifrar cómo y por qué el autor introduce otras voces o *enunciadores* que simulen o finjan ser la voz del poema. En relación a estos fenómenos de la enunciación, los ejemplos son vastos y no se reducen al uso de las comillas en algún texto escrito. El análisis de la subjetividad en el poema híbrido como diáspora es una forma modal, que resulta ser el paradigma central y más sofisticado.

político, social, cultural e ideológico, sino que existe una preocupación cierta, marcada por entender y explicar la problemática del movimiento migratorio, tanto dentro de la estructura poética como en la superficie textual, de tal suerte que esto permite revisar racionalmente planteamientos, diagnósticos y posibles hipótesis como un reflejo efectivo de la mezcla cultural. Aquel fenómeno señalado de la migración es propio de una de las maneras de ser del presente histórico; algo semejante está ocurriendo en la territorialidad de las formas de la literatura y particularmente en el espacio textual de la lírica contemporánea. Así como existe la diáspora, como fenómeno migratorio de las sociedades, caracterizada por la dispersión hacia lo extraño cuya consecuencia es el abandono del lugar de origen, sugiero entender la poesía híbrida, en sus múltiples dimensiones de la enunciación y de la frontera genérica, como fenómeno diaspórico del género literario en donde la mezcla no solamente es cultural, sino también ocurre una mixtura en la *elocutio* focalizada y direccionada por un *yo modal* hacia un horizonte textual en donde las voces extraviadas abandonan su origen espacial y temporal, así como su género literario esquemático, para ocupar otro horizonte y espacio textual fronterizo entre los géneros literarios, cuyas marcas textuales se desplazan. Así puede hablarse de una forma compuesta de otras formas y estructuras, una superficie deliberadamente anómala constituida por lo heteróclito y discordante.

REPOSICIÓN DE PASADOS POÉTICOS

Este hecho es uno de los criterios usados en mi metodología para identificar las características de la poesía híbrida y realizar una breve descripción del poema contemporáneo, que posee en su naturaleza textual un carácter desarrollado por el poeta, eso que he denominado

reposición de pasados poéticos. En realidad se trata de una renovación de la significación en un hecho intertextual, o como mezcla, según entendido en el capítulo anterior, que tiene por propósito actualizar el poema como objeto de interpretación histórica. Este procedimiento radica en la visibilidad de autores, obras y tradiciones a través de citas, apropiaciones, firmas, plagios, parodias, reescrituras, cruces, pastiches, imitaciones, alusiones, sampleos, documentaciones, rayaduras, recomposiciones, semejanzas, revisiones, copias, contaminaciones, impurezas, impostaciones, como rasgo elemental de la reposición de pasados poéticos, pero también puede hablarse de una recuperación y/o recreación de algún momento histórico de la poesía. Sobre este asunto, el poeta y crítico Alí Calderón ha desarrollado una noción sugerente, misma que puede causar polémica, se trata del término *reinventar el lirismo*. Reinventar el lirismo significa la forma de leer las tradiciones que nos anteceden, visitar a los predecesores, es responder a la pregunta cómo se leen los pasados o de qué manera la poesía, como género literario, transforma al interior de su estructura, sus propios códigos genéricos a través del acto de lectura, que reposiciona tradiciones, autores y momentos literarios de la historia. Reinventar el lirismo no significa propiamente reinventar la descriptiva de la poética o de algún autor en particular, o bien, la remoción de programas poemáticos recontextualizados o imitados, sino trazar nuevas maneras de comprensión del fenómeno lírico con el presente histórico; en síntesis, reinventar el lirismo implica la delineación de otros modos de lecturas sobre los diferentes lenguajes poéticos del pasado, inmediato o lejano, e identificar cómo cada tradición poética, artística, cultural y lingüística es resuelta por el autor mediante la inventiva de los dispositivos literarios del nuevo momento poético de la poesía híbrida. Este fenómeno retórico se ha convertido en una técnica usual y es uno de los criterios que considero en mi metodología para examinar las características, estructuras y técnicas del momento actual de la lírica.

En *Piedras para una refundación* (2018), Calderón revisa de otra manera el problema. En los distintos capítulos están expuestas dos formas poéticas hispanoamericanas: la poesía del decoro y la poesía del riesgo. La clásica y la experimental. Sin embargo, existe una tercera alternativa, la mixtura de ambas tendencias cuyo resultado sería la poesía híbrida o aquella combinación angustiosa de los poetas por no pertenecer exclusivamente a una sola tradición. Una de las hipótesis de esa condición es la destrucción de una visión segura del mundo, idea centrada en el capítulo dedicado a Paz y su influencia en la lírica del siglo XX; apunta la desarticulación del yo, hipótesis del siguiente apartado que estudia la lírica; en otras palabras, existe un sector que denuncia la muerte del yo y/o la unión de muchas voces dentro de la elocución al momento de la composición del poema. Al sugerir que la visión del mundo se ha desmoronado, implica entonces que no existe una voz unívoca ni absoluta, la hegemonía de la historia europea se desarticula para dar cabida a otros relatos marginales hasta hace algunos años. Después de este acontecimiento histórico, de manera inmediata perfila la mezcla como manera de ser de la cultura y posteriormente como rasgo central de la poesía contemporánea. Después de la desarticulación, la poesía híbrida crea un nuevo centro de gravedad, un conjunto de nuevos estilos. En nuestro caso, la reinención o reposición de pasados poéticos sucede por medio de la voz del poema y no solo con la voz del autor en el texto, es decir, la idea estructuralista no es solamente responsable de la reconstrucción de la enunciación, sino también de la reposición de la voz de la historia, de la cultura, entre otros hechos que forman parte de los fenómenos de las poéticas contemporáneas. Esta idea supone algo más importante: cómo se recibe el poema, cómo acercarse a quien lo lee. Parece ser que el sistema de lectura se vuelve trascendental. El sistema de lectura se altera tanto como el poema contemporáneo, porque la lectura de las tradiciones históricas y de los pasados poéticos recompone el propio proceso de lectura y los métodos de composición actuales. La

forma de leer intensifica la mezcla, cómo leer el pasado condiciona el lirismo contemporáneo. Vivimos un momento en que la reubicación de las tradiciones en el poema es un aspecto central del lirismo del presente siglo. La poesía híbrida vive los pasados en el presente.

En la misma orientación, *Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética* (2015) es un estudio inicial aunque bastante amplio y profundo, que reúne a poetas de diferentes estilos, académicos y críticos de varias generaciones, que indagan de manera distinta las maneras de ser del concepto ‘reinventar’ el lirismo como fenómeno poético de los últimos años en distintas lenguas. La explicación sobre la reposición de múltiples pasados igualmente permitirá pensar cuáles son los actos de composición, que fijan la tendencia de la lírica, pero también ayudará a guiar la hipotética noción de *anáigma*,³¹ concepto que desarrollaré más adelante como el procedimiento común y general del lirismo contemporáneo, es una de las técnicas que fundamentan la poesía híbrida. Mi propuesta intenta sostenerse sobre sólidas propuestas teóricas y críticas de otros estudios ocupados en la reflexión de la lírica híbrida. Continuando con este mismo sistema de ideas sobre la reposición de pasados, recientemente se publicó otro libro, *Cuadernos de poesía panhispánica* (2018), el cual nace:

en diálogo con un concepto acuñado por el poeta brasileño Haroldo de Campos: el tiempo postutópico. Se trata de una reformulación del *jetztzeit* benjaminiano, el tiempo del ahora, el tiempo de los poetas que escriben con la conciencia de proceder de una pluralidad de pasados. En este libro convergen diversas poéticas en constante búsqueda de la identidad. *Cuadernos de poesía panhispánica* es resultado del esfuerzo de un grupo de investigadores y poetas procedentes de muy diversas tradiciones críticas: Latinoamérica, Estados Unidos y Europa. (Calderón, 2018, en contraportada).

³¹ La construcción filológica y etimológica de este concepto, realizado especialmente para este estudio, será precisado más adelante cuando direcciono el término de poesía híbrida a los conceptos de *diáspora genérica* y *diáspora lírica*.

Estas dos obras muestran teóricamente los intereses por el estudio de la poesía contemporánea, bajo diferentes nomenclaturas. Lo importante consiste, en todo caso, en que estos volúmenes permiten aclarar algún diagnóstico que orienten en la identificación del estilo de la poesía híbrida.

La obra de Gérard Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1990), también me hizo posible definir la idea de reposición de pasados como parte del estilo de la poesía contemporánea. La mención de esta obra me parece pertinente, porque las distintas nociones explicadas y desarrolladas apoyándose en múltiples ejemplos sobre las formas de las intertextualidades, cruzan el campo de la narratología y sirven como modelo para aplicar esa metodología al caso de la lírica. Obra fundamental para entender y hacer notable los dispositivos de la parodia y el pastiche como formas de intertextualidad literaria para el continuo desarrollo del género de la novela y, aunque los ejemplos y casos sobre poesía resultan inexistentes, me gustaría aproximarme al fenómeno híbrido como un hecho universal de la poesía escrita en español.

También los estudios de Mijail Bajtin (2003) son fundamentales en mi criterio del pasado poético, especialmente los estudios sobre la intersección de los discursos en *Estética de la creación verbal*. La reposición de pasados, al nivel del lirismo incluye detrás un acto teórico. La revisión repone y suscita espacios del pasado, tanto creativos como críticos. Harold Bloom, en *De construcción y crítica* (2003), tiene un apartado, ‘La desintegración de la forma’, en donde distingue que dos escuelas de poesía son, al mismo tiempo, dos escuelas de recepción teórica y modo de reposición de la lírica.

Las comparaciones revisoras, como concepto de la crítica, se remontan a la crítica helénica, así como al choque crucial entre dos escuelas interpretativas, la escuela de Alejandría que se encontraba bajo la influencia de Aristóteles, y la escuela de Pérgamo, que estaba bajo la influencia de los estoicos. La escuela de Alejandría propugnaba el método de la *analogía*, mientras que su rival, la escuela de Pérgamo, apoyaba el método de la *anomalía*. La etimología griega de *analogía* tiene el sentido de “proporción” o “conforme a razón”, mientras que *anomalía* tiene el sentido de “desproporción”. Si los analógicos de Alejandría sostenían que el texto literario era una unidad y tenía un sentido fijo, los anomalísticos de Pérgamo afirmaban de hecho que el texto literario era el resultado de la interacción de diferencias y tenía sentidos que provenían de tales disimilitudes. (Bloom, 2003: 23-24)

De modo semejante esto ocurre en el presente de la poesía escrita en español, porque en nuestro momento actual, existen, de igual manera y en general, dos tendencias, la poesía del decoro y la poesía conversacional, no obstante sus diferencias, en ambos estilos está presente una tercera línea de composición, la unidad entre las dos, la hibridez de los géneros literarios y la mezcla de voces elocutivas. La forma del poema no es más sobresaliente como su persistente desintegración. “La desintegración de la forma para crear significados, tal como yo lo concibo, depende de la interacción de ciertos casos del lenguaje, de ciertas comparaciones revisoras, y de ciertos desplazamientos temáticos en el lenguaje que intervienen entre las comparaciones revisoras, desplazamientos que yo he dado en llamar ‘cruces’” (Bloom, 24). Reponer pasados, revisar autores y visitar sus obras, comparar lenguajes poéticos, desplazar temas resultan ser en conjunto, en diferentes niveles estructurales y formales, desplazamientos de la forma textual del poema contemporáneo, cruzar no solo espacial y temporalmente, sino atravesar marcas textuales entre los géneros literarios, traspasar sus fronteras de lenguaje, cruzar, como dice Bloom, las tradiciones a lo largo de la textualidad del poema híbrido. Esto sería otro caso de desplazamiento lingüístico y transtextual. En la superficie del poema ocurre algo similar de lo sucedido en el campo

geográfico cuando se dan deslizamientos entre las relaciones culturales. El poema como geografía lingüística manifiesta travesías de migración y moradas diaspóricas. El poema contemporáneo, por tanto, caracteriza su hibridación como un campo minado o *trascendencia textual del texto*, es decir, un modo de correspondencia en donde "todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos" es lo que crea los estilos colocados en la *anámmigma*.

¿Cuáles son los pasados poéticos e históricos repuestos en las obras a revisar en esta investigación? La qasida árabe y los temas de la poesía omeya, la lírica de al-Ándalus, la poesía que funda el protoespañol con la expresión mozárabe de tono laudatorio hacia el amado en las voces de las esclavas cristianas de época musulmana, la recuperación de un manuscrito prehispánico de 1558 como obra transtextual, el mito griego como vector de escritura al transponer hechos históricos contemporáneos y notas sobre sucesos de asesinadas y desaparecidas, la noción aristotélica de la fábula como elemento compositivo, el testimonio de la crónica de Conquista durante la época colonial transitada por la fotografía, el testimonio, las voces judeo-árabes de tradición medieval, el Barroco de los Siglos de Oro español y sus actos de habla, pastiches y parodias, y la biografía y obra de un poeta perteneciente a una generación de los primeros años del siglo pasado y, finalmente, el neobarroco americano. Esta reposición de pasados realizada por los poetas seleccionados es el mosaico de poéticas, tradiciones, programas poemáticos, escrituras, literaturas, confrontadas en el siglo XXI y con el momento lírico que estamos viviendo en donde el poema es más que una estructura literaria, incorporada libre e imaginativamente a elementos de los demás géneros literarios, pues el autor o poeta, constructor del yo modal, se convierte en una variedad de modalidades del lirismo del presente histórico. Además de esto, el poema como estructura en donde se cruzan tradiciones y se mezclan géneros literarios, es una singularidad

de las características de la cultura en el mundo, los fenómenos de las poéticas contemporáneas con una significativa mezcla e hibridación expandidas. Por ello considero importantísimo desarrollar y exponer en mi metodología las relaciones técnicas de la recuperación de pasados como parte de la estilística de la lírica híbrida. Los casos analizados de pasados poéticos son todas instancias recuperadas, no tanto para resignificar la obra en cuestión, sino para modelar el carácter estructural diaspórico del poema contemporáneo.

EL CARÁCTER DE LA DIÁSPORA EN EL POEMA DEL SIGLO XXI

Las ideas de las varias teorías clásicas descriptivas, tales como la idea aristotélica de *mimesis*, la *imitatio*, según Quintiliano (2001), y el *decoro* explicado por Horacio (1999), muestran que, pese al tiempo, siguen vigentes sus descripciones y logran confrontar postulados con las más recientes reflexiones literarias sobre el presente poético. De tal modo, se evidencia los pocos cambios y alternativas sobre los métodos procedimentales creativos. En esa dirección, existen casos suscitados en los últimos años en las escuelas de poesía en lengua inglesa como las propuestas poemáticas de Kenneth Goldsmith en *Escritura no creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital* (2010) y la de Charles Bernstein, en *L=a=n=g=u=a=j=e contraataca. Poéticas (1971-2011)* (2013).

Las poéticas actuales han logrado resemantizar la realidad dotándola de un efecto de ficción, central en la mayoría de la literatura de nuestro tiempo. Previo a la noción de escritura, postulas en su mayoría por las poéticas estadounidenses, existe un acto de discriminación de elementos de aquella, de tal suerte que la selección recorta y conserva únicamente rasgos, interpretaciones de hechos. Dicha resemantización provoca un mensaje

ensamblado desde distintas direcciones y por varios planos. Durante los últimos años se ha escrito la suficiente poesía como para elaborar un examen, así como realizar un diagnóstico sobre las poéticas dominantes de la Anglosfera. Existe el suficiente material literario como para lograr formular y escribir una teoría literaria y tipológica alrededor de la lírica contemporánea, asimismo sería posible registrar los paradigmas prevalecientes y las matrices máxime. Este propósito interesa más con la finalidad de comprender los procedimientos literarios incrustados y transversales, y de esa manera pensar en los ejemplos aquí seleccionados para estudiar el fenómeno de la poesía contemporánea como forma de la poesía híbrida.

Ante tales paradojas sobre la estructura del poema, su superficie es irregular, impura, desbordada y diseminada, en suma, la estructura y forma del poema híbrido es una diáspora. La poesía del presente no tiene centro de gravedad definitorio, sí lo tiene pero es oscilante, por diferentes razones, entre ellas porque el yo modal resemantiza y resignifica la identidad del sujeto hacia múltiples direcciones, diluyendo y ficcionalizando las voces hasta alcanzar un grado polifónico. Estas variables corresponden a la enunciación indefinida. Otra de las causas de la diáspora del poema contemporáneo como fenómeno de la falta de un centro de gravedad estable, es la disolución textual del poema; por ellos quizá sea pertinente hablar, en este sentido, de una babelización de las formas externas e internas de la lírica; se incorporan, en distintos niveles, la factura de lo híbrido como forma poética y la mezcla o mestizaje de contenidos. Este proceso no debe confundirse con la mezcla racial o cultural de las sociedades híbridas, casos raciales y sociales suscitados en mayor magnitud durante los últimos años, en cambio, los contenidos mezclados en el poema provocan el *impasse* en la receptiva del lector. Tales contenidos mezclados pueden ser literarios y no literarios. En los ejemplos revisados presento ambos casos, poemarios cuyos contenidos asocian y religan elementos no literarios.

Cuando solamente está presente el pastiche del género lírico, es porque lo lírico es lo único incorporado al poema, pues la copia y el plagio, como la paradoja y el travestismo, son transformaciones puntuales o sistemáticas entre textos, pero no impuestos exclusivamente a las obras literarias. El pastiche viene de otros campos, en general de la cultura y la historia. El poema contemporáneo, en contraste, es una saturación de formas, estilos, marcas y textualidades, por esto la variedad de procedimientos formulan la separación y anulación de los paradigmas de la teoría de los géneros literarios, aunque también su sincretismo. Estos rasgos parecen ser resultado histórico del momento de ruptura con los grandes relatos, provocada por la Postmodernidad, puesto que los géneros literarios, entendidos como modos de relatos hegemónicos, sufrieron una fractura, iniciada con las obras literarias del Romanticismo alemán y continuadas de manera más violenta y progresiva durante el periodo de las Vanguardias históricas. ¿Habrá manera de eliminar toda modalidad genérica de la poesía? ¿Existirá la posibilidad de suprimir cualquier marca del género narrativo, sea la novela, relato, cuento, de la poesía contemporánea? Es decir, ¿será posible destruir en absoluto la aparición de las marcas textuales de un género en el otro? Esto parece imposible, e incluso el diagnóstico indica que lo contrario es lo más indicativo; es más probable la continuidad del lirismo diaspórico.

Si como afirma Calderón, se trata de una reinención del yo lírico, de una reinención del lirismo, entonces el problema no está absolutamente en la enunciación o en el pronombre usado y de quien habla en el poema, es decir, la problemática no está en la refundación de algunas de las tradiciones poéticas restablecidas, sino en la modalidad ficcional del poema, en el autor ficcional inventado por un yo modal. La reposición de los pasados es un fenómeno crucial de la lírica híbrida como una manera de ser de la *diáspora* cuyo examen abona en la reflexión sobre una teoría de los géneros literarios.

Chantall Maillard (1993) pregunta qué tipo de poesía es necesaria y para qué. Esta expectativa marca dos intereses. Uno argumentativo, cuyo propósito radica en diagnosticar la época o las épocas que se traen de vuelta en el presente histórico del lirismo y el otro argumento es de talante teleológico, es decir, qué finalidad tiene para la vida y la Historia la poesía necesaria de determinado momento. Después de revisar los tópicos que proporcionaron el origen y desarrollo de la filosofía griega desde dimensiones metafísicas y ontológicas, Maillard hace hincapié en la importancia de la realidad, el conocimiento de los sentidos, para alcanzar y hacer posible el conocimiento racional. Esta postura está más próxima a la poesía coloquial, conversacional, a la poesía de la exterioridad; la expectativa de la poesía, según la autora, se encuentra en la urgencia de comunicar. En contraste, cuestiona la función de la poesía del extrañamiento y el hilo místico de la lírica, no pone en duda la existencia de esta tipología poética, sino el lugar de la poesía del decoro como una necesidad urgente del tiempo actual. Maillard considera siempre una poesía del extrañamiento que no evada lo concreto ni lo real; es decir, en términos de la enunciación, lo singular de un yo confesional como urgencia de la poesía contemporánea está en su realidad.

Ahora bien, cuando intento delinear el tránsito diaspórico del poema hacia el siglo XXI, no pretendo sino evitar la intertextualidad, término que ha posibilitado resolver en principio algunos de los problemas más actuales y vigentes del lirismo híbrido. No obstante, el tema tratado aquí va más allá de la simple relación y asimilación de textos y obras literarias. La intertextualidad no resuelve en su totalidad la existencia de muchos casos de poemas en donde la dificultad central es la multitud de voces esparcidas en la superficie del poema y para ello hay otro concepto que me sirve para abordar la problemática, a saber, la intermedialidad. Desde hace bastantes años, este concepto fijó un cambio de paradigma, “— del paradigma textualista de la hermenéutica y el posestructuralismo de los años setenta al

interés por la materialidad en los estudios culturales de los noventa, un arco crítico que se tensaría entre los polos de dos proposiciones extremas: ‘Il n’y a pas de hors-texte’ (Derrida, 1967) y ‘there is no software’ (Kittler, 1992).” (Julio Prieto, 2017: 9). La aparente sustitución del término intertextualidad por el de intermedialidad no supera el problema, ni cualitativa ni cuantitativamente, tampoco implica, como podría pretenderse, la “superación” de la intertextualidad como carácter poético y función retórica, porque en realidad uno y otro concepto, se ocupan de aspectos textuales distintos. Los estudios intermediales son una expansión cultural, un sistema literario incorporado al orden de la cultura globalizada. Y este escenario es inverso a mi objeto de estudio, que es la poesía híbrida como sistema literario que incorpora el orden de la cultura globalizada a su estructura y retórica. Esta investigación realiza estudios literarios y no estudios culturales. La intermedialidad es una actualización de la hibridación en la era de la globalidad y en defensa de la cultura para comprender la literatura. En ese sentido, si el poema contemporáneo adquiere su análisis desde esta terminología, entonces el interés estaría alcanzando un enfoque interdisciplinario en donde la subjetividad postmoderna explora en el poema superficies no planas, por lo que en lugar de revisar la literatura, estaría observando y describiendo la cultura. Y ésta es solamente un elemento no literario de los otros tantos incorporados a la retórica de la diáspora del poema.

En suma, el poema impuro lo es respecto de la desnaturalización que se ha hecho desde los géneros literarios, pues el común factor de la enunciación del lirismo híbrido es la unidad de la diversidad de voces, el intersticio textual y semántico, la planimetría como acto de representación en dirección horizontal de las voces cuya subjetividad parece descentrada y fragmentada. La voz del poema híbrido no es la de un yo enunciator claro y transparente, sino paradójico y complejo, porque “[...] el momento, o incluso el movimiento, desintegrador, de la enunciación (esa repentina disyunción del presente) lo que hace posible

dar cuenta del alcance global de la cultura y, paradójicamente, es sólo a través de una estructura de escisión y desplazamiento ('el descentramiento fragmentado y esquizofrénico del yo')" (Bhabha, 263), lo que da carácter al poema de nuestro presente lírico. La poesía híbrida no será estudiada con las teorías y juicios que los conceptos de intertextualidad e intermedialidad han alcanzado en los estudios literarios.

Ahora mismo pienso si todo esto no es más que un simulacro, un performance del autor real, una ficción mal intencionada, un engaño. El lirismo contemporáneo únicamente es la imitación de la realidad hibridada en la cual habitamos y esta idea me permite creer que la aristotélica idea del arte como imitación no ha mutado demasiado. No es más que el intento de buscar nuevas denominaciones para describir los procedimientos de la literatura contemporánea. Los sujetos de la diferencia y la diseminación en la cultura se reflejan en la *anámigma* de la lírica, en las marcas textuales de lo que pretendo descifrar mediante una metodología, pero eso también sucede en la historia. Se pretende implementar un marco teórico para interpretar los escenarios de la cultura posmoderna. El momento histórico no es sino cruce, desplazamientos y transfrontera de espacios culturales sobre una área anómala.

El problema no es de moldes ontológicos, donde las diferencias son efectos de una identidad más totalizante y transcendente que se hallaría en el pasado o el futuro. Las hibridaciones unidas con guiones destacan los elementos inconmensurables (los trozos obstinados) como base de las identificaciones culturales. Lo que está en juego es la naturaleza performativa de las identidades diferenciales: la regulación y negociación de esos espacios que se están "abriendo" continuamente y contingentemente, rehaciendo las fronteras, exponiendo los límites de cualquier reivindicación a un signo singular y autónomo de diferencia, sea éste de clase, género o raza. Esas asignaciones de diferencias sociales (donde la diferencia no es ni Uno ni Otro sino algo más, inter-medio), encuentran su agencia en una forma del "futuro" donde el pasado no es originario, donde el presente no es simplemente transitorio. Es, si se me permite destacado, un futuro intersticial, que emerge entre-medio [inbetween] de las reivindicaciones del pasado y las necesidades del presente (Bhabha, 264).

Al ser la lírica híbrida una total alteración, fragmentación, heterogeneidad, resulta que nada o muy poco está homologado, por lo cual intuyo difícil, según los términos de Bloom, identificar qué poema es más fuerte que otro, cuál de todos los poemas que forman parte de este estilo llamado híbrido o diaspórico ejerce presión y angustia en los demás, ¿qué poeta de todos los que actualmente están vigentes, bajo la marca de la hibridación lírica, contribuye verdaderamente a alimentar y continuar la tradición? “Ningún poema fuerte alude a otro, y lo que parecen ser alusiones evidentes e incluso ecos en los poemas fuertes son disfraces de relaciones más turbias. Una alusión auténtica a otro poema fuerte solamente se puede dar respecto de lo que éste último *no dice*, de lo que se reprime” (Bhabha, 25). Lo que no está dicho o escrito, como parte constitutiva de la tradición, es clave para seguir la línea de la influencia y ansiedad de las poéticas.

La diáspora del poema no está transitada directamente por la tradición ni por la influencia de predecesores en el presente histórico, sino por la intervención, a veces azarosa de las historias, pasados, testimonios, documentos, injertos de una cultura identificada desde varios espejos y naturalezas, otras veces intencionada de cruces discursivos. “Y a partir de los pequeños trozos del poema, sus idas y vueltas, asciende la gran historia de las lenguas y los paisajes de la migración y la diáspora”, (Bhabha, 281), como sustrato del lenguaje literario. ¿Acaso todos estos rasgos impuros no cabrían también bajo el signo de lo extranjero? La extranjería como método de composición, la superficialidad de los pliegues y arrugas en la textualidad del poema en donde el pasado caduco constantemente está recorriendo las formas y estructuras de la polifonía y sentido del poema híbrido.

CAPÍTULO 3

LA POESÍA HÍBRIDA: DIÁSPORA GENÉRICA Y LÍRICA

Las categorías negativas creadas por los fundadores de la lírica moderna, entendidas como la nueva retórica que antecedió a otro paradigma inaugural, continuado por las vanguardias históricas, son fórmulas que hicieron posible los programas poemáticos de buena parte del arte y la literatura del siglo pasado. Todo ello obedece a los conceptos de novedad y ruptura (Burger, 1978; Paz, 1974). En varios de los casos de la literatura moderna puede observarse la intención del autor por disolver la obra misma desde distintos modos: el metro, el sentido, el ritmo, la medida silábica, la metáfora, la sintaxis y la gramática. Pese a esto, existen algunos casos en que la obra queda comprendida según la prescriptiva teórica de la clasificación literaria y presenta un elemento disolvente que altera dicha tipología. Entonces, pese al dilema de la ruptura y la novedad, en la época en cuestión todavía persistieron en las obras ciertos elementos clasificatorios que no problematizan la interpretación crítica de los géneros literarios. En la mayoría de los casos de la poesía del siglo pasado, los fenómenos poéticos se ejecutaban bajo la idea de la ruptura y la novedad, y no propiamente como efecto inmediato e intencional del autor por descomponer el género ni por dar un agregado teórico a la tradición de los géneros literarios. Es decir, todavía a finales del siglo pasado era práctica común los paradigmas de la lírica moderna. En contraste a ésta tradición, durante el presente siglo se han sumado nuevos procedimientos los cuales, además de implicar la búsqueda poética de otras fórmulas como norma estandarizada, significaron en efecto que los autores tienden a la disolución de las marcas textuales y a la tensión esquemática del género literario.

Esas fórmulas de la lírica moderna, con transcurso del tiempo, fueron demasiado aprendidas y adaptadas por la lírica hispanoamericana, procedentes principalmente tanto de la poesía francesa³² como de la lírica inglesa,³³ de modo que esa nueva retórica influyó directamente durante todo el siglo XX: las novedades estructurales, los quiebres de sentido, la disonancia,

³² Algunos casos de poesía híbrida de la poesía moderna. Stéphane Mallarmé (2009) en *Un coup de dés*, publicado póstumamente en 1897, hace participar los quiebres en las marcas de textualidad como si el poema semejara una extensa oración, una palabra o una voz sin cortes ni cesura. De *Igitur o la locura de Elbehnon* (2009) advierte Mallarmé: “Este cuento se dirige a la Inteligencia del lector que por sí mismo pone las cosas en escena” (Mallarmé, 2009: 145). Se suprimen las marcas del género. La intensificación de este hecho no viene dado por el verso, sino por la prosa, el poema no es una construcción de medidas métricas y grupos melódicos contruidos por el metro.

Los cantos de Maldoror, publicado en 1868, de Isidore Ducasse (2007), presentan el caso significativo de la disonancia como característica central. Este poemario está construido con marcas textuales de la narrativa y la épica, hechos, historias y emociones de un yo lírico múltiple; el eje textual no es el yo extralingüístico autor o empírico (Benveniste, 1997 y 1999), sino un yo elocutorio (Ducrot, 2001) encubierto por otros, en muchos casos ficcionalizados. En el nivel de la enunciación, *Los Cantos de Maldoror* construyen un palimpsesto de voces, una arquitectura elocutiva en la que los géneros invaden la textualidad del poema sin eliminar la imagen de un yo organizativo de las estructuras semánticas, sintácticas y elocutivas. A este acto organizacional de la enunciación donde distintas voces participan, lo denomino *yo orquestal*, que no es precisamente el que enuncia como voz hablante en el poema, sino como la voz organizativa de los otros yoes hablantes en el poema. El yo se cubre de otras voces y encubre a otras voces. “Solo me resta hacer añicos este espejo con ayuda de una piedra... No es la primera vez que la pesadilla de la pérdida momentánea de la memoria fija su residencia en mi imaginación, cuando, por las inflexibles leyes de la óptica, me sucede encontrarme frente al desconocimiento de mi propia imagen” (Ducasse, 2007: 191).

³³ En el caso de la poesía en inglés sucede un fenómeno semejante. *Autobiografía de Rojo* (2018), de Anne Carson. Una suerte de reescritura genérica igualmente orquestada por yo y no por un sujeto del lenguaje o de la enunciación (Cfr. Benveniste, 1997, 1999), más bien lo concibo como un ‘yo’: el yo hipotético, o bien, lo que más adelante llamaré como *yo modal*. Los modos tardíos de manufacturas híbridas del lenguaje, sobre todo de las marcas de hibridación de la enunciación se llevan al extremo a través de la idea de un yo en el poema contemporáneo que funda una manera de hablar, un modo de manifestación del lenguaje. En el poema de largo aliento se cruzan la narrativa, la lírica y la dramaturgia, aquí se da una manifestación de diáspora lingüística, pero también modelan discursos que son propios del ensayo, el reportaje, la crónica, el documental, la nota periodística, la memoria histórica, la reseña, el diario y las notas colgadas en internet. Carson en su poema hace participar la historia y el mito del monstruo Gerión y, al mismo tiempo, se incorporan fragmentos del poeta griego Estesícoro. Carson arma una superposición textual, literaria, y va más allá de la intertextualidad y el pastiche. El procedimiento del poema es una textualidad elaborada de los escombros: ensambla voces y reconstruye la mixtura de enunciaciones y enunciadores para asociar documentos históricos y literarios.

Otro caso paradigmático es la antología *Los hijos de Whitman. Poesía norteamericana del siglo XXI* (2017), traducida por el poeta Francisco Larios. La mayoría de los poetas integrados en este volumen tienen por lengua originaria el inglés, sin embargo hay varios casos en los cuales esa lengua fue adoptada secundariamente. Esto supone que, previo a una articulación híbrida del lenguaje, sucedió una mezcla cultural y lingüística, pues la mayoría de los poetas son de otras nacionalidades, principalmente hispanoamericanos aunque hay chicanos, chinos, de la India, de Laos y de Palestina. Esta antología reúne a 109 poetas y, singularmente, la mayoría son mujeres. Es probable, yo diría un hecho, que esto responde al dominio de los Estudios Culturales, los Estudios de Género y el avance del marxismo Cultural dentro del terreno de la literatura. El imperio impone el canon poético. Es decir, que existe en la poesía híbrida un rasgo ideológico esencial y sobresaliente que domina el hecho poético. Por otro lado, la versatilidad racial, cultural, ideológica de la suma de esta antología marca variables, una serie de tendencias que dotan a la antología de una multiplicidad y actitud estilística.

la polifonía, la polisemia, la destrucción del yo del poema, el sentido inverso de la metáfora, la importancia de la sinonimia, el despliegue lingüístico, la superposición de planos, el cruce de géneros, la abolición de la anécdota, la incrustación de rasgos narrativos, la desarticulación métrica, el disparo léxico, la supresión de la puntuación, la distorsión gramatical y sintáctica, la alteridad, la extensión del verso, el uso del verso libre, la ampliación y saturación del ritmo, son todas ellas expresiones y reflejo de la libertad. Los criterios de valor poético de esta índole continúan determinando modelos poéticos, como eje ético y axiológico, prevaleciente esencialmente en la poesía del siglo XXI.

Me interesa reflexionar sobre ese sugerido nuevo paradigma poético contemporáneo como dimensión desbordada, campo inexplorado, voluble y tangencial: el poema como constelación textual donde intervienen distintos géneros literarios. La comprensión de la estructura y forma del poema híbrido no se reduce a la superposición y/o mezcla de los géneros, sino implica ampliar el problema hacia la naturaleza de la enunciación como la manera en que se presenta la voz en el poema contemporáneo. La hibridación de la poesía del siglo XXI responde a intereses volitivos del autor por impartir y diseminar una voz al interior del poema. El concepto híbrido³⁴ parece insatisfactorio, porque resulta difícil definirlo de modo más o menos firme. ¿Qué es un poema híbrido? ¿Cómo entender y explicar la poesía híbrida? ¿Cómo es la voz en el poema contemporáneo? ¿Quién habla en el poema? La lírica del presente histórico tiende a la heterogeneidad. Una de las características de esa multiplicidad es lo transfronterizo y la forma de presentación de la voz en la enunciación del

³⁴ Néstor García Canclini en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad* (1990) propone y pone en el lenguaje de la antropología y la sociología el término 'híbrido'. Existe otro libro igualmente relevante, que analiza las migraciones en tiempos de la era digital y cómo este fenómeno repercute en la dinámica de las sociedades contemporáneas, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización* (2001), de Arjun Appadurai. Ante todo este aparato conceptual, revísese el capítulo primero de este trabajo.

poema. Me interesa que el debate quede delimitado por la dimensión de la tipología literaria, pero recuérdese que en el anterior capítulo quedó especificado el hecho de que es imposible resolver dicho problema, o al menos analizarlo satisfactoriamente, desde las teorías de los géneros literarios natural e histórico al ser propuestas parciales y ablativas, que no distinguen conceptual entre género y especie, además de que el diagnóstico también debe incluir a la especie del género literario, cuestión hasta ahora todavía por resolverse. Dado el estado del problema, los estudios y volúmenes esquivan estudiar las poéticas contemporáneas bajo el enfoque genérico, porque se enfocan principalmente desde una teoría de la enunciación y la aplicación de los estudios culturales, según las varias matrices de la poesía moderna. Por el contrario, mi interés precisa enfocar el estudio de la heterogeneidad de la poesía híbrida a través de la enunciación lírica, que refleja algunas de las particularidades de la cultura global: la expansión y desplazamiento de los discursos periféricos, las voces e historias al centro; y mediante la revisión de la desterritorialización y desplazamientos textuales tanto de los géneros literarios como de los elementos no literarios incorporados a la textualidad del poema. En algunos casos, tales movimientos diaspóricos son discursos traídos del pasado, por eso es fundamental hablar de la reposición de pasados, así como de las migraciones geográficas y culturales que son operativas para muchos de los casos de la lírica híbrida.

El tema en torno a lo híbrido en poesía no es la simple reunión o mezcla de voces o de los géneros literarios. Lo importante es explicar cómo algunos de los procedimientos literarios hacen posible la poesía híbrida en tanto fenómeno contemporáneo de la cultura y de la literatura. No existe, como he dicho antes, una homogeneización de la enunciación, del enunciado, del sujeto del lenguaje, de la locución ni de la textualidad ni literariedad. La diversidad de las locuciones emitidas, alteradas y superpuestas, desde distintos marcos discursivos, momentos históricos y temporales, tales como el testimonio, el dato histórico, el

documento, la voz testigo, el archivo, la historia, el borrador, la nota periodística, la entrevista, remedan un sonido homogéneo; ese sonido es la voz en el poema lo que el lector percibe como voz uniforme emitida unívocamente.

La migración geográfica y la diáspora —no refiero al proceso de desplazamiento judío, sino a los movimientos, por ejemplo, desde Centroamérica hasta Estados Unidos, o las migraciones africanas en territorio europeo— pueden ser una de las causas o consecuencias del estilo lírico como rasgo del momento histórico. Así como se da una dispersión vital y cultural a lo largo de las geografías, algo semejante es manifiesto en el territorio de las formas literarias contemporáneas. Así como existe la diáspora como fenómeno migratorio y caracterizada por la dispersión hacia lo extraño cuya consecuencia es el abandono del lugar de origen, sugiero entender a la poesía híbrida, en su forma y estructura, como un fenómeno diaspórico de la tipología literaria en donde la mezcla no solamente es cultural, también existe una mixtura en la *elocutio* focalizada (Ducrot, 2001; Benveniste, 1997 y 1999),³⁵ una reunión dispar de textualidades y pasados poéticos, todo ello direccionado por un *yo orquestal* hacia un horizonte en donde las voces extraviadas abandonan su origen textual, espacial y temporal, así como su género literario esquemático, para ocupar otro espacio fronterizo entre los géneros literarios o el terreno textual de otro género literario al que originalmente pertenece. La poesía híbrida, como campo textual, se altera y su grado genérico adquiere una

³⁵ El discurso y la enunciación exigen de alguien que hable y ese es justamente el sujeto, mismo que requiere del lenguaje. Así, pues, en la dimensión del poema híbrido hay un lenguaje literario que se sostiene por el autor, pero no es éste el que habla, sino que por un efecto retórico, la enunciación del lenguaje del poema contiene otras voces hablantes y es allí donde se encuentra el problema de mi investigación. Se trata de cierta manera de localizar a los hablantes de esas voces en el funcionamiento de la poesía híbrida. Benveniste plantea que “es en la instancia de discurso en que yo designa el locutor donde éste se enuncia como ‘sujeto’” 3 (2004a, p. 182). Dado esto, entonces, en el poema contemporáneo el locutor, el sujeto y el yo orquestal no son el mismo. El locutor está puesto como una relación de apropiación de otros discursos y voces (2004a, p. 184; 2004b, p. 84-85), orquestadas por otro yo, el *yo modal*, y la intensión radica en la unidad semántica del sujeto de la enunciación como efecto de la hibridez: “poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización (...). Es el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado lo que es nuestro objeto” (Benveniste, 1997: 83).

composición de otras formas y estructuras; es una superficie deliberadamente anómala constituida por lo heteróclito y discordante. La hibridación, como fenómeno cultural y literario, constituye un conflicto receptivo e interpretativo, pues tal término es variable en su definición, tal como se ha contrastado respecto al acto del mestizaje, mezcla y la noción de cultura global.

Estas formas de comprensión de la hibridez no coinciden en absoluto con la noción de la hibridación literaria. De la misma forma como se afirma la creación de identidades culturales, se mostrará de qué forma se producen obras poéticas cuyas identidades o estilos no quedan al margen, sino sobrepasan los espacios conocidos por la teoría de los géneros literarios. Los procedimientos literarios construyen nuevas identidades textuales y la hibridación es un modo de la *cultural hybridity*. Los actos de escritura ocurren sin relación de identidad nacional ni enmarcada en un lugar geográfico específico, se trata de una distancia creada por la mezcla cultural entre lenguas. El hecho de lo híbrido sucede con los géneros literarios de tal modo que, los espacios fronterizos en las obras poéticas forman mezclas a un nivel literario e histórico. La poesía híbrida no está limitada por los rasgos de literariedad ni por los horizontes paradigmáticos de los géneros literarios, sino por causas de mezcla cultural. Si existe la mezcla cultural, entonces ésta puede plantearse como una de las causas de hibridación en la lírica contemporánea: existe una mezcla (μίγμα) enunciativa heterogénea, porque en la enunciación³⁶ se construye un marco textual en donde se reúnen

³⁶ El fenómeno de la *diáspora lírica* concentra el siguiente problema: qué es la voz en el poema. En definitiva, como primera explicación se afirma que la voz es la manifestación inmediata del autor. También cabe decir que la voz en el poema no sea ontológicamente el autor, sino alguna configuración, una invención (Meschonic, 2007: 100-104). Con Benveniste nos percatamos que también puede tratarse de una apropiación del lenguaje, pero también puede ser su subjetivación. “Algunos continúan incluso tomando el empleo de los pronombres personales como el sujeto del poema. Creyendo que ya no hay sujeto sino está más la palabra ‘yo’. Pero en el poema, el que es el sujeto es la subjetivación del lenguaje.” (104).

Ahora bien, estos elementos también están directamente vinculados con lo lírico. Y es en la poesía híbrida donde la enunciación no es idéntica ni homogénea, pues puede hablarse de un sujeto de la enunciación y de una

muchas voces y multiplicidad de estilos, todos de distintos momentos y pasados poéticos para crear una planimetría construida por una voz, que no es la del autor, sino ficticia, la voz construida por un *yo modal*, una subjetividad imaginaria que viene, al mismo tiempo, a crear una imagen y/o representación, a veces uniforme, otras veces disforme, de las muchas voces reunidas, de tal modo que esa recuperación de voces o códigos se mezclan y replantean una y otra vez teniendo en común la superficie compartida en el poema, y la impostación en algunos casos que las conjunta. El acto continuo de representar en una lengua común o *koiné* (κοινή γλῶσσα) las varias voces, que no es otra sino la del sujeto en la enunciación, es una manera de migración, una diáspora en la textualidad del poema contemporáneo; por tanto, en lugar de llamar poesía híbrida a algo difícil de conceptualizar y asir, según explicaciones previas en torno al tema de la cultura y sus ulteriores problemas de mezcla, heterogeneidad e hibridación, a partir de ahora denomino *diáspora lírica* al acto elocutivo del poema en donde la *koiné* o lengua común compartida por las voces, es decir, la polifonía, realiza un acto al cual llamo *anámiγμα*, palabra que no aparece en el diccionario de la Real Academia de Lengua Española, pero que la formulo mediante la expresión *migma* (μίγμα), que significa mezcla y el afijo *ανα*, que significa ‘otra vez’, lo cual me permite formar la palabra *αναμίγμα*

enunciación lírica, por lo que la enunciación, como puede constatarse, es movable. *Cfr.* Mutlu Konuk Blasing. Existe un ‘yo’ operatorio de la lengua en la lírica, que produce lingüísticamente un sujeto el cual también es un objeto verbal. Esta doble operatividad del lenguaje, según Mutlu Konuk Blasing, puede analizarse en el fenómeno de la *diáspora genérica*, término que explicaré más adelante, de tal modo que me permite deliberar que ese yo operatorio del que se habla funciona como el *yo orquestal* aquí planteado y que el sujeto configurado lingüísticamente es la mezcla (μίγμα) enunciativa heterogénea (Véase enseguida cómo formulo etimológicamente este concepto como *anámiγμα*). Así, entonces, quedan definidos mis conceptos analíticos de estudio, *diáspora lírica*, como la organización múltiple de las voces en la enunciación, *mezcla* incesante de las voces, yoes, lenguas, sujetos, que hablan en el poema contemporáneo, reunidos en una voz común, κοινή γλῶσσα, del poema; y *diáspora genérica*, como la doble función operativa del *yo orquestal* (*yo modal*) y del sujeto configurado en la *diáspora lírica*.

para conceptualizar la hibridación o mezcla incesante de las voces, yoes, lenguas, sujetos que hablan en el poema contemporáneo reunidos por la κοινή γλῶσσα del poema.³⁷

A continuación detallaré las características de la *diáspora genérica*. La literatura híbrida ha existido como apropiación temática, pastiche, parodia e ironía. En su nivel textual no es novedad, no obstante, lo que sí parece genuino es la intención autoral contemporánea por construir una imagen de ensamblaje, disgregación lingüística a partir de la totalidad de la literatura; es decir, eso que yo llamo diáspora del género es una forma bastarda, la *diáspora genérica* queda fuera de sí y de sus marcas genéricas, y enajena marcas de otros géneros literarios. La poesía transfronteriza es tal porque las culturas y sociedades son una manera de diáspora, elementos descompuestos, diseminados, que se recomponen vía el collage, los pastiches, las mixturas, las mezclas y los palimpsestos. La obra de la *diaspórica genérica* presenta intención autoral, resuelta con la clásica ventura del hipertexto.³⁸

³⁷ Éric Benoit (2016) habla de la voz poética como impulso desde el interior, lugar donde la lengua se exterioriza. La voz como suma material y lingüística del poeta y del lenguaje. Por otra parte, Alain Rabatel (1998) habla del sujeto modal como una construcción en la que el locutor pone a funcionar a un enunciador. Alí Calderón (2020) sintetiza gran parte de la teoría de la enunciación: “En tanto poema, el discurso es construido por un locutor, un *Yo lírico* que planifica estímulos lingüísticos y efectos anímicos. Es clara la idea: el poeta —es decir, la persona— no habla directamente en su poema.” Ahora, el problema consiste en distinguir que la *anámiγμα* (ανάμιγμα) es el espacio lingüístico y textual del poema donde el locutor trabaja la enunciación y sus respectivas migraciones, es el lugar espacial de la *diáspora genérica y lírica* donde participan e interactúan *intensionalmente* las *múltiples instancias de enunciación*, la *diversificación de sujetos modales*, locuciones y formas del yo lírico. Esta polivalente forma diaspórica de la *anámiγμα* es la *intensión del poema* cuya dinámica corresponde a lo que Calderón (2020) llama *intención lírica*.

³⁸ La transtextualidad se manifiesta en cinco relaciones, según Gérard Genette, en su libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989). La *intertextualidad*, dice el autor, es “como la presencia efectiva de un texto sobre otro” (Genette, 1989: 10), es la relación entre más de dos textos. El *paratexto* es la manipulación o uso o mención especialmente elaborada en los títulos, subtítulos, advertencias, epígrafes. La *metatextualidad* es una relación crítica, el comentario que una obra escribe sobre otra a veces sin mencionarla directamente. La *architextualidad* es la seña de cierto nombre o uso genérico en el título de la obra, que condiciona o determina su tipología literaria. Finalmente, la *hipertextualidad* es el estrecho vínculo de textualidad del hipertexto (obra B) con una obra anterior en el tiempo y el espacio (obra A), el hipotexto. Los discursos compuestos importan tanto en qué dicen y en cómo lo dicen. El cruce de subjetividades o intersubjetividades, como lo formulara teóricamente Julia Kristeva (*Semiótica 1*, 1981), levanta otro discurso; en este caso está asociado a una exigencia estética, pero de igual manera a una necesidad ideológica y social, sobre todo política, dado el problema de la migración a escala mundial.

Los conceptos que he diseñado para los fines resolutivos del problema de la hibridación me exigieron cierta evolución historiográfica de otros términos, así como la consideración historicista para acuñar los conceptos de *diáspora genérica* y *diáspora lírica*. En principio, para ambos casos, la ‘diáspora’ deriva de las explicaciones dadas en el capítulo primero en torno a la mezcla cultural y la definición que da García Canclini sobre la hibridez, aunque su aplicación ni se define ni delimita a ese ámbito, puesto que uso una analogía para identificar la descripción de esos fenómenos culturales con los acontecimientos suscitados en la textualidad de las poéticas de nuestro tiempo: los desplazamientos textuales de las marcas de los géneros literarios y los cambios en las funciones del lenguaje literario. Por tanto, ‘diáspora’, para el caso del género, abandona su terminología y campo semántico de la cultura, las teorías sobre las sociedades posmodernas y la aglutinante forma de ser en la vida del siglo XXI. Al concepto de *diáspora* le añado el de *género*, *diáspora genérica*, para comprenderla como forma de ser de la clasificación literaria, y la ‘diáspora’ de lo *lírico*, *diáspora lírica* es la particular manera del género literario, es decir, la especie de la poesía cuyas características comunes están determinadas y definidas por la variedad de voces reunidas en la enunciación.

La *diáspora genérica* enajena marcas textuales de los géneros literarios, en tanto que la *diáspora lírica* añade momentos culturales, históricos, literarios y no literarios en la especie literaria. La *diáspora genérica* es el modo general y necesario para dar sentido a los fenómenos de las poéticas contemporáneas. Este concepto tiene su antecedente en la idea de *intertextualidad* y *transtextualidad* (Genette, 1989), que sirven como mecanismos procedimentales en las iteraciones de la literatura, porque más que una relación de obras o textos literarios, es un fenómeno múltiple del género de la poesía en el cual pueden explicarse los desplazamientos textuales retóricos y semánticos de uno o más géneros a otro, es la

migración textual de un género de origen a otro género de destino. Y la *diáspora lírica* es un fenómeno, un caso particular de la migración de la especie del género, que sirve como modelo general de la poesía híbrida.

Los desplazamientos textuales de las marcas entre los géneros literarios, la alteración insistente de la estructura del género, los cambios en las funciones del lenguaje literario (enunciación, yo orquestal y sujeto de la enunciación), el cambio de los códigos del sistema literario, no suceden siempre del mismo modo en todos los casos cuando se estudia la poesía híbrida, por lo que el examen de lo lírico se presenta de diversa forma en cada obra literaria. En síntesis, la cuestión es doble, como problema gradual de la especie del género, *diáspora genérica*, y la unidad de las voces procedentes de distintos puntos, *diáspora lírica*. En el primero, las variables son la enunciación, los discursos y la historia, como una relación operatoria del yo orquestal o modal. En el segundo caso son variaciones particulares y específicas de la especie y no del género. La *diáspora genérica* son diferenciaciones generales de la especie. La *diáspora lírica* son mecanismos del enunciado. Por ello formulo una metodología conceptual que reflexiona sobre materiales literarios que poseen, sea parcial o totalmente, las características de la *diáspora genérica y lírica*, como prueba de que las poéticas contemporáneas son un fenómeno que construyen un nuevo paradigma.

LA ENUNCIACIÓN (YO MODAL) DE LA POESÍA HÍBRIDA: DIÁSPORA GENÉRICA Y LÍRICA

En *Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética* (2016) se reproduce la “Introducción” a *American Hybrid: A Norton Anthology of New Poetry*, de Cole Swensen, en donde expresa que “los poetas híbridos tienen acceso a una riqueza de herramientas cada

una con la posibilidad de transformar drásticamente el poema, dependiendo de cómo se combine con las otras y del rol que juega en la composición” (2016: 77).

Horacio (1990: 330) afirma en *Arte poética* que la forma configura el contenido y que “cada género guarde el decoro y el estilo que le corresponda”.

Jacques Derrida (1980), en “La ley del género”, señala que existe un principio, *la ley de impureza, un principio de contaminación* mutua entre los géneros literarios. Y esa relación es ciertamente anómala, “división interna del rasgo, impureza, corrupción, contaminación, descomposición, perversión, deformación, cancerización, proliferación generosa, degeneración”. Como puede inferirse, todas se presentan como maneras interactivas de diseminar o destruir la unidad del género.

Todas estas “anomalías” perturbadoras están engendradas por la repetición: es su ley común, la suerte o sitio que comparten. Se podría decir por la cita o por la recitación (ré-cit), con tal que el uso restringido de ambas palabras no venga, precisamente, a llamarnos al orden del género estricto. Una cota en sentido estricto implica todo tipo de convenciones, precauciones y protocolos contextuales en el modo de reiteración de signos codificados, como las comillas u otros artificios tipográficos cuando se trata de una cita escrita. Sin duda es lo mismo para el relato (récit) como forma, modo o género del discurso, incluso [...] tipo literario. Y sin embargo, la ley protege ese uso *stricto sensu* de las palabras ‘cita’ y ‘relato’ es amenazada, desde antes e implícitamente, por una contra-ley que la constituye y la vuelve posible, la condiciona y se vuelve inabordable e indesbordable, incontornable por razones de bordes. (Derrida, 46)

La *diáspora genérica y lírica* son indeterminantes e inestables. La impureza y multiplicidad textual, como lo señala Derrida, se comprende en función de algo denominado puro, que en las relaciones de la tipología literaria no existe. Particularmente, ¿puede hablarse de la poesía, en términos de género, como algo puro? Pueden formularse maneras en que los discursos o voces poéticas se crucen, dos o más géneros, intencionalmente, para crear o provocar alguna

novedad. Ese es el carácter primario que permite explicar la hibridación: en primer lugar, la existencia de dos elementos conjuntados y la yuxtaposición de dos de los tres o los tres géneros canónicos (lírica, épica, drama) cuyo resultado ofrecería un tercer elemento con nuevas características.

Jean-Marie Schaeffer (2006), en *¿Qué es un género literario?*, explica que el género literario responde al estatus del enunciador y al acto de enunciación. Según esto, el enunciador del acto del lenguaje en el poema puede ser o real, o ficticio o fingido —justo esta es una de las dicotomías de la *diáspora genérica y lírica*. Y esas son precisamente las formas de la enunciación manifiestas en la poesía contemporánea, las formas de enunciación de la lírica híbrida. La *diáspora lírica*, como he dicho antes, se caracteriza por sus patrones de identificación con la realidad y la ficcionalidad del *yo modal* o *yo orquestal*. La clave de la dificultad genérica se encuentra en la forma en que el enunciador se hace presente en la enunciación. La voz del poema contemporáneo puede, por tanto, ser real, ficticia o fingida (desbordada y diseminada por un ‘yo’). Este es uno de los inconvenientes genéricos de la poética contemporánea. Independientemente de la forma del ‘yo’, que enuncia en el poema, sea real, ficticio o fingido, existe un enunciador original (Benveniste, 1997), que en el caso de la *diáspora* es el autor y un enunciador secundario, que es el *yo orquestal*. El enunciador original necesariamente es un yo empírico y el enunciador secundario es un yo orquestal (hipotético), que manipula y se apropia del lenguaje y de los discursos (Ducrot, 2001) para colocarlos en la superficie compartida del poema, la *anámmigma*. Los géneros literarios en sí mismos, como paradigmas de la literatura y esquema estructural, no determinan el nivel de ficcionalidad de la enunciación ni los actos del habla, que estructuran la voz y el yo en el poema, sino que la determinación proviene directamente de la manipulación del yo, la locución que enuncia y habla, a saber, *el yo modal*.

Wolfgang Iser (1998), en *¿Qué son los géneros?*, registra cuatro rasgos: 1) El género entendido como convención; es decir, detrás de cada prescriptiva de los géneros literarios, existen ciertas normas las cuales originan modelos cuya validez es convención. 2) La afinidad entre géneros y sus grados de complejidad. La voz del texto literario es relativa y dinámica, “los textos que parecen formar parte de los géneros aparentemente son todos parciales de una determinada extensión o de una determinada complejidad” (313). 3) La autonomía de los textos atribuida a los géneros. 4) Y la pertenencia a un género específico reduce las posibilidades interpretativas. La convención queda alterada, sin embargo, cuando tales normas continúan originando un tipo de modelo aunque se logre una trasmutación entre los géneros literarios. La parcialidad es la norma.

La poesía moderna inauguró otra codificación categórica, una postura formulada, según la ruptura en la comprensión de lo poético sustituido por lo estético. Al mismo tiempo provocó la negación de la convención tipológica. Henri Meschonnic (2017) afirma que la satisfacción intelectual no radica en la antagónica relación entre ruptura y tradición, “si en efecto uno mira más de cerca, ¿qué había en la ruptura? Que la modernidad era un arte de la presentación opuesto a un arte de la representación” (72). Es decir, el pasado, si continúa leyéndose, tiene existencia histórica y *presencia* activa porque son obras vigentes en el lector y en la escritura contemporánea. La teoría de la recepción, entonces, tiene dentro de sus postulados el mismo síntoma, la diseminación fronteriza de los géneros literarios. A ambos lados del texto diaspórico está presente dicha diseminación y desplazamiento; por un lado, el yo en el poema y, por otro, el lector que interpreta, tanto para sí mismo como para los demás. El lector, el yo receptor también decodifica mediante modelos y criterios transtextuales e iterativos. El yo es hechura, construcción del poema, reconfiguración del lenguaje en la variedad de las voces posibles. El poema contemporáneo construye un sujeto mediante el

lenguaje y más precisamente a través del lenguaje literario. La *hybris*, como producto de dos fuerzas, la del lector y la del autor, es resultado histórico, ideológico y textual por medio de dos o más textos conjugados y confrontados entre sí. La *hybris* elocutiva (Ducrot, 2001) construye y reconstruye al autor y al yo del poema, es decir, dos voces de la enunciación: la modulación del autor y las voces apropiadas, desplazadas, enajenadas y diseminadas, el acto de la *diáspora lírica*, constituyen la naturaleza textual del *yo modal*, una proporción de muchos territorios discursivos y constelaciones poéticas.

Por lo tanto, una respuesta a la pregunta “¿Por qué hay poesía lírica?” radica en este acontecimiento del “Yo” como el agente del lenguaje –la figura de un sujeto que hace que el lenguaje signifique haciéndolo intencional. Los sonidos que pueden significar –una condición previa a cualquier significado específico– son sonidos que podemos atribuir a un “Yo”, y el sujeto así producido es a la vez un constructo irreductiblemente lingüístico–un objeto verbal– y un “Yo” que “elige las palabras mediante las cuales existe”, tal y como expresa James Merrill (1986, 21). Esto no es “reducir” el “Yo” a un efecto poético, sino señalar la concurrencia de la poética y la ética en el caso de la subjetividad lírica. (Konuk Blasing, en <https://circulodepoesia.com/2019/05/que-es-el-sujeto-lirico/>)

Entonces es muy importante establecer que el problema de la *diáspora genérica y lírica* no está exclusivamente alrededor del yo lírico, como función del lenguaje y de la enunciación, sino en el fenómeno diaspórico como hecho cultural y literario generativo. En torno a la voz lírica están presentes otros rasgos no necesariamente literarios, no obstante su combinación con lo propiamente literario, también envuelven y constituyen el eje generativo de las poéticas contemporáneas. Si este fenómeno cultural fuera desplazado al ámbito del lenguaje literario, entonces, el problema de la diáspora sería un problema alrededor de la noción frágil o sólida del sujeto del lenguaje, ni siquiera de un yo o sujeto ontológico o filosófico. El ‘yo’ del poema es el sujeto de la cultura y de sus variaciones elocutivas y enunciativas, además

constantemente está participando de ellas. El aspecto generativo radica en identificar cómo ese ‘yo’ de la *diáspora genérica y lírica* opera al interior del poema como configuración de la enunciación y fuera del poema como interacción de funciones culturales. La proyección sólida que aparece y transfigura en el poema se vincula con qué tanto se desplaza o cambia la subjetividad en el poema. Hay muchas voces participando, pero ninguna es verdaderamente visible, porque existe realmente la superposición de voces en la enunciación.³⁹ La desaparición del sujeto individual, unida a su consecuencia formal, la creciente falta de disponibilidad del estilo personal, ha engendrado la práctica casi universal del *pastiche* como síntoma del fenómeno poético contemporáneo.

La crítica más reciente, a partir de Macherey, se ha ocupado de subrayar la heterogeneidad y las profundas discontinuidades de la obra de arte, que ya no es unificada u orgánica, sino que se ha convertido en un revoltijo, es una mezcla sin orden ni concierto de subsistemas descoyuntados y materias e impulsos de todo tipo reunidos al azar. En otras palabras, la antigua obra de arte se ha transformado en un texto cuya lectura se realiza sobre la base de la diferenciación y no de la unificación. (Jameson, 54)

Dentro del problema de la *diáspora lírica*, el sujeto hablante es una construcción lingüística compuesta paulatinamente por muchos otros sujetos del lenguaje, reunidos en la *αναμίγμα* (*anámiγμα*), y ésta es la base común que tiene la enunciación del poema de la *diáspora lírica*;

³⁹ La enunciación es un cúmulo de actos de aplicación de la lengua operados siempre por un ‘yo’, que es una entidad subjetiva. Ahora bien, este ‘yo’ asume una responsabilidad, pero también una elección (Konuk Blasing, 2019) desde la que habla, pero puede marcarse una diferencia cualitativa respecto a la enunciación lírica. Dominique Rabaté (1999) dice de ésta que es la “totalización de posturas enunciativas. El lugar de inscripción de un tipo de experiencias que buscan configurarse”. En suma, el yo está asociado con la enunciación de forma externa con un individuo que habla y la enunciación lírica es el yo vinculado internamente a la enunciación cuya operatividad configura una subjetividad. A este hecho, como un acto diaspórico, es lo que denomino ficcionalización del yo o el sujeto en el poema. Entre estas formas de determinación de la enunciación, puede darse una inestabilidad en la identidad de la voz del poema. Tal inestabilidad es ontológica, semántica y fenomenológica. Inestabilidad no es, ciertamente, ambigüedad de un hablante como forma material del lenguaje, sino más bien un hecho múltiple y simultáneo de variadas identidades al grado de que desaparece la elocución del poeta como marca autoral real.

es decir, una configuración de actantes y hablantes procesados en la voz común. Así es el modo de composición de la *diáspora lírica*. En el proceso constructivo del sujeto lírico pueden localizarse sus aspectos ficcionales, así como se ha afirmado sobre su representación inestable. En el poema contemporáneo “el sujeto es la subjetivación de lenguaje”. (Meschonic, 2017: 104). El yo modal del poema contemporáneo subjetiva al lenguaje literario y dicha subjetivación es el acto creativo del yo modal.

DEL COLLAGE AL RIZOMA: NUEVO PARADIGMA DE LA LÍRICA CONTEMPORÁNEA

Gilles Deleuze y Félix Guattari (2002) escriben que “la literatura es un agenciamiento, nada tiene que ver con la ideología, no hay, nunca ha habido ideología” (Cfr. Benveniste, 1997. Especialmente la postura de la apropiación desde el lenguaje). “El libro imita al mundo, como el arte a la naturaleza: por procedimientos propios que llevan a cabo lo que la naturaleza no puede, ya no puede hacer” (Deleuze-Guattari, 11). Dicho caos puede comprenderse entre la disolución del verso y la prosa en una forma indistinta, inclasificable para la división de los géneros. . Una disolución del poema llevada a cabo por varios procedimientos de la retórica de la poesía híbrida. La escritura, como fragmento, no es el poema, sino algo distinto, eso que Deleuze y Guattari denominan rizoma. Éste es el sustrato de lo único en lo múltiple. El rizoma posee formas diversas, tal como sucede en la *diáspora lírica* con las voces, el yo modal y el sujeto en la enunciación, y en la *diáspora genérica* cuando existe una alteración de la especie literaria. En ambos fenómenos persiste el *principio de conexión y heterogeneidad*, de *multiplicidad*, de *ruptura asignificante*, de *cartografías y calcomanías*, como características del rizoma, y añadiría lo siguiente: “El rizoma es una antigenealogía,

una memoria corta o antimemoria. El rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura inyección...es un sistema acentrado, no jerárquico y no significativo.” (2002: 26). Estos hechos e información son localizables en las obras poéticas contemporáneas, que permiten identificar la variabilidad de los estilos de la *diáspora genérica y lírica*.

La tradición poética es el camino de la historia de los estilos literarios mediante mecanismos cruzados de tonos, modelos, autores, textos, ritmos, conjuntando una *manera de imitación, asimilación* y superación de los antecesores en el presente. El canon es el pastiche de los estilos. La *imitación* es una manera del pastiche y la parodia, son los paradigmas de la *diáspora genérica y lírica*. Dentro de los márgenes de las poéticas contemporáneas el canon es el pastiche de estilos.

I. Que la imitación es útil y necesaria. Que ninguno se debe contentar con lo que han inventado otros, sino que cada uno debe inventar alguna cosa. Que no sólo se debe uno esforzar en igualarse con los autores que imita, sino también en excederlos.-II. Que debemos poner cuidado en los autores que imitamos y en lo que de ellos nos proponemos imitar. Cada uno en la imitación consulte sus fuerzas.-III. Que se debe guardar el decoro de la materia y cuidar de no dedicarse únicamente a un solo estilo o a un autor sólo.-IV. La imitación no ha de reducirse precisamente a las palabras, sino mucho más a las ideas. (Quintiliano, 2001: 390)

El concepto de *imitatio* de Quintiliano me permite comprender cómo actúa la originalidad y la influencia en la creación literaria de nuestro tiempo. Una reunión de pasados e instrucciones asimiladas en un momento poético particular en el siglo XXI. La formación de un canon para reflexionar cómo la *diáspora lírica* reacomoda y contribuye a la tradición poética desde actos verbales y marcas textuales, que no son propiamente marcas del género lírico, sino que son propiedad atributiva de los todos los géneros. La *imitatio* supone la asociación de procedimientos y estructuras, distribuidos entre las especies genéricas,

desplazamientos entre los géneros, que alteran la lírica y crean formas que transitan en los demás géneros literarios. Un desplazamiento, una migración, una diáspora.

[...] ¿qué hubiera de haber sucedido en aquellos tiempos en que no hubo a quién imitar, si los hombres ninguna otra cosa hubieran pensado hacer o discurrir, sino lo que tenían ya sabido? A la verdad, ninguna cosa hubieran inventado. Pues, ¿por qué razón no hemos de poder nosotros inventar lícitamente cosa que antes no se haya usado? Si aquellos hombres ignorantes no tuvieron más guía para inventar tantas cosas que la razón natural, ¿no nos hemos de mover nosotros a discurrir, cuando sabemos con certeza que los que discurrieron inventaron? Y siendo así que ellos que de ninguna cosa tuvieron maestro alguno dejaron muchísimos escritos a la posteridad, ¿no nos servirán de algún provecho a nosotros todas aquellas cosas para inventar otras? (Quintiliano, 2001: 390)

Ernesto Livon-Grosman en Prólogo al libro *Mawqif* (2014), de Pierre Joris, afirma que “la construcción textual que se desplaza de un significante/significado a otro [...] crea un efecto de composición de superposición y paralelismo de citas, párrafos, versos, donde la circulación entre las partes es más importante que la creación de un todo final y estable” (17). Si esta dimensión textual definida corresponde a la *anámmigma* de la *diáspora genérica y lírica* donde *el desplazamiento entre las partes es más importante que la creación final* de la poesía contemporánea, en consecuencia, es un hecho manifiesto propio del interés generalizado de los autores, si esto es así, entonces, eso sugiere un intercambio del dispositivo del collage, sistema medular usado a lo largo del siglo XX, por el dispositivo del rizoma,⁴⁰

⁴⁰ Resulta radical e imprescindible citar el resumen de los autores sobre los caracteres principales del rizoma. Siendo el rizoma un modelo como lo es la *diáspora genérica y lírica*, sus caracteres operativos son absolutamente semejantes a la función cualitativamente igualitaria existente al interior de la *anámmigma* del poema contemporáneo. La poesía híbrida es un rizoma:

a diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos. El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple. No es lo Uno que deviene dos, ni tampoco que devendría necesariamente tres, cuatro, cinco, etc. No es un múltiple que deriva de lo Uno, o a lo que lo Uno se añadiría (n+1). No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene principio ni fin, *siempre tiene un medio por el*

sistema angular en el nuevo paradigma de la retórica del presente histórico, empleado a lo largo del siglo XXI, pues este “no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias en relación con las artes, las ciencias y las luchas sociales” (Deleuze-Guattari, 2016:31). Justamente esto es el mismo fenómeno suscitado cuando explicaba el estilo de la *diáspora lírica* con la expresión *αναμίγμα* (*anámixma*). En síntesis, estas relaciones literarias, políticas, racionales y sociales, posibilitadas por el rizoma, me sirven conceptualmente, en términos de hibridación cultural, porque las asocio con la idea de ‘mezcla cultural’, no obstante, también funcionan analógicamente en los caracteres revisados hasta ahora sobre las formas de la diáspora. Entonces, el poema híbrido ya no es solamente un campo de signos lingüísticos, de significantes, que orientan el sentido, sino que el fenómeno de las diásporas no es reductible al campo textual del poema, sino que es un campo abierto cuya naturaleza imita pasados poéticos y esquemas y circunstancias. El poema contemporáneo es el rizoma, un territorio polifónico descentralizado, sin centro de gravedad definitorio, como lo es la diáspora, es la multiplicidad de códigos culturales, ideológicos, sociales, estéticos, políticos y poéticos. Todo ello ejecutado el estilo de la diáspora, que tiene como característica principal deformar procedimientos y alterar formas de modo que el rizoma en los géneros literarios es una obstinación. El poema, como organismo lingüístico, pone resistencia ante un estilo propio para volverse muchos estilos: el poema-rizoma o *diáspora genérica* y *diáspora lírica*. Si esto es así, entonces: ¿Lo lírico se mantiene estable?

que crece y desborda. Constituye multiplicidades lineales de n dimensiones, sin sujeto ni objeto, distribuibles en un plan de consistencia del que siempre se sustrae lo Uno (n-1). Una multiplicidad de este tipo no varía sus dimensiones sin cambiar su propia naturaleza y metamorfosearse. Contrariamente a una estructura, que se define por un conjunto de puntos y de posiciones, de relaciones binarias entre estos puntos y de relaciones biunívocas entre esas posiciones, el rizoma sólo está hecho de líneas: líneas de segmentariedad, de estratificación, como dimensiones, pero también línea de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza. (25. Cursivas mías)

¿El poema, como construcción subjetiva del lenguaje, mantiene su identidad genérica? No. La *diáspora genérica y lírica* son como el rizoma, antigenealógicos, la diáspora como fenómeno de las poéticas contemporáneas “procede por variación, expansión, conquista, captura, inyección [...] está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga.” (26).

Ahora bien, desde la Antigüedad, me refiero a la literatura grecolatina, pueden señalarse dos casos directos de obras en las cuales han estado presentes una variedad de voces, adiciones elocutivas y lo que actualmente pueden llamarse como transtextualidad, es decir, estos casos literarios también pueden ser revisados desde la idea de la hibridez literaria aunque la diferencia cualitativa respecto de la poética contemporánea hallase en el análisis del autor y su relación con la obra en cuestión. Por lo anterior, pese al esfuerzo anacrónico que este planteamiento implica, puede concluirse que la hibridez en la literatura no es realmente tan actual como pretende mostrarse, pues la *Ilíada*, por dar uno de los dos ejemplos, y su vínculo inmediato con la *Odisea*, y éstas dos al mismo tiempo asociadas con la obra latina *Eneida*, de Virgilio y el moderno *Ulises*, de James Joyce, por dar el segundo ejemplo, son modelos, no solo de la transtextualidad, sino de una sucesión de procedimientos, vía el pastiche y la parodia a nivel de la enunciación y la imitación, en donde pueden encontrarse exploraciones de géneros fronterizos, invasiones textuales genéricas, desvío del esquema genérico, parodia del estilo respecto a la tipología y la alteridad del enunciador en la figura del yo en el poema. El género de la lírica, desde la fundación de las categorías negativas en la Modernidad, no ha dejado de exponer estos y otros fenómenos poéticos. Hablo, entonces, de la constelación del yo moderno como una forma orgánica sin límites. El territorio de los géneros se reduce y se estrechan entre sí. Sobre este hecho específico, la

investigadora y profesora Francisca Noguero Jimémez (1999) ha dedicado parte de sus estudios proponiendo una clasificación de los textos híbridos en tres grupos: la Crónica, la poesía en prosa y el libro misceláneo.⁴¹

Por otro lado, además de las marcas textuales, la literatura contemporánea también está registrada por el funcionamiento y operatividad de otros dispositivos que otorgan significado al signo literario y hacen significativo a aquello que está fuera del signo lingüístico, invirtiendo las claves de interpretación, tales como el uso multimedia (iconotextualidad) para ampliar el soporte, el signo y el significante, como pueden ser el empleo de la fotografía, el cómic, la pintura, con formatos de revistas, periódicos y collages, incluso al extremo de usar otros soportes que no es el libro como usualmente sucede y puede entenderse como soporte de la literatura, ampliando o expandiendo la literatura al medio electrónico y computacional, por ejemplo parte de la obra poética compuesta por la poeta Rocío Cerón⁴² (2003, 2016, 2019 y 2020). Como parte de la intertextualidad que expande la

⁴¹ J. M. García (2018) revisa la clasificación propuesta por Noguero sintetizando los rasgos. Sobre esta tripartita clasificación me interesa presentar las características que la autora realiza sobre el libro misceláneo. Son 12 características señaladas: a) Reflexión crítica 'con imágenes líricas utilizando los recursos del ensayo y el aforismo' (ensayos breves de Julio Torri); b) Espíritu festivo, experimentación. Constantes juegos literarios (*Manual del distraído*, de Alejandro Rossi); c) Desorden. No hay orden temático. Prefieren el caos. Despistes (*La letra e* de Monterroso); d) Paratexto. Presentación 'excéntrica' desde la portada (*La vuelta al día en ochenta mundos*, de Julio Cortázar). e) Título inclasificable (*De aquí y de allá*, de Fernando Aínsa); f) Literatura de 'filones', 'takes', sugerencias temáticas, improvisaciones (*Los ensayos* de Cortázar); g) Escepticismo existencial; enuncian problemas sin resolverlos, rechaza las grandes utopías (obras de Carlos Díaz Duffoo Jr.); h) Ejercicios transtextuales' o intertextuales. Los autores 'dialogan' con sus escritores preferidos. i) Son vocacionalmente marginales. 'Es una escritura fronteriza, glosadora, derivada de otra, ausente de pretensiones, contraria a la autarquía y a la arrogancia' (obras de M. Deneví y de Salvador Elizondo); j) Es 'en muchos casos autobiográfica' (*La letra e*, de Monterroso); k) El tema 'fundamental': homenaje a otros escritores y artistas (*Territorios*, de Cortázar); l) Ataque a cierta crítica académica 'por dañina, aburrida e incompetente'. Estas son las doce características centrales de Noguero, no obstante García apunta otras, que pueden sumarse, a saber: m) Humor literario que va más allá del 'texto festivo' propuesto por Noguero; n) Conocimiento y conciencia del 'género, híbrido. Monsiváis; ñ) Denuncia política o ideológica; o) Integración de otros campos del conocimiento: sociología, antropología, historia, filosofía.

⁴² Los casos de esta autora son muchísimos. Facilita la tarea visitando su sitio web <https://www.rocioceron.com/poesia> en el cual, el lector puede consultar y enterarse de las propuestas que cumplen con varias de las características del libro misceláneo de la clasificación de Noguero. Cerón explica que su proyecto es de poesía textual, sonora y visual. Esta forma tripartita permite al lector escuchar como una forma de recolectar, catalogar y resignificar tanto ruidos, texturas como voces; es decir, la poesía como anclajes

literatura más allá de sus propias marcas textuales, aparecen otros diversos idiomas, la oralitura,⁴³ incluso la twiliteratura, la diversidad de registros lingüísticos. En todo el horizonte construido por las formas del libro misceláneo, según señala Noguero, cabe hablar de la manipulación de los estilos (*Cfr.* Genette, 1989). Ensayos breves y aforismos intercalados participando de la novela, la poesía y la dramaturgia. O la fragmentación, que va más allá del simple desorden intencionado, porque en efecto la intención autoral consiste en presentar estas piezas literarias como un género de géneros. “Los géneros de la brevedad se desarrollan fundamentalmente a partir del modernismo, como lo demuestra la proliferación en el fin de siglo de libros de crónicas, de poemarios en prosa y, posteriormente, de volúmenes que reunían una ‘literatura de cascajo, primeros exponentes claros de las misceláneas.’” (Noguero, 1999: 240)

Los criterios de valor estético de las Vanguardias⁴⁴ siguen fijando los modelos procedimentales, la libertad es el eje ético y axiológico del ser humano que prevalece como rasgo esencial en la poesía del siglo XXI, no obstante el concepto libertad se ha vuelto

sonoros que se dan en espacios determinados. Su obra poética en realidad son poemas-vozes-sonidos, que son mecanismos y fluctuaciones que abren otras lecturas e interpretaciones.

⁴³ La revista colombiana *Errata* dedicó un dossier a la literatura indígena y la oralitura como resistencia ante el olvido. Estas formas discursivas responden a la idea de mezcla y mestizaje anteriormente desarrollado como antecedente de los desplazamientos textuales entre los géneros literarios. Este caso puede ser considerado un ejemplo más de la diáspora textual de la literatura, uno de los nuevos paradigmas y fenómenos de las poéticas contemporáneas.

La palabra oralitura hace referencia a aquellos saberes que surgen desde el universo de los pueblos originarios a la orilla del fogón, en la tupa, en el camino, en la montaña, en la chagra, y que van pasando de generación en generación por miles de años. Lo oral es aquello que permite tejer comunidad, aquello que ha corrido de voz en voz y que fluye como río en la lengua, los tejidos, los cantos rituales, los pasos ceremoniales, hasta en la forma de compartir sonrisas, miradas y señales. En lo oral también están los seres de la naturaleza, los animales del bosque, los espíritus de la noche y nuestros muertos que acompañan desde otras dimensiones. (Mallki y Chikangana)

⁴⁴ He planteado este argumento porque quiero exponer uno de los problemas para comprender las características de la poesía del siglo XXI: no se lee más allá de las Vanguardias históricas. Los patrones de lectura dictan valoraciones creativas, y aquéllas, al estar delineadas por un gusto exacerbado por la ruptura, impone, al mismo tiempo, reglas de composición. Nuestra tradición poética responde a la poesía moderna y a su consecuencia más inmediata, la literatura de las Vanguardias.

demasiado vago y laxo, hasta el grado de que todo en el arte está permitido. No se trata de la imitación de estilos, sino que las varias maneras de imitar se ha vuelto el síntoma literario, particularmente poético. En esta época, donde la mezcla cultural y las migraciones son habituales, la mixtura y la aplicación de varios procedimientos, sin mediar en esencia alguna clase de conciencia que perturbe o clasifique los rasgos estilísticos de ese modo de ser de la Literatura, la *diáspora lírica* distingue y caracteriza su estilo.

El estilo impone una o varias formas. La *diáspora genérica y lírica* insertan una diversidad de estructuras y formas, manipuladas por un sujeto modal, que crea y junta muchas voces, y su polifonía constructiva no solo ejerce su mayor característica, la mezcla y dislocamientos tipológicos, sino también inventa una manera de ser del yo en la *αναμίγμα* (*anámiγμα*) del poema. Este yo no es unívoco, es una diáspora: relativo, multifónico, misceláneo. Es decir, nuevos modos de decir, de hablar en poesía. En realidad, podría afirmarse que la *diáspora genérica* y la *diáspora lírica* son una construcción compuesta por muchos hombres, la configuración de nombres y autores. El sujeto lírico en *αναμίγμα* (*anámiγμα*) es ficcional y, además, es una representación inestable.

Ningún estilo domina en las diásporas poéticas. Muchas voces hablan, muchos sujetos, varios estilos: monólogo dramático, autoficción, autonarración, ficción, poema polifónico, testimonial, documental. Esto por hablar del modo elocutivo, faltaría decir que existe una contraposición retórica, semántica e isomórfica. La disparidad entre forma y contenido es una característica desemejante del poema. Y en éste habla un yo testimonial, confesional, epifánico, un yo íntimo, enfermo, político, desdoblado. El problema central no es determinar a qué género pertenece tal o cual obra, sino reflexionar y diagnosticar cómo es que dicha obra adquiere características que no son propias de un determinado género, sino de otros.

CAPÍTULO 4

LA DESTERRITORIALIDAD DE LAS MARCAS TEXTUALES

En los capítulos anteriores afirmé que la literatura híbrida, renombrada *diáspora genérica* y *lírica* en mi propuesta investigativa, es un hecho lingüístico localizable en otras épocas históricas bajo incomparables lineamentos de la clasificación literaria, de la teoría de la enunciación, la apropiación discursiva, el pastiche, el mestizaje, la mezcla cultural, la parodia y la ironía, por lo cual el particular fenómeno de la lírica híbrida, tampoco vendría a ser un acontecimiento genuino y exclusivo de nuestro tiempo; no obstante, lo que sí parece ser novedoso, además de legítimo, es el hecho de la *diáspora genérica* y *lírica* como voluntad e intención autoral contemporáneas cuya finalidad es la producción de un conjunto nuevo de dispositivos, necesariamente anómalos en relación con las características del género literario, que explora la desarticulación de matrices y sustancia de la poesía, y aparece, en consecuencia, la disgregación lingüística desde la manipulación de la enunciación como una de las formas de presentación de la *αναμίγμα* (*anámiγμα*) y el desplazamiento de elementos literarios y no literarios como desterritorialización de las marcas textuales. El género lírico queda, entonces, fuera de sí, enajenado de sus marcas genéricas, extraído e incrustado hacia las marcas de los otros géneros literarios, apropiándose las en unos casos y cediéndolas en otros. Resulta difícil, en contraste, precisar qué obra poética inaugura, en lengua española, el fenómeno de la *diáspora lírica* contemporánea. Dicho lo anterior, es importante acotar que la poesía de lengua española se fundó, desde sus orígenes, como un caso de combinación de dos lenguas, dos formas poéticas y dos estructuras lingüísticas sustancialmente diferentes en

el marco de un periodo histórico sustancialmente híbrido, pues el territorio geográfico de la península ibérica no solo era un espacio diaspórico racial y culturalmente, sino también estaba presente, como consecuencia, la mezcla cultural de cristianos, musulmanes y judíos, así la diglosia de las lenguas.

Este capítulo estudia algunos casos cardinales de la desterritorialización de la lengua española en varias tradiciones poéticas. La desterritorialización o reterritorialización es un concepto tomado de Deleuze y Guattari (2016) sobre el rizoma con el objetivo de explicar las líneas de fuga de los territorios poéticos, un abandono lingüístico y textual efectuado como agenciamiento. En este apartado aplico la desterritorialización a la lengua española cuando ésta efectúa algún proceso de adquisición de elementos de sentido, significado y significantes de otras lenguas; este proceso son puntos de fuga sucedidas entre lenguas que alteran la estructura y estilística de la poesía. La textualidad de la poesía, en distintos momentos, absorbe parcialmente algunos usos y elementos de otra lengua. Dicho mecanismo de desterritorialización de la lengua en el género lírico es una forma de agenciamiento, que me permitirá mostrar cómo es el fenómeno de rizoma desde la lengua en la literatura. Los casos revisados expresan los momentos medulares en que la lengua española comete esas líneas de fuga en la textualidad de la lírica.

Enseguida señalaré algunos casos históricos en los cuales la lengua española está involucrada como actante en su desarrollo, pero en constante dialéctica con otras lenguas. Estos casos los considero acontecimientos valiosos para percibir cómo los idiomas oscilan entre sus sistemas. Como parte de esa iteración entre las lenguas y las poéticas, la desterritorialización de la lengua española es un caso inaudito de construcción de nuevas matrices, esa suma producida a lo largo de diferentes periodos ha hecho posible la fundación de nuevas tradiciones hispanoamericanas, como lo es el Modernismo, el Neobarroco

argentino, la poesía de la experiencia, por citar algunos ejemplos. La desterritorialización lingüística y filológica de las hispanidades, pues, es un caso singular de invención. Es muy probable que éste mismo suceso se reproduzca en otras lenguas, sin embargo el alcance de este capítulo está centrado exclusivamente en la exposición de los casos en los cuales los desplazamientos de técnicas, de reglas sintácticas y retóricas ocurren en la poesía en español escrita durante el siglo XXI.

Anteriormente fueron mencionados algunos casos de la poesía moderna francesa y la poesía moderna escrita en inglés, marcando rasgos técnicos y retóricos, porque son nuestras tradiciones más inmediatas, asimiladas y emuladas por la poesía de lengua española. No obstante, quiero ampliar ese espectro de indicadores en donde la lengua española permite crear y reproducir técnicamente rasgos de otras lenguas. Ambas maneras poemáticas, la francesa y la inglesa, dominaron durante el largo siglo XX, tanto con sus procedimientos como por las escuelas⁴⁵ literarias que las producen. Además de estos casos, existen otros más, cuyos periodos históricos dotaban a la poesía de ciertos estilos precisos y mecanismos de composición característicos de otras escuelas y formas, consolidando con ello cierta estabilidad compositiva. Y a la postre, esa supuesta inmovilidad estilística exige alteraciones e incrustaciones de nuevas fórmulas, incorporadas mediante la lengua. Los casos

⁴⁵ Tanto en el sistema poético como en la teoría y crítica, la dominación sobre otras tradiciones puede explicarse por la globalización de Estados Unidos y el sistema económico que controla otras redes del conocimiento. Autores para comprobar estos hay demasiados, pero puede consultarse a Charles Bernstein (2013), Agustín Fernández Mallo (2009), Kenneth Goldsmith (2015), Ernesto Livon-Grosman (2014), Ottmar Ette (2016), Niall Binns (2016), Alan Mills (2016), Marcos Canteli (2016), Yvette Sánchez (2016), Julio Prieto (2016), Stephen Burt (2009, 2016), Paul Hoover (2013, 2016), Matvei Yankelevich (2012, 2016), Marjorie Perloff (2012, 2016), Cole Swensen (2009, 2016), Tony Hoagland (2016).

Sobre salen de estas escuelas, la poesía elíptica, que efectúa juego de palabras, aliteración, suena a extravagancia. Sin la necesidad de extenderme por ofrecer una lista de características y cualidades de los estilos de las escuelas de poesía norteamericanas, cabe especificar que acuden a ciertas escuelas de la filosofía fenomenológica, posturas marxistas de la historia y el materialismo histórico para fijar los temas y expresiones, también cabe la tendencia por el facilismo de la expresión, la comprensión inmediata de la lectura, la presencia de figuras públicas. Hay una tendencia por continuar la poesía conversacional y confesional.

presentados tienen como eje vector la lengua española en iteración con otras lenguas en la generación de nuevos procedimientos o en la reactualización de métodos retóricos. A continuación propongo describir sumariamente algunos rasgos de estos casos de desterritorialización de la lengua y cómo repercutió inmediatamente en la poesía de nuestra lengua en la que la dinámica entre lenguas definió parcialmente el estilo histórico de la *diáspora genérica y lírica*.

En primer lugar, durante la primera vanguardia y modernidad de nuestra lengua, sobresalen los Siglos de Oro español en donde se ejemplifica un tono nuevo de versificación, un modo ciertamente sintético aunque genuino en que la lengua castellana se apropió de la medida silábica y forma poética del idioma italiano. El español encontró en la lengua italiana su primera modernización durante los siglos XVI y XVII. Ciertamente, ésta actualización de la lengua, imitación y copia silábica de otra lengua, no opera como parodia, ya que es un calco acentual, un desdoblamiento métrico con las características propias del verso de Francesco Petrarca que, ulteriormente, alcanzó su desdoblamiento propio al interior del metro español. El documento probatorio de este caso que expone la dimensión lingüística y procedimental, se encuentra en la carta del poeta Juan de Boscán dirigida a la Duquesa de Soma. En dicho documento está planteado el nuevo programa poético. Esto produjo la invención de otros procedimientos que, en su origen, eran impropios del castellano o eran remotos de la métrica octosilábica, medida común del momento histórico renacentista. En resumen, éste ejemplo expone la búsqueda del nuevo estilo en el decir de la poesía petrarquista, *dolce stil novo*.⁴⁶

⁴⁶ Lo que ahora a mí me queda por hacer saber a los que quisieren leer este mi libro es que no querían que me tuviesen por tan amigo de cosas nuevas que pensasen de mí que por hazerme inventor de estas trobas, las cuales hasta agora no las hemos visto usar en España, haya querido probar a hazellas. Antes quiero que sepan que no yo jamás he hecho profesión de escribir esto no otra cosa ni, aunque la hiziera, me pusiera en trabajo de probar nuevas invenciones. Yo sé muy bien cuán gran peligro es escribir y entiendo que muchos de los que han escrito, aunque lo hayan hecho más que medianamente bien, si cuerdos son, se deven de aver arrepentido hartas vezes. De manera que si de escribir, por fácil cosa que fuera la que huviera de escribirse, he tenido siempre miedo,

Durante más de un siglo el petrarquismo fue la fuerza motriz de la poesía lírica española, pues poetas y teóricos desde Juan del Encina hasta Francisco de Quevedo reflexionaron sobre las ramificaciones genéricas, temáticas, estilísticas e incluso éticas de la imitación de un poeta italiano que había muerto hacía más de 150 años, así como llevaron a la práctica tal imitación. Petrarca fue el gran modelo para los poetas renacentistas de toda Europa, en parte gracias a su canonización en Italia como el poeta modelo de la poesía lírica en lengua vernácula. En España, como en otras partes, la imitación de Petrarca fue un aspecto de un fenómeno más amplio de imitación del estilo italiano en la pintura, la arquitectura, la educación e, incluso, la cortesía. (Navarrete, 1997: 9)

Bembo es el primero en sustraer la importancia de la imitación del estilo petrarquista en la poesía española, sitúa a Petrarca como modelo, y observa en ese hecho un valor especialmente lingüístico y estilístico, incluso para los casos de las lenguas vernáculas al interior de Italia, pero Boscán realizó literariamente el nuevo estilo de los Siglos de Oro español a través de la *translatio studii*;⁴⁷ el verso petrarquista es el estilo italiano que emigra y se desplaza hacia otra lengua como un nuevo estilo.⁴⁸ Entre las lenguas éste hecho resulta novedoso al construirse el decoro de la lengua castellana. Dicho procedimiento literario, lingüístico y poético, mantiene algunas características propias del género lírico, alternadas

nacho más le tuviera de provar mi pluma en lo que hasta agora nadie en nuestra España ha provado la suya. Pues si tras esto escribo y hago imprimir lo que he escrito y he querido ser el primero que ha juntado la lengua castellana con el modo de escribir italiano, esto parece que es contradecir con las obras a las palabras. A esto digo que, cuanto al escribir, ya di dello razón bastante en el prólogo del primer libro. Quanto al tentar el estilo de estos sonetos y canciones y otras cosas de este género, respondo: que así como en lo que he escrito nunca tuve fin a escribir sino a andarme descansando con mi espíritu, si alguno tengo, y esto para pasar menos pesadamente algunos ratos pesados de la vida, así también en este modo de invención (si así quieren llamalla) nunca pensé que inventava ni hazía cosa que huviese de quedar en el mundo, sino que entré en ello descuidadamente como en cosa que iva tan poco en hazella que no había para qué dexalla de hazer haviéndolla gana. Quanto más que vino sobre habla (Boscán, 1999 : 118)

⁴⁷ Cfr. Theodore M. Green, expresamente los términos *inventio* y *elocutio* (1952: 35-57).

⁴⁸ En las *Epístolas familiares*, el propio Petrarca (2011) asume lo que Green y Bembo han dinamizado como una forma de imitación. “He absorbido por completo estos escritos, haciéndolos míos, y se me han fijado no sólo en mi memoria, sino en mi médula, y se han hecho uno con mi mente, hasta el punto de que si no los leyera por el resto de mi vida seguirían igual, pues han enraizado en lo más íntimo de mi mente” (Petrarca, en Navarrete, 1997: 22). Esta manera de la imitación no es reducida a la sola relación entre textos y estilos, sino a una asociación más profunda que va más allá de lo textual, es una asimilación, imitar íntimamente de modo individual emociones y pensamientos, al grado del encuentro entre afinidades de periodos, obras y autores.

con otras. Por esto, la imitación como traslación del estilo entre lenguas es un acto procedimental y puede ser considerado, retrospectivamente con cierta necesidad anacrónica como una manera de la lírica híbrida en español y, por lo tanto, un caso de desterritorialización del español. Durante ese periodo, el fenómeno no responde al hecho transfronterizo entre géneros literarios, ni como cruce de las marcas textuales, que determinan las clasificaciones literarias, sino como un fenómeno de mixturas poéticas que ocurre al interior del propio género lírico, al nivel del metro castellano, la variación métrica octosilábica y las elocuciones del poema que, bajo una estructura novedosa en español, el endecasílabo, altera el sonido y el sentido del verso, estrofa y estilo. Es un acontecimiento que responde más a los intereses por la búsqueda y el encuentro de una identidad política.

En contraste, la “Carta a la Duquesa de Soma” explica el lineamiento poético reconstructivo de la poesía renacentista, desde el idioma del Imperio de la época hacia la lengua castellana. “Se trataba de introducir en España un modo inédito de hacer poesía, el cual exigía cambio radical a todos los niveles, incluyendo, claro está, la obligada innovación formal.” (Colombí-Monguio, 146). Pero tal trasposición métrica no fue pobre ni escueta, sino revolucionaria. El nuevo endecasílabo español renovó la musicalidad, el metro, el tono, el sonido, el acento, la rima, la metáfora. En concreto, la consumación de esa inicial *traslatio studii* de una lengua a otra, de un género en otro, trató y originó una nueva sensibilidad y, por tanto, la formación histórica de la lengua española a partir de un método de composición que hizo del poema el territorio de exploración formal, sintáctico, semántico, textual, estructural y metafórico. La hegemonía política y geográfica correspondió con una hegemonía poética. Este hecho histórico-poético de la supremacía estilística configura lo que en el futuro también se repetirá en otras regiones y con otras tradiciones: el modelo del poder de las poéticas históricas.

En segundo lugar, durante el siglo XIX, la lengua francesa fue el idioma del poder cultural y político; el logro de la revolución liberal hasta impactar en el cambio paradigmático en las ideas sociales y en las teorías sobre las formas de gobierno, así como el desarrollo filosófico e ideológico del liberalismo provocaron que el francés suscitara otras nuevas ideas, modos de expresión, diversos actos de habla, y el español adquirió, prácticamente, su modernización gracias a las revistas, periódicos y escritores franceses por los cuales recibía influencia o sustento formal. El afrancesamiento del español ocurrió, inevitablemente. Esto implicó, pues, el ineludible modo mediante el cual los galicismos invadieron el idioma español; fue así durante dos siglos, el XIX y el XX. El idioma francés se convirtió en el modelo de los aspectos de las estructuras, así como de las formas de expresión en la poesía en español. Ante todo, esa manera de la diglosia siempre ha sucedido en nuestra lengua; eso mismo ha provocado que la lengua española sea constructiva. De algún modo es la naturaleza y principio de la lengua española, sus orígenes son también las variantes de la propia poesía de nuestra lengua.

Este procedimiento literario es bastante parecido a lo que Deleuze y Guattari (2002) llaman apropiación y desterritorialización,⁴⁹ con la diferencia de que los desplazamientos entre las lenguas no ocurren únicamente al nivel de la literatura, sino también en la tradición oral y actos del lenguaje. Por ello, me importa trabajar en esa forma de diáspora en las marcas de textualidad; el “agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumentan sus

⁴⁹ Anteriormente quedó establecida la sinonimia conceptual entre el rizoma y el poema híbrido como conjuntos y modelos definidos por sus mecanismos de funcionamiento. La *anásmigma* como espacio de operatividad de la *diáspora genérica y lírica* y el rizoma por sus líneas dimensionales de movimiento y la desterritorialización como desplazamiento de sus elementos, tal y como es comprendida la diáspora en mi investigación. (Cfr. Deleuze y Guattari, 2002: 25-27). Atributiva y distributivamente, tanto los términos como sus elementos, rizoma-poema y líneas-anásmigma, respectivamente, funcionan analíticamente para el estudio de los géneros literarios como formas de las poéticas contemporáneas.

conexiones” (14) y Genette (1989: 20-89) denomina pastiche, travestismo y parodia⁵⁰ como maneras de la imitación y transformación de la literatura, aunque en niveles de textualidad diferentes. Éste autor ejemplifica con novelas y obras de teatro de los siglos XVII, XVIII y XIX, en las que se enajenan temas y estilos, imitando circunstancias, alterando marcas genéricas. La imitación también ocurre de otra forma, como la tensión entre obras, mismas que van ampliando la tradición literaria.

En tercer lugar, Rubén Darío construye el arquetipo hispanoamericano derivado del modo del verso parnasiano francés y reestructura la métrica española mediante una manera de apropiación lingüística de otra lengua extranjera para incorporarla a su lengua natural a través del reacomodo de algunos acentos prosódicos, añadiendo medidas métricas que en nuestra lengua parecían disonantes, como son el pentasílabo y el hexasílabo. Estas nuevas maneras estilísticas van creando un particular género lírico del metro español, una suerte de parodia o pastiche lingüístico, una transformación, no precisamente del texto, sino del método operatorio para formar el nuevo metro, que altera el estilo literario: el galicismo hispano en el verso y la métrica de la lírica del siglo XX también se manifestaron semántica

⁵⁰ El autor efectúa una genealogía cronológica del término, revisando los estudios primeros, así como los consecuentes hallazgos a lo largo de la historia de la crítica y la literatura. No obstante, considero relevante marcar lo que puede ser considerado el primer significado y explicación de los que la parodia es, su grado etimológico.

En primer lugar, la etimología: *oda*, es el canto; *para*: «a lo largo de», «al lado»; *parodein*, de ahí parodia, sería (?) el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contra-canto -en contrapunto-, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o transportar una melodía [...] La más literal supone que el rapsoda modifica simplemente la dicción tradicional y/o su acompañamiento musical. (20).

No obstante esto, Genette construye un campo semántico entre parodia-pastiche-travestismo cuya campo de interacción se da entre el tema y el estilo con la función de los géneros literarios (Cfr. 34). Dicha distribución responde al criterio funcional en que la parodia implica la sátira y la ironía, en cambio el pastiche es un término más neutro y técnico. Como la parodia es un elemento variable, que no opera del mismo modo en grado genérico ni en relación con los temas, el autor concluye que la parodia es realmente una transformación del texto literario, y no una deformación del estilo como lo es el pastiche y el travestismo.

y sintácticamente. La lengua siempre está en camino, pero la poesía al ser una estructura que depende de la lengua y de sus propios actos de habla que incorpora, también es un territorio constantemente frecuentado por mecanismos lingüísticos, abordado por otros nuevos procedimientos.

La gramática y la retórica, también, quizá, la poética, comparten desde hace siglos una curiosa noción para la que apenas disponen de una palabra, propuesta muy tardíamente, en francés, por el último retórico clásico, que no demuestra tener una brillante inventiva terminológica. No es un término técnico, de derivación griega y de uso especializado, como metáfora o silepsis.

Es una palabra ordinaria, de origen latino, cuyo sentido corriente desborda por todas partes el campo de uso que se pretende nade. Vamos inmediatamente a calibrar la enormidad (ingenua) de su connotación: nos referimos a la *imitación*. (Genette, 1987: 90-91)

Nuestra lengua ha transitado, como se ha expuesto en los casos explicados, distintas maneras de imitación de otras lenguas. Genette habla de una trasposición de la lengua como una alteración imitativa, es decir, como un giro constructivo. Este planteamiento me parece crucial para comprender las variables de los géneros literarios, para entender cómo es el tratamiento de los géneros literarios a partir de una construcción retórica en la marcas de textualidad donde es identificable una serie de desterritorializaciones tanto de la lengua y como del género lírico. Algo parecido también fue dado en la inauguración del nuevo modo lírico en español del siglo XX. El siguiente soneto de arte mayor de Darío lo expresa. Considero a este poema, escrito para el libro *Prosas profanas* (1896), porque abre una nueva sensibilidad, no de manera original, sino a partir de la latinización del verso en su inicial modo francés, y se traspone en su manera hispana. En el poema está presente la búsqueda de una nueva forma, una estructura que no existía plenamente en la poesía hispanoamericana, en general, ni en la poesía en español, en particular.

Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo,
botón de pensamiento que busca ser la rosa;
se anuncia con un beso que en mis labios se posa
el abrazo imposible de la Venus de Milo.

Adornan verdes palmas el blanco peristilo;
los astros me han predicho la visión de la Diosa;
y en mi alma reposa la luz como reposa
el ave de la luna sobre un lago tranquilo.

Y no hallo sino la palabra que huye,
la iniciación melódica que de la flauta fluye
y la barca del sueño que en el espacio boga;

y bajo la ventana de mi Bella-Durmiente,
el sollozo continuo del chorro de la fuente
y el cuello del gran cisne blanco que me interroga.
(Darío, 2003: 576)

En el poema hay tres versos centrales. El soneto no expone emociones, sentimientos y tampoco evoca ni causa algún impacto trascendental en el lector, no es un poema emotivo ni introspectivo, que describe un suceso ni cuenta alguna historia; en realidad, se trata de un poema en donde la poesía es el tema. El poema, como estilo, funda una novedosa forma o estructura. La poesía habla, entonces, de la poesía como un mecanismo cerebral e intelectual: “Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo/ botón de pensamiento que busca ser la rosa”. La forma es una finalidad alcanzada mediante el procedimiento de la *traslatio* y la *imitatio*, al mismo tiempo exigen un estilo no encontrado completamente en el idioma español, sino que fue necesario recurrir a un estilo ajeno, entendido como un modo de pasado

de otra lengua; dicha imitación fue encontrada en el idioma francés, y ese es el estilo del soneto alejandrino, la forma del verso originado en la lengua de Víctor Hugo y Charles Baudelaire.

Los siguientes versos, “Y no hallo sino la palabra que huye”, expresa el fracaso que, en apariencia, alcanza el español por no poder lograr una nueva forma en un estilo que no es propio del francés,⁵¹ sino del español. Este nuevo mecanismo de construcción es un ejemplo más, que muestra cómo la apropiación e imitación de formas y estructuras originarias de una lengua extranjera, no pueden trasladarse, limpia y totalmente, a otra lengua. Un caso más de la desterritorialización del hispanismo.

En esta situación, persiste siempre una suciedad metafórica, alguna impureza retórica de la lengua, la sombra y los deshechos de la lengua imitada. La lengua imitada, el idioma modelo siempre está en vía de ser algo más de lo que es, al revestirse de un modo particular de expresión de la lengua receptora, que contribuye de acuerdo a su periodo histórico. Estas diferencias entre las lenguas modelo y receptora son elementos estilísticos. Esos cambios de la lengua, las adaptaciones retóricas, las variaciones lingüísticas y los galicismos, como lo apunta Alatorre, contribuyeron notablemente para que el español alcanzara otro modo de ser de la lengua en la literatura, pero también le permitió a nuestra lengua para alcanzar cierta independización del estilo romántico, que todavía prevalecía en lengua española. Con los

⁵¹ Antonio Alatorre (2018) en su obra *Los 1 001 años de la lengua española*, en el último capítulo, “La lengua, hoy” (361-389), explica cómo existía un afrancesamiento de la poesía de América, uno de los caminos que alcanzaría el español a lo largo del siglo XX, mismo que fue motivo de juicios y críticas.

El escándalo que el afrancesamiento del vocabulario español produjo en los puristas se puede comparar con el que causaron los refinamientos cultistas en la primera mitad del siglo XVII, salvo que en los siglos XVIII y XIX la modernización del español a través del francés afectó más estratos de la sociedad, y que, habiendo ahora una mentalidad más académica y más razonadora, los ataques de los puristas contra el “mal pegadizo” de los galicismos fueron mucho más metódicos (sin dejar de ser pasionales). (Alatorre, 2018: 376)

cambios provocados por los galicismo, el español logró una absoluta modernización a causa de la imitación e hispanización del francés, tal como sucedió con el español anteriormente al conquistar el idioma árabe aljamiado, con la tradición oral de al-Ándalus, con el periodo Omeya, y con el modo italianizante de los siglos XVI, XVII y XVIII.

Se percibe en el propósito del autor, en primer lugar, la construcción de una obra extraña en su dimensión tipológica, en segundo lugar, la obra misma genera desconcierto en la recepción y puede describirse una prescriptiva poética. Los ejemplos son hipotéticos y su posibilidad inició una fórmula primaria en donde ciertos procedimientos van asimilando reglas, actos de la lengua; en suma, consolidan un estilo de época que integra la tradición con nuevas formas y estructuras, originales procedimientos que incluyen las centrales voces líricas hispanoamericanas de las vanguardias históricas.

Algo semejante está ocurriendo actualmente entre los idiomas inglés y español, es un hecho manifiesto desde diferentes procedimientos, en las latitudes donde el español produce su literatura e incluso desde los distintos puntos donde no se produce literatura, pero sí se habla el español. En este momento existe una suerte de anglicismos en nuestra lengua.⁵² El español está experimentado una forma nueva de desterritorialización que afecta la textualidad de la *diáspora genérica y lírica*. Así como en su momento existió una adaptación de formas y estructuras poemáticas, propias de la lengua italiana y francesa al español, en la actualidad

⁵² Las relaciones y maneras en que las lenguas interactúan y se contribuyen ha merecido demasiados estudios, pero para el caso que me ocupa, las dinámicas entre el inglés y el español ha ocupado desde hace años a especialistas, académicos, posiblemente desde distintas disciplinas. Por ser un tema prolongado y aparte, no quiero extenderme en tales deliberaciones y disgregarme del tema que me interesa, pero basta señalar algunas referencias bibliográficas. La síntesis de esto parte de la idea de un mundo globalizado, del papel de los medios de comunicación en la vida social, económica, política y cultural, así como de la constante aparición de nuevas tecnologías. Todo eso suma respecto a la expansión de las lenguas y sus relaciones.

[...] la influencia del inglés en el español está muy extendida, pero se utiliza en situaciones limitadas. Además, la mayor parte de los participantes usa anglicismos de vez en cuando en su lenguaje cotidiano y los anglicismos más utilizados son las interjecciones, los sustantivos y los anglicismos que se originaron en las redes sociales. (Janssen, 2000: 3)

existe en nuestro *presente poético*, un momento de adaptación de procedimientos, formas y estructuras de la poesía escrita en inglés a las variables de la lírica en español (Hoover, 2016: 129-151).⁵³ Algo así como un sistema de reacomodo de la lengua y de los estilos. La lengua de la poesía se impone según el dominio político, económico y cultural de los países. Así como Italia, España y Francia fueron, paulatinamente, una fuerza filosófica, ideológica y política durante su correspondiente periodo histórico en los siglos XIII y XIV, XV y XVI, y el siglo XIX, respectivamente, cada una de esas tradiciones dominaron poéticamente Occidente. Y ahora estamos viviendo una nueva época histórico-poética en que el idioma inglés mantiene más o menos un control en las demás lenguas y tradiciones, un posmodernismo de la lírica cuya realidad está transformándose.

Debido a que tenemos lenguaje nos encontramos en una especial y peculiar relación con los objetos, eventos y situaciones, la cual constituye aquello que imaginamos del mundo. Los lenguajes generan sus propias características en las condiciones psicológicas y espirituales humanas. De hecho, casi es nuestra condición psicológica. (Lyn-Hejinian, en <https://circulodepoesia.com/2014/09/poetica-lyn-hejinian-el-rechazo-al-cierre/>)

⁵³ Así como las relaciones entre los idiomas de los casos antes dichos tuvieron su impacto total en la literatura dentro de un momento histórico definido, el acontecimiento lingüístico entre el español y el inglés sucede específicamente dentro de lo que Charles Olson (2010) y Frederic Jameson (1984, citado en Hoover, 2016) llaman posmoderno. El estilo posmoderno está caracterizado por *la imitación de estilos muertos* mediante el empleo del pastiche (Cfr. Genette, 1989: 20-34), además, continúa Hoover, por la deconstrucción de la expresión y un populismo estético. ¿Será que la *diáspora genérica y lírica* correspondan al estilo poético posmoderno? Esa denominada deconstrucción de la expresión poética tiene su asidero en lo que he nombrado *anámmigma*; un estilo posmoderno (Olson, 2010; Jameson, 1991; Hoover, 2013, 2016), entonces, sería el rizoma como forma de la diáspora, estilo desafectado, un espacio en blanco donde no aparece alguna individualidad definida y clara, sino caracterizada por los desplazamientos, líneas, transformaciones en la *anámmigma* de la *diáspora lírica*. La *diáspora genérica y lírica* usa su retórica para desterritorializar las lenguas, es el rizoma que se agencia, apropia y enajena las marcas textuales de los géneros literarios.

En la opinión de Jameson, el posmodernismo es la expresión perfecta de la cultura del capitalismo tardío en cuanto dominada por las corporaciones multinacionales. Si Jameson está en lo correcto la “deconstrucción de la expresión” sería sintomática de la pérdida de individualidad en una sociedad de consumo. La reputada muerte del autor reflejaría el declive del colonialismo y de la autoridad central en general. En tanto la historia encuentra su “fin” en la democracia liberal y el consumismo, pierde a la vez su sentido de lucha y descubrimiento. *Esto resulta en un estilo desafectado o en “blanco”*. Similarmente, el “populismo estético” de Jameson reflejaría el triunfo de las comunicaciones de masas sobre la palabra escrita. (Hoover, 2016: 131)

Los conceptos de parodia, pastiche y travestismo, me han permitido comprender cómo es la naturaleza de las líneas del rizoma con el objetivo de exponer claramente las relaciones funcionales de la *análoga* y de la *diáspora genérica y lírica*, y así finalmente describir sus modos de alteración, al margen de la mera *imitatio*. Aunque el lenguaje constantemente está transformándose, la dinámica del idioma español está cambiando, según los casos anteriormente explicados, además dentro de lo poético también está presente una persistente renovación, siempre es otra la dinámica. La fuerza cultural actualmente dominante, si fuera en este caso el posmodernismo, o sea la cultura global, impone su lenguaje a las demás culturas, imputa parte de sus actos del habla, su vocabulario se vuelve invasivo, los giros lingüísticos y las maneras de su literatura contribuyen en la amplitud de los estilos literarios posmodernos. En esta misma dirección, las formas nuevas de la poesía híbrida implican formas nuevas de la cultura. Por ello, no considero que el rizoma y la *diáspora lírica* sean solamente un tipo de desarrollo del *collage* moderno, o una continuación de la lírica moderna, o la forma epigonal de las vanguardias históricas, sino que corresponden a los estilos posmodernos. Estamos frente a un problema todavía no resuelto considerando la extensión de las normas conocidas y establecidas, pues el fenómeno de las poéticas contemporáneas es otro estilo, uno nuevo, el estilo rizomático, el diaspórico y, especialmente, otros distintos y novedosos procedimientos que obedecen a la naturaleza del lenguaje posmoderno, en general, y en particular, a los idiomas que sirven de modelo. El tránsito expuesto del idioma español en su relación con los idiomas italiano, francés e inglés, respecto a los usos y actos del habla, muestra que la desterritorialización de la lengua hace posible alteraciones en la estructura del poema, nuevos dispositivos lingüísticos y más técnicas adoptadas por los poetas que practican la poesía híbrida; en el ejemplo que estoy estudiando,

además de los vínculos y dependencias económicas, sociales y políticas entre el español y el inglés, están asociados procedimientos con la retórica de la *diáspora genérica y lírica*. Esta situación de necesidad estrecha responde a las ideologías y culturas posmodernas. Posiblemente la naturaleza de la poética contemporánea tiene la característica de la diáspora, porque la cultura e idioma dominantes contienen en sus elementos el desplazamiento.

El posmodernismo descentra a la autoridad y abraza el pluralismo. Fomenta un punto de vista “panóptico” o con muchas caras. El posmodernismo prefiere “palabras huecas” al “significado trascendental”, la forma actual de la metafísica. En general, sigue una teoría de la composición constructorista más que una expresionista [...] *Con la muerte de Dios y del autor, la apropiación se convierte en un recurso reinante* [...] Lo que un texto significa tiene más que ver con cómo fue escrito que con lo que expresa [...] En general, la poesía posmoderna se opone a los valores centristas de unidad, significación, linealidad, expresividad [...] La poesía en este volumen emplea una amplia variedad de estrategias opuestas, desde los escritos declaratorios de los Beats hasta el trabajo más teórico, pero fieramente político, de los poetas del lenguaje. El signo vacío, como el uso de material transgresor o la composición aleatoria, no es sino uno de los medios de esa resistencia. (Hoover, 2016: 132-133. *Cursivas mías.*)

Estos mecanismos de apropiación de la poesía estadounidense, explicados sucintamente, también existen en la poesía escrita en español y, en consecuencia, pueden estudiarse en la poesía mexicana como casos singulares de lo que Jameson llama poesía posmoderna. Pero también estos sistemas de propiedad son una manera de mostrar cómo sucede antes que en la creación, en los modos de hablar y en las inmediatas asociaciones de los idiomas como paradigmas de los sistemas de la cultura. Todo esto es un caso adicional sumado a los descritos brevemente sobre la desterritorialización de las lenguas. Eso que Jameson llama recurso reinante y composición aleatoria contiene un rasgo común con el rizoma, el carácter antigenealógico y antigenerativo, como pautas generales de composición del género y no

como espacio donde se suministran los materiales de composición. Más bien, en todo caso, considero que se trata de copias de modelos, incrustaciones orales en la lengua, marcas formales, una suerte de hibridez, una recomposición del género a través de un mecanismo y procedimiento singular, la poesía. En contraste, la *anámigma* sí es un espacio textual de tensión donde el acto del panóptico sucede de manera antigenealógica y antigenerativa, independientemente de si acontece una recomposición del género, porque esto no sucede como atributo, sino de manera distributiva entre la especie del género (Cfr. Maestro, I, 7: 893-1047).

La poesía siempre tiene un momento paradigmático en todo proceso histórico en que sintetiza procedimientos, espacios textuales, apropiaciones de tradiciones lejanas o cercanas, reactualizaciones formales, readaptación de estructuras. El canon o la tradición del siglo XXI llegan a un nivel en que son muchos los estilos agrupados, la concentración de la variedad en un estilo. El estilo lírico quebró los códigos del género y sus programaciones ampliaron su idiolecto, porque los códigos del género lírico han constituido un diálogo con otros códigos de otros géneros literarios de tal modo que los estilos constituyentes de la narrativa también han sido imitados y aprovechados por la poesía contemporánea. El poema del presente siglo, como organización lingüística, pone resistencia ante un estilo específico. La concentración es la variedad de estilos y lo antigenerativo de las *diásporas genérica y lírica*. Si esto es así, entonces ¿la lírica se mantiene como género? ¿el poema, como construcción subjetiva del lenguaje, se conserva dentro de un conjunto de elementos reunidos en un aparato multánime? No es el género lo que altera sus instancias, sino la obra particular.

Es momento de revisar algunos casos de la poesía mexicana cuyas obras fueron escritas durante el presente siglo, poemarios que tienen más de 10 años. Este primer acercamiento estudia la poesía contemporánea escrita en México, su finalidad se encuentra

en explicar la heterogeneidad de las obras y registrar las variables del género y la alteridad elocutiva de las especies literarias en donde el yo del poema prueba que la *diáspora lírica* es el espacio rizomático de procedimientos refundados en un tiempo donde pueden identificarse marcas de varias tradiciones literarias, la *anámiqma*, y que éstas, al mismo tiempo, confirman la *diáspora genérica* como alteración distributiva de la especie literaria. De la literatura escrita en México, es tentativo afirmar que la primera obra posmoderna, transfronteriza, aunque no necesariamente pertenece al género lírico, es el *Manual del distraído* (1978), de Alejandro Rossi. Basta decir que es una mezcla de especies genéricas en las cuales se muestra al yo en la escritura, desde el corte reflexivo e introspectivo, ensayístico, lírico, periodístico, documental, histórico, hasta la crónica, la memoria, el diario y la confesión.

Este libro reúne una serie de trabajos publicados entre 1973 y 1977. La mayoría fueron escritos para la sección *Manual del Distraído* que mensualmente aparecía en el antiguo *Plural* —el auténtico, el que dirigió Octavio Paz— y en *Vuelta*, la nueva revista que continúa aquellos esfuerzos. Sólo tres vienen de otros sitios: de *Diálogos*, la *Revista de la Universidad* y *La Vida Literaria*. Los incluyo porque el *Manual del Distraído* nunca se castigó con limitaciones de género: el lector encontrará aquí ensayos más o menos canónicos y ensayos que se parecen más a una narración; y también descubrirá narraciones que incluyen elementos ensayísticos y narraciones cuyo único afán es contar una pequeña historia. Tampoco están ausentes las reflexiones brevísimas, las confesiones rápidas o los recuerdos. Un libro, en todo caso, cuya unidad es más estilística que temática, un libro que huye de los rigores didácticos pero no de la crítica, y que fervorosamente cree en los substantivos, en los verbos, y en los ritmos de las frases. Un libro —lector improbable— que expresa mi gusto por el juego, por la moral, por la amistad y, sobre todo, por la literatura. Léelo, si es posible, como yo lo escribí: sin planes, sin pretensiones cósmicas, con amor al detalle. (Rossi, 1978:7)

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO 5

ALGUNOS CASOS DE DIÁSPORA GENÉRICA Y LÍRICA EN LA POESÍA MEXICANA

A continuación señalo en este capítulo algunas obras que cumplen, en rasgos generales, con los atributos que he denominado diáspora de la literatura, tanto *diáspora genérica*, como *diáspora lírica*. Repaso el *Diván de Mouraria* (1999) de Mario Bojórquez, *La Bruja. Fábula en 42 escenas* (2017) de Víctor Manuel Mendiola, *Libro centroamericano de los muertos. Brevísima relación de la destrucción de los migrantes de Centroamérica, colegida por el autor, de la orden de los escritores de poesía, año de MMXIV* (2018) de Balam Rodrigo y *Antígona González* (2012) de Sara Uribe. Reúno estas obras poéticas porque sus autores pertenecen a diferentes generaciones y son propuestas, incluso, antagónicas, que me permiten demostrar que las variantes genéricas no responden necesariamente a intereses generacionales, sino a causas e instancias históricas que cruza por varios años la construcción de un estilo lírico que está definiéndose. A causa de estas razones, sostengo que las textualidades de la poesía híbrida, al menos las que presente en este primer examen, pueden considerarse el nuevo paradigma transformador de los géneros literarios.

Resulta imposible estudiar más casos dada la enorme cantidad de obras que se rigen por los parámetros de la *diáspora genérica y lírica*. Dada dicha situación, me he propuesto crear un marco delimitado con las piezas literarias seleccionadas, enfocado el análisis por mi interés por estudiar y efectuar el diagnóstico del estado general de las formas de la *diáspora genérica y lírica* dominantes en la poesía mexicana del presente siglo. No obstante, conforme a la elección hecha señalaré una serie de rasgos y talentos generales, contrastaré sus

diferencias, también sus semejanzas, y sobre todo, especialmente manifestaré las características de la diáspora explicadas en los primeros cuatro capítulos sobre el fenómeno de las poéticas contemporáneas, enfatizando la hibridación poética como casos de *recuperación de pasados* y el centro de gravedad de la *anámigma*. Por ejemplo, Bojórquez realiza la *recuperación de pasados* de la poesía andalusí; Mendiola sobre la idea de fábula y narración; Balam Rodrigo recupera la crónica de conquista como desterritorialización; y Sara Uribe repone la historia del mito.

UN CASO DE REPOSICIÓN DE PASADOS: EL *DIVÁN DE MOURARIA* DE MARIO BOJÓRQUEZ

Publicado originalmente a finales del siglo XX y principios del XXI,⁵⁴ esta obra formula una de las caras de la poesía híbrida, cuya imagen corresponde a lo que llamo *reposición de pasados*. El *Diván de Mouraria* (1999) pone un precedente de un registro extranjerizante.⁵⁵

Demanda un análisis de literatura comparada, que permite exteriorizar el interés de su autor por seguir y procurar la tradición lírica que Federico García Lorca (1936) recuperó.⁵⁶ La

⁵⁴ La primera edición tuvo un formato bilingüe, español-portugués (Lisboa, 1999), después la Universidad de Guanajuato (México, 2007), una tercera edición al italiano bajo el sello de Rafael Editore (Italia, 2016) y la última (Colombia, 2017).

⁵⁵ Algunos casos del registro extranjerizante. *Diván de versos raídos* (1995), de Daúd (Marco Antonio González) tiene un estilo y marca retórica diferente al *Diván* que me ocupa. El libro de Daúd es brevemente estudiado por José Vicente Anaya (1997): “Esta es una poesía de mucha suavidad, de un lenguaje que por vía de la sencillez eleva hacia lo lumínico”. (211). Asume una tradición lírica persa con la voz del verso español, imitando el estilo poético en la lengua de Khwāja Shams-ud-Dīn Muḥammad Ḥāfeẓ-e Shīrāzī. Bojórquez, en cambio, aunque tiene por guía a este poeta, su vía a seguir es la obra de Federico García Lorca. Del cruce de dos poéticas y dos lenguas, ocurre una diglosia particular, tal como se vivió en el territorio de al-Ándalus. Así surge un nuevo modelo de poesía andalusí hispanizada en el *Diván de Mouraria*, privilegiando dos formas líricas de la tradición clásica árabe (*ghazhal* y *qaṣīda*). Esta modelación deriva del acto de desplazamiento textual y de literariedad, que he llamado *diáspora lírica*. Otras formas extranjerizantes son *Qasidas de los ojos de mar*, de Luis Tiscareño (Parentalia, 2010) y *El Diván de Antar* (1990), de Elsa Cross.

⁵⁶ Las tentativas son más o menos amplias, pero no suficientes para señalar el camino hacia una nueva tradición lírica de la Hispanosfera. Pueden revisarse algunos poemas del siglo XX, que situaría a una poética arabizante

comparativa entre la obra de Bojórquez y de García Lorca daría oportunidad para precisar motivos y causas de una de las valiosas tradiciones de nuestra lengua.⁵⁷ Preciso algunas definiciones básicas y necesarias: qué es el *Diván*, dentro de la tradición de la poesía árabe;⁵⁸ qué forma y estructura caracterizan a la *ghazhal* (غزل), la *qaṣīda* (قصيدة), y algunos otros rasgos propios y esenciales del metro árabe; asimismo revisaré casos previos en los que hayan estado de manifiesto relaciones afectivas entre la tradición andalusí y la tradición hispánica.

Tanto García Lorca como Bojórquez preparan su poemario,⁵⁹ *Diván del Tamarit* y *Diván de Mouraria*, respectivamente, con dos secciones, *ghazhal* (غزل) y *qaṣīda* (قصيدة). De la primera de estas formas poéticas, García Lorca escribe 12 poemas y Bojórquez, 13; y, para el segundo, de la *qaṣīda*, en ambos casos se contabilizan 9 poemas. Identifico diferencias procedimentales y retóricas entre ambas obras a causa de las variaciones de los mecanismos de composición, como es el uso de la retórica, el metro y la más importante: cada poeta con su rasgo estilístico y marca poética, se vale de distinta manera de la *recuperación del pasado*.

en el español e hispanizada a través de formas y estructuras árabes. Tal es el caso de los poemas de Félix Grande (1998), “Casida de la alta madrugada”; de Jaime Sabines (1998), “Casida de la tentadora”; y, de Ricardo Molinari (1937), “Casida de la bailarina”. También incluiría la serie de recomposiciones, que Juan Gelman (2014) efectúa en *Com-posiciones* (1984-1985) a varios poemas del periodo andalusí.

⁵⁷ Algunos estudios lingüísticos y filológicos revisan la importancia, impacto e influencia del dialecto andaluz en el naciente castellano del siglo XII a través de su desarrollo y construcción hasta constituirse en el español. Persiste un debate (Manuel Alvar, 1986; J. Mondéjar Cumpián, 1991; J. M. Persanch, 2015; Stefano Tsoufios, 2017) alrededor de la necesaria distinción entre *dilecto* y *lengua* para el caso y presencia de una lengua *histórica*.

⁵⁸ No hay vestigios de la primitiva poesía árabe, Vernet (2002), pero se sabe que comenzó como prosa rimada (sa[^]y), al estilo de adivinos y brujos. En su desarrollo se escribieron composiciones poéticas en pequeños fragmentos, qita (uno o dos versos), también en metro *rayaz*, que es el más antiguo del que se tiene registro y al cual se le asigna el metro de la *qaṣīda*. El propio Vernet sugiere que la *qaṣīda* debió tener su primera presencia a la orilla derecha del río Éufrates, como un perfeccionamiento de la prosa rimada.

Es muy difícil fijar el momento en que aparecen textos literarios escritos en árabe: el primer testimonio auténtico que poseemos sin duda de esta literatura es el Corán (2005) y en él (v. gr. azora 26, versículos 224-226) ya se alude a los poetas y por tanto a sus composiciones. Pero los versos puestos a nombre de los vates preislámicos solo recibieron la sanción de la escritura dos siglos después que el Corán y presentan, en su mayoría, huellas de haber sido manipulados y reelaborados por los transmisores. (17)

⁵⁹ Es célebre el Diván, sobre todo el de Khwāja Shams-ud-Dīn Muḥammad Ḥāfez-e Shīrāzī (1315-1390), sin embargo desde época abasí (siglo VIII) ya existía como forma poética. Buḥturī, al-Walīd ibn 'Ubayd (821–897 d. C.), uno de los tres poetas de esa dinastía, escribe un Diván, en lengua persa. El Diván es meramente una colección de poemas de un único autor y no tiene mayor complejidad, pues es como una antología poética personal.

El poeta español recupera las formas del metro de arte menor para la estructuración de su obra poética, a diferencia del poeta mexicano, que construye versos de arte mayor, alejandrinos y endecasílabos, cortados y divididos disimuladamente mediante el uso regular del heptasílabo.

La serie de recuperaciones de las voces y las funciones del yo lírico, están vinculadas con una de las tradiciones poéticas del hispanismo fundadoras y más significativas de nuestra lengua: la poesía andalusí.⁶⁰ Puede hablarse de una combinatoria entre dos idiomas y dos tradiciones históricas, la diglosia contemporánea en el *Diván de Mouraria*: la lengua de la poesía árabe, por un lado, caracterizada por la extensión corta o larga de las sílabas y, por otra, la lengua de la poesía en español caracterizada por lo acentual del metro. Forma, estructura y acto lírico, en el *Diván de Mouraria*, están presentes; en términos estrictos, el acto del restablecimiento y reformulación de las estructuras poéticas árabes y españolas, la *qasida* (قصيدة), *qaṣīda*;⁶¹ y la *ghazhal*, en árabe/persa/urdú. En esto radica la razón de

⁶⁰ La fundación de la lengua española y su empleo en la poesía escrita entre los siglos IX y XI, crean el tono fundacional de la voz en el poema de estilo sollozante que Petrarca y los poetas del Siglo de Oro Español, inclusive Gustavo Bécquer (2007), emularon. Ese estilo escrito en protoespañol responde al modo andalusí, que derivó de las voces de las cantoras esclavas cristianas y es un rasgo creado, que trovadores y poetas populares galos remedaron. Estos rasgos se volvieron característicos de la poesía de nuestra lengua. Las relaciones alrededor de este valioso tema son genéticas, críticas y comparativas.

⁶¹ La *qaṣīda* es la composición de tradición preislámica, que los persas adoptaron, es la más usada de esa tradición, y tiene como característica la forma monorríma de estilo panegírico aunque en su extensión más amplia usan pareados (Vervet, 19-21), rasgo prevaleciente en el poemario de García Lorca y Bojórquez. Los versos poseen independencia semántica y sintáctica, concisos y con uso frecuente de la comparación. Durante el siglo IX, su estructura tripartita es la *qaṣīda* clásica: 1.- *Nasīb* (النسيب), preludio amoroso, misma que dará origen a la estrofa persa *ghazhal*, “especie de prólogo amoroso en que el poeta recuerda las horas felices pasadas en un campamento junto a la amada” (23); 2.- *Raḥīl* (الرحيل), la descripción del periplo; y, 3.- *Madīh* (المديح) tiene varios propósitos, sea el panegírico, *fajr* (الفخر), y/o la *ḥiṣṣā'*, que es la sátira (الهجاء), y/o el *ḥikam* cuyo contenido es una suerte de máximas morales.

Algo relevante de la *qaṣīda* es su constitución basada en hemistiquios, forma de arte mayor. Composición de la tradición árabe cuyos temas centrales son: el amor no romántico, sino realista de inspiración en el cuerpo amado con descripción física y moral, comparación con elementos de la naturaleza: plantas, animales, objetos y piedras preciosas.

La sucesión, según ciertas reglas, de sílabas largas y breves da origen al pie (yuz') y la reunión de tres o cuatro pies origina el hemistiquio (misrác). Dos hemistiquios forman el verso (bayt) y un grupo de versos, de treinta a ciento cincuenta —el número varía según los preceptistas—, integran el poema o casida (*qaṣīda*). La casida es

recuperar el pasado poético localizado. Tanto la lengua, como la retórica de composición, permiten la reestructuración de ese pasado literario. Esta manera de *recuperación de pasados* es una reestructuración de las formas de la poesía árabe mediante incorporación de voces, acentos y metros de las formas hispánicas.

García Lorca incorpora en el *Diván de Tamarit* las voces populares, en versos irregulares —“gacelas”—, incrustando como regla general el metro octosílabo, elemento central en la fundación y desarrollo de nuestra lengua; además, la recreación del aspecto popular del lenguaje está vinculado al estilo y modo de amor de las cantigas, fórmulas galaico-portuguesas, que organizaron la continuidad temática de las *jarchas* (خرجة), en rasgos como la monorrima y el pareado. En cambio, Bojórquez reestructura las formas de la *ghazhal* y la *qaṣīda* mediante la hechura y estructura lírica del lenguaje español. Principalmente, las formas de arte mayor, el endecasílabo, el alejandrino, las maneras de ocultamiento de la silva castellana y americana, asimismo el heptasílabo como vector en distintas posiciones del verso;⁶² tal es el caso de la “Gacela de la luna mengua”, pues se trata de un poema conformado por tres endecasílabos y un eneasílabo. En otros casos aparecen el pentasílabo y hexasílabo como modelos de arte menor del verso español, “Gacela del frágil costillar” y “Gacela del deseo postergado” (Bojórquez, 2017).

monorrima; de ahí que casi siempre, para identificar un poema, se recurra a citar la consonante de la rima. (Vervet, 18)

⁶² Para la configuración del verso en las gacelas no existe una regularidad de construcción, sino un rasgo irregular como es el poema “Gacela de después del amor”. En esta primera sección priva el artificio del corte versal vía heptasílabos como manera de ocultar el endecasílabo, o bien, para distribuir en más de un verso, dos o tres, lo que originalmente puede constituirse bajo un solo verso heptasílabo o endecasílabo, como el caso de los poemas “Gacela de la sombra”, “Gacela del agua verdecida”, “Gacela del herraje impuesto”, “Gacela de la uña taja”, y “Gacela de la luna mengua”. (Bojórquez, 2017). También el recurso del arte menor vale para los mismos fines, a saber, la colocación de los eneasílabos y endecasílabos: “Gacela del corazón bizarro”, “Gacela de negra y doliente raíz” y “Gacela muy lejana” (Bojórquez, 2017). Algo semejante ocurre en la obra de García Lorca, quien en distintos poemas usa la irregularidad métrica (“Gacela de amor desesperado”, “Gacela del niño muerto” y “Gacela de la muerte oscura”), pero en general hace uso de octosílabos y hexasílabos (García Lorca, 2015: 421-432).

En “Gacela de la luna mengua” la forma es revulsiva, sin embargo, otro es el modo realmente revolucionario, es el tratamiento del tema mediante la imagen poética. Esta imagen visual del poema provoca un quiebre formal, no obstante la unidad de los cuatros versos (en cada caso tres versos constituyen la unidad del endecasílabo) es necesaria para la recreación de la imagen total del poema. Son cuatro versos, por tanto son cuatro las imágenes constitutivas: la disminución de la luna en el cielo (vv. 1, 2, 3), la pasión por la carne de la amada (vv. 4, 5, 6), el movimiento en el aire de la gacela (vv. 7, 8, 9) y el menguar del poeta (vv. 10, 11, 12). La temática de este poema presenta variaciones respecto al formato tradicional de la *ghazhal* árabe e realiza incorporaciones de ciertos rasgos líricos de la modernidad. En principio, el escenario geográfico y el momento temporal. Regularmente en la tradición beduina de la *ghazhal* existe un acontecimiento diurno realizado en el desierto y alrededor de sus escenarios, pero en este caso hispano el fenómeno sucede en un escenario nocturno y metafísico, con elementos creados durante la formación estilística de la poesía moderna. Por otra parte, cabe decir que la poesía árabe clásica no posee división estrófica, el metro no está ceñido por las marcas acentuales, como sí lo está la poesía de toda lengua romance; la poesía árabe tiene en su metro la importancia de la cantidad vocálica (sílabas largas-breves) y no la tonicidad (sílabas átonas y tónicas), como sí es el caso de la métrica española. En algunos de los poemas de los ejemplos elegidos, existen aspectos del original que se conservan en la reposición del verso español, como los pareados y algunas rimas entre los versos pares de las formas estructurales, también el rasgo monorrimo de la *qaṣīda*. Esta impronta es manifiesta en las dos *ghazhal* últimas del *Diván de Mouraria*: “Gacela del frágil costillar” y “Gacela del deseo postergado”.

Gacela del frágil costillar

Ay, que no me aruña / tu blanda pezuña // Ay, que desespera / tu blanca cadera // Ay, que me astilla / tu frágil costilla // Ay, que me destroza / tu deseada rosa. (Bojórquez, 2017: 24)

Gacela del deseo postergado

Del soto en la ladera / tu carne grácil vuela // Escucece piedra dura / ay, tu blanda pezuña // Marca hierro el ijar / mi espina seminal // Tu cadera moteada / por donde baja el agua // En tus muslos demora / mi lengua por tu rosa // Ay, que tocar no pude / eras sólo una nube. (Bojórquez, 2017: 25)

El primer poema rompe la forma tradicional árabe en distintos aspectos formales, pero semánticamente es uno de los más fieles y originales, respecto al contenido amoroso, que caracterizan la tradición del romance. Está presente el paralelismo de la anáfora y la metáfora, además del *paralelismo semántico*: repetición del mismo sonido al final del verso dentro del mismo campo del significado central de la metáfora formado por el pareado. Ese fenómeno queda expuesto en los versos pares, que completan la unidad de sonido y aluden al cuerpo femenino (pezuña, cadera, costilla y rosa) cuyo efecto es la sensualidad y la pasión. Contrasto este método compositivo con el poema “Gacela del amor con cien años”, de García Lorca.

Gacela del amor con cien años

Suben por la calle / los cuatro galanes, // ay, ay, ay, ay. // Por la calle abajo / van los tres galanes, // ay, ay, ay. // Se ciñen el talle / esos dos galanes, // ay, ay. // ¡Cómo vuelve el rostro / un galán y el aire! // ay. // Por los arrayanes / se pasea nadie. (García Lorca, 2015: 431)

Ahora bien, dentro del campo de composición de la *ghazhal*, identifico en el poema “Gacela del amor maravilloso”, de García Lorca, el elemento genético reconstructivo formal, estructural y retórico, por medio del cual Bojórquez escribe su sección del mismo nombre. El poeta mexicano emplea la partición del verso endecasílabo o alejandrino en dos o tres

versos cuya totalidad está formada por versos heptasílabos y hexasílabos, me refiero a los poemas “Gacela de la sombra”, “Gacela del agua verdecida”, “Gacela del corazón bizarro”, “Gacela de negra y doliente raíz”, e incluso “Gacela muy lejana” (Bojórquez, 2017), aunque también están contruidos a partir del heptasílabo y el eneasílabo.

Gacela del amor maravilloso

Con todo el yeso / de los malos campos / eras junco de amor, jazmín mojado. // Con sur y llama / de los malos cielos / eras rumor de nieve por mi pecho. // Cielos y campos / anudaban cadenas en mis manos. // Campos y cielos / azotaban las llagas de mi cuerpo. (García Lorca, 2015: 429)

Este poema es modelo de Bojórquez para estructurar su *ghazhal*. La constitución de las dos primeras estrofas, formadas por tres versos cada una. En ambas estrofas, los dos primeros versos, un pentasílabo y un hexasílabo, suman la medida métrica del tercer verso, tanto en el caso de la primera como de la segunda estrofa. Este juego retórico incluye versos de arte menor y su síntesis, en un verso por excelencia hispano, es un rasgo usual en la primera sección del *Diván de Mouraria*.

Ahora paso al análisis de la *qaṣīda*. Esta forma tiene una característica central, es un poema monorrímo escrito en hemistiquios (misra pl. masari) los cuales están formados, tal como ocurre en el soneto alejandrino, por dos heptasílabos; sin embargo, en la estructura árabe a la primera parte del verso, el primer hemistiquio se le denomina *al-sadr*, y al segundo se le llama *al-‘ayuz*. Tanto García Lorca como Bojórquez recuperan tal tradición arábigo-andaluza renovando el tema, pues la *qaṣīda* tiene una división temática tripartita alrededor de la figura femenina. Esto está modificado en las obras de los autores hispanos. En el caso de Lorca, la estructura está desarrollada por una variedad enriquecedora. Por un lado, las estrofas de las “Casidas” presentan versos de medida irregular, en contraste el endecasílabo

tiene mayor presencia, pero el heptasílabo, octosílabo y eneasílabo también tienen una relevancia. El tema toma la voz popular, como en la “Casida de las palomas oscuras”, donde el refrán y el dicho modelan la temática. Por otro lado, Bojórquez desarrolla en su sección “Casidas”, poemas cuyo tema no es el amor, ni la mujer ni los temas populares, sino el yo como poseedor de odio, angustia, indolencia, envidia, soberbia, indignación, engaño, y postergación (2017: 29-61); un reacomodo de la forma y recuperación del pasado, *diáspora genérica*. En síntesis, los poemas del mexicano mantienen, como dispositivo del poema, al yo lírico y no el tema clásico árabe. El método de modificación del esquema métrico se realiza a través del *yo lírico*. En algunos episodios el verso es irregular, el endecasílabo es la vía de composición. Destacan los versos alejandrino y heptasílabo para la formación de los hemistiquios, representativos de la *qaṣīda*, rasgo que no aparece en las gacelas de García Lorca. Si bien en los casos de García Lorca y Bojórquez están presentes la irregularidad versal, la variedad temática, el uso del metro, existen notables diferencias. Por ejemplo, en las “Casidas” del primero, la monorrima no es regla y en el caso del segundo sí que lo es. En ambos casos existe un poema enteramente endecasílabo: “Casida de la mujer tendida”, de García Lorca y “Casida de la postergación”, de Bojórquez.⁶³ Estos ejemplares de heptasílabo monorrimo muestran cómo la tradición hispana y la árabe se acercan en unidad semántica, retórica y de significado. Es particular cómo en la tradición clásica de la *qaṣīda* árabe, los tercetos operan para hablar de la mujer y los cuartetos para hacer alusión al escenario que acompañan a la muchacha.

⁶³ El parecido más cercano entre estos dos poemas es la forma, poemas escritos en endecasílabos, salvo un alejandrino en “Casida de la postergación”. Las diferencias son visibles. En “Casida de la mujer tendida” los versos están divididos en cuartetos y cada endecasílabo ocupa un verso y el tema sí continúa la tradición omeya: la mujer como motivo, símiles con la tierra, la naturaleza y sus fenómenos. El erotismo al modo de la letra árabe es clara, es el poema más completo y enteramente al modo andalusí. El caso de Bojórquez tiene un tono melódico, visiblemente segmentado en tres estrofas y los versos tienden a la partición en heptasílabos. Este metro es el eje compositivo del *Diván de Mouraria* y el tema es la declarativa emotiva y certera de la infamia.

La recuperación de pasados sucede en ambas obras, recuperan la tradición andalusí, sea parcialmente o modificando algunos de sus aspectos. La diferencia entre ellas radica en el tipo de metro empleado como matriz ejecutora de la forma y las variaciones temáticas, que se conjuntan, en el caso de García Lorca, con la incorporación de las voces populares y en el caso de Bojórquez con el modelo métrico dominante en la poesía hispanoamericana, que es el heptasílabo. Es decir, la técnica, que hace posible la reposición de pasados como forma de la *diáspora genérica y lírica*, está en el dispositivo del verso.

***La Bruja. Fábula en 42 escenas*, de Víctor Manuel Mendiola:
obra que transita en distintos géneros literarios**

Este poemario también es un cuento y, paralelamente, está escrito para poder ser representado, de igual manera es un fragmento discursivo de contenido esotérico y extraño, enmarcado con un dualismo espacio-temporal. La bruja es el personaje principal, encargada de alterar la vida, experiencia y muerte de los demás personajes. Esta pieza añade una declaratoria autoral misma que expresa la intensión y tensión por la unidad de la mezcla genérica, explicación que no se encuentra en las otras obras aquí estudiadas, al menos no de la forma como la plasma Mendiola en la “Nota del autor” que precede su libro. Este paratexto funciona como una orientación al lector, pero también como guía de lectura dentro de la tradición literaria, venida desde la ruptura artística de principios del siglo pasado hasta el momento actual en donde la hibridación es un centro genérico. El juicio que el autor realiza sobre su propia obra es mi argumento principal para concluir que *La Bruja* pertenece a esa clase de literatura que denomino *diáspora genérica*, porque precisa un cambio en la idea de

la descomposición del género. En dicha nota se afirma que en el pasado los autores buscaban en la disociación del género una ruptura y esa noción actualmente se ha modificado por la unidad de la mezcla de los géneros, por lo que en el caso particular puede hablarse sin lugar a dudas de poesía híbrida.

No es posible escapar de la *simultaneidad* y del juego de las *fragmentaciones*, pero ahora éstas han adquirido, en una vuelta al revés, un sentido positivo y nos permiten construir otra imagen de la vida. Por eso, *la reunión en una acción dramática*—sin el prejuicio de la separación en géneros— *del relato, de la representación teatral y del poema es uno de los vehículos principales del lenguaje de nuestro tiempo*. La simultaneidad y la fragmentación de las obras de hoy [*sic*], es la operación inversa de simultaneidad y la fragmentación de las obras de ayer. Las de hoy quieren contar, expresar, comunicar una hondura, por difícil que ésta sea; las de ayer querían romper el cuento, expresar para no expresar y consideraban el silencio, la mudez, como el único modo posible de diálogo.

El texto que el lector tiene entre las manos es la pequeña fábrica de una sintaxis híbrida y puede ser leído en silencio, dicho en voz alta o representada aquí y ahora en la duración del espacio. Escribirlo, editarlo fue posible porque los lenguajes están, inexplicable y contradictoriamente, reunificándose en una comunión múltiple y, además, porque la poesía es un cuento que es un drama. (2017: 9. *Cursivas más*)

Mendiola, entonces, marca una diferencia cualitativa estilística entre las obras del presente histórico y las de ayer —literatura moderna y la tradición de las vanguardias. La literatura del presente busca construir una sintonía a través de la unidad de la fragmentación de los géneros literarios y la literatura del pasado buscaba construir una disonancia provocada por la fragmentación de la especie literaria. La sintaxis híbrida señalada en *La Bruja* obedece al estilo de la *diáspora genérica*, la reunión de los géneros literarios —relato, representación teatral y poema— en una unidad dramática. El mecanismo de la mezcla literaria de este particular caso es la unidad dramática, la *fábula*. Y este hecho lingüístico lo expresa directamente una parte del título, en especial la palabra *fábula*. Inclusive, el carácter de drama

también está señalado por la hoja de la lista de los personajes o reparto (Narrador, Bruja, Hombre, Muchacha, Niño, Papá del niño, Mamá del niño, Mesero, Taxista y Policías), las indicaciones de lugar o escenarios (calle, casa que trueca a cuatro casas y bar), así como las acotaciones y objetos (noche, luna, taza de baño, cama, ventana, botellas de vodka y una mesa), que integran la primera hoja que anticipa la pieza.

Aristóteles, en su *Poética*, explica a la fábula como la representación sencilla y/o complicada de la acción, que el poeta es capaz de desarrollar en el discurso (1449b33-1450a18). El epíteto añadido al título del poemario, “fábula en 42 escenas”, justamente refiere a la fábula según la comprende el filósofo de Estagira. Esta descripción mencionada sirve para advertir el contenido temático del poemario, “la imitación de la acción es la fábula [...] la composición de los hechos y caracteres, a aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales, y pensamiento, a todo aquello en que, al hablar, manifiestan algo o bien declaran su parecer.” (1999: 146-147). Es cierto, en cada escena, en cada poema, en cada relato, en cada fragmento de *Bruja* hallase la continuidad de la unidad de la fragmentación y, simultáneamente, constituye la unidad del drama compuesto. La voluntad autoral por el uso de la función retórica de la *diáspora* es, a diferencia de otras obras, declarada.

1

La bruja sale de su casa
cuando la luz declina.

Camina tiesa con los glúteos saltones.

Las piernas cortas.

Las manos largas.

Cara de palo torcido.

En el borde del labio
tiene un lunar;
los ojos saltan
espectaculares
hacia las sienas.

Su falda nueva en realidad es un harapo.

2

La bruja se encuentra con un niño. Lo empuja y en el empujón lo orina.

Cruza la mirada con una joven en “sus días”. Ensucia la sangre de la muchacha con su flujo seco de vieja dura. La chica llora.

Tropeza con un hombre. Le arranca el corazón con la negra uña larga de su dedo índice.

La bruja mira cómo el niño, la muchacha y el hombre se detienen, abren los ojos, tiemblan y siguen su paso. Los lugares cambian de medida. El tiempo va más rápido o más lento. Las emociones duelen.

Los pensamientos caen. Suena el teléfono. Tintinea un mensaje.

Los tres caminan callados, graves, diferentes en dirección a su casa a través de los pasos que resuenan fuera, sobre el pavimento, pero también dentro, en el espeluzno de la sorpresa y el miedo.

En el camino, ya no pisan con los mismos pies.

(Mendiola, 17-18)

Aquí se haya el mecanismo de la *recuperación de pasados*, reponer la idea conceptual. Este drama implica una narración que, en algunas ocasiones se prosa y en otras ocasiones se versa, guardando en cada momento la unidad de impresión con la finalidad de acelerar el tono y expresar la rareza semántica como una *diáspora genérica*. La bruja o hechicera, a través de la acción como fábula, en términos aristotélicos, trasgrede las vidas de los otros tres

personajes (el niño, la mujer y el hombre). Dicha acción equidistante al personaje central provoca un movimiento en la construcción de las imágenes poéticas, en el discurso narrativo, y en la temporalidad de tal modo que provoca al final de la obra una sorpresa en el lector. El poemario, en conjunto, es la reunión de fragmentos, de vidas. Lo fragmentario es sintonía y la descompostura de la acción, esto en conjunto genera un texto extraño. Lo raro como elemento literario, ciertamente, no es algo novedoso, tal como lo afirma Mendiola en su nota aclaratoria, no obstante, en este libro la rareza se presenta, en su forma de distinta manera.

41

Ahora todos están sentados alrededor de una mesa en la casa maldita. En ese sitio todo tiene dos caras desdobladas que puedes ver al mismo tiempo. Dos caras que siempre son muchas, pero que siempre son dos: el lado de aquí y el lado de allá, el lado de abajo y el lado de arriba, el lado blanco y el lado negro, lo suave y lo duro, la vulva y el pene, la posición 1 y la posición 2, la cosa y la idea de la cosa. Lo demás sobra, excepto el cero.

En este lugar la bruja habla: —Todo se reduce a esto o aquello, a uno o a otro, y yo siempre me quedo sólo con una de las dos partes. Romper y rasgar me encanta. Lo incompleto es delicioso.

Entonces, la muchacha le dice a la bruja: —No te quedes con mi sangre.

El niño le dice: —No te quedes con mi ventana.

Y el hombre le dice: —No te quedes con mi corazón.

La bruja se cae de risa. Divertida, patalea en el suelo. Expele gases y centellas. Araña con su uña el suelo. Y se irgue más grande y con las manos más largas. Los mira con sus ojos de luna gorda nublada. (Mendiola, 60)

El poema dramático debe comprender cierta unidad de impresión con tono definido. Y aunque esto no es característica de *La Bruja*, porque tal unidad se quiebra tanto en su estructura como en su forma, la unidad radica más en la *fábula* según la define Aristóteles. Entonces, Mendiola ha retomado un carácter clásico, sostengo, tradicional, para combinarlo

con distintos universos de la poesía moderna, tales como el quiebre, la disonancia, la simultaneidad, y la combinación de la prosa y el verso. Ésta mezcla construye un dispositivo estético anómalo. El lector puede encontrar en este libro un modelo de la literatura contemporánea, no solamente mexicana, sino universal. Desde hace bastante tiempo los híbridos literarios son una referencia inevitable para el conocimiento de las letras. Al menos en México esto tiene aproximadamente 70 años.

La recuperación de pasados de La Bruja. Fábula en 42 escenas consiste en la incorporación de una técnica clásica, de origen grecolatino, como es la fábula, cuyo componente se añade a ciertas fórmulas automatizadas de la literatura moderna como es la disonancia. La intención autoral por mezclar los géneros literarios, prescritos por las teorías naturalista e histórica, comprende un grado superlativo de hibridación bajo la forma de la *diáspora genérica*.

La transtextualidad del *Libro centroamericano de los muertos*, de Balam Rodrigo, o el fenómeno de las poéticas contemporáneas

En la entrada al poemario, *Libro centroamericano de los muertos. Brevísimas relaciones de la destrucción de los migrantes de Centroamérica, coleccionadas por el autor, de la orden de los escritores de poesía, año de MMXIV*, registrada como “Nota del autor”, se marca su contenido, sobre todo con los epígrafes, pues son una suerte de palimpsestos; es decir, la apropiación y la corrección tentativas de fragmentos de la obra *Brevísima relación de la destrucción de las Indias, coleccionada por el obispo don fray Bartolomé de las Casas o Casaus, de la orden de Santo Domingo, año 1552*, de Fray Bartolomé de las Casas (2013),

resignifican semánticamente, además el título también supone ese mismo mecanismo como uso y corrección.

En el presente libro, tanto el subtítulo y el epígrafe inicial, como los subtítulos y los epígrafes de todas las secciones corresponden a fragmentos de la obra *Brevísima relación de la destrucción de las Indias, colegida por el obispo don fray Bartolomé de las Casas o Casaus, de la orden de Santo Domingo, año 1552*. Sin embargo, realicé intervenciones, actualizaciones, incorporaciones y reapropiaciones en dichos epígrafes a manera de palimpsesto, las cuales se encuentran en cursivas. Sin embargo, he respetado la sintaxis, la ortografía y la gramática particulares del texto de don fray Bartolomé de las Casas. (Balam Rodrigo, 2018: 13)

La incorporación de una obra del pasado en una obra del presente supone un procedimiento de composición en donde intervienen resignificaciones de ambas obras literarias, que pertenecen a diferentes géneros literarios y a distintas épocas históricas. Este fenómeno organiza una transtextualidad manifiesta, la construcción literaria altera y reestablece la textualidad y la literariedad de una nueva obra cuya característica central es la *diáspora lírica*. Es por tanto, esta forma de poesía híbrida, otra forma de la *recuperación de pasados*. A continuación voy a revisar cómo opera dicha reposición y en qué medida tratase de una *diáspora lírica* como expresión de los fenómenos de las poéticas contemporáneas.

La transtextualidad se manifiesta en cinco relaciones, según Gerard Genette (1989). La *intertextualidad* es “como la presencia efectiva de un texto sobre otro” (Genette, 1989: 10), es la relación entre más de dos textos. El *paratexto* es la manipulación o uso o mención especialmente elaborada en los títulos, subtítulos, advertencias, epígrafes, como sucede en la citada obra de Balam Rodrigo, que pueden aparecer en la portada de los libros o en los capítulos. La *metatextualidad* es una relación crítica, el comentario que una obra escribe sobre otra a veces sin mencionarla directamente. La *architextualidad* es la seña de cierto

nombre o uso genérico en el título de la obra, que condiciona o determina su tipología literaria. Finalmente, la *hipertextualidad* es el estrecho vínculo de textualidad del hipertexto (obra B: *Libro centroamericano de los muertos*) con una obra anterior en el tiempo y el espacio (obra A: *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*), llamado hipotexto. En los cinco casos aquí señalados de transtextualidad pueden encontrarse marcas de literariedad del *Libro centroamericano de los muertos*. Los discursos compuestos importan en la medida en qué dicen y cómo lo dicen. Otra manera de vincular estas relaciones intertextuales es a través del cruce de subjetividades o intersubjetividades, tal como lo formula teóricamente Julia Kristeva (*Semiótica I*, 1981). Cabe agregar, además que el tema de estas redes textuales, subjetivas y significaciones, están enunciadas bajo una exigencia más que poética, pues abordan también contenidos ideológicos, sociales y políticos, derivados y semantizados en el problema migratorio existente a escala mundial. En lo particular, el *Libro centroamericano de los muertos* aborda la migración de Centroamérica hacia México y Estados Unidos.

El *Libro centroamericano de los muertos. Brevísima relación de la destrucción de los migrantes de Centroamérica, colegida por el autor, de la orden de los escritores de poesía, año de MMXIV*, expresa el pesar, el dolor, el testimonio, la memoria de los migrantes, viajeros por el territorio mexicano, que vienen del centro de América para llegar a los Estados Unidos cuya finalidad es hallar una alterna forma de vida. Esta serie de hechos reales guardan un carácter autobiográfico, biográfico, histórico, político y social, como puede confirmarse en el siguiente poema. El autor, en los diferentes poemas, injerta testimonios personales, de gente conocida, amigos y familiares, hasta el grado de incluirlos como las voces de varios poemas y mediante fotografías. Estas voces quedan diluidas y situadas en diversos niveles de la enunciación por lo que la obra adquiere una polifonía.

14°40'35.5"N 92 °08'50.4"W- (SUCHIATE, CHIAPAS)

Este es el origen de la reciente historia de un lugar llamado México.

Aquí migraremos, estableceremos la muerte antigua
y la muerte nueva, el origen del horror, el origen del holocausto,
el origen de todo lo acontecido a los pueblos de Centroamérica,
naciones de la gente que migra.

Vine a este lugar porque me dijeron que acá murió mi padre
en su camino hacia Estados Unidos,
sin llegar a ver los dólares ni los granos de arena en el desierto.

Bajé de los Cuchumatanes, desde los bosques
de azules hojas de la nación Quiché,
desde la casa en donde habitan la niebla y los quetzales
hasta llegar, cerca de Ayutla, a la orilla del río Suchiate.

Abandoné el olor a cuerpos quemados de mi aldea,
la peste militar con sus ladridos de “tierra arrasada”
mordiéndome hueso y calcañar con metrallas y napalm,
su huracán de violaciones y navajas
que aniquilaba a los hombres de maíz con perros amaestrados
por un gobierno que alumbraba el camino de sus genocidas
con antorchas de sangre y leyes de mierda.

Huí del penetrante olor a odio y podredumbre;
caminé descalzo hasta el otro lado del inframundo
para curarme los huesos y el hambre.

Nunca llegué.
Dos machetazos me dieron en el cuerpo
para quitarme la plata y las mazorcas del morral;
el primero derramó mis últimas palabras en quiché;

el segundo me dejó completamente seco,
porque a mi corazón lo habían quemado los kaibiles
junto a los cuerpos de mi familia.

Dicen algunos que en la ribera de este río
se aparece un fantasma, pero yo qué que soy,
que he sido y seré, el unigénito de los muertos,
guardián de mi propia sombra, negro relámpago de mi pueblo,
bulto ahogado en esta poza en donde inicia Xibalbá.

Dos fichas de cerveza *Gallo* pusieron en mis ojos:

todos los días veo cruzar por estas aguas a los barqueros de la muerte,
a los comerciantes del dolor que llevan en sus canoas de tablas
y cámaras de llanta las almas de los migrantes
enfiladas puntualmente hacia el tzompantli llamado México.

Dicen polleros y coyotes que ven mi fantasma en la ribera,
por eso se santiguan y rezan al cruzar las aguas rotas
de este espejo seco en el que escriben su nombre
con el filo estéril de las hachas votivas.

Todos los días veo pasar a las hileras de muertos,
a los que migran sin llegar a Estados Unidos:

parvadas de cuerpos en pena, tristes figuras humanas,
barro entre los insomnes dedos de Dios.

Yo, primogénito de los migrantes muertos,
los recibo con un racimo de filosos machetes
en lugar de brazos, iluminado por la cara oculta
de esta luna leprosa:

bienvenidos al cementerio más grande de Centroamérica,

fosa común donde se pudre el cadáver del mundo.

Bienvenidos al abierto culo del infierno.

(Balam Rodrigo, 2018: 28-30)

Anteriormente había hecho mención del libro crítico *Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética* (2016), entre otras razones para señalar la importancia de la Introducción a *American hybrid: A Norton Anthology of New Poetry*, de Cole Swensen, cuando refiere las técnicas, recursos y herramientas empleadas por los poetas híbridos en la ejecución del poema contemporáneo (2016: 77). Lo cierto es que la *diáspora genérica y lírica* perfectamente puede ser definida por la enorme variedad de herramientas diseñadas en el poema del presente histórico. Este programa de los poetas híbridos, como lo denomina Swensen, aparece en la compleja estructura del *Libro centroamericano de los muertos*. Por ejemplo, el uso de las coordenadas geográficas de las ciudades y las localidades existentes en territorio mexicano como el título de los poemas. La geolocalización, al ser mapeada en la herramienta digital de Google Map, le otorga al poema una amplitud a su textualidad y una diferente participación al lector; de otra forma, los títulos de los poemas igualmente sirven de guía para trazar alguna línea investigativa de casos sobre migrantes desaparecidos o asesinados. Una técnica de esta naturaleza hace que la parte se vuelva el todo, que el poema adquiera una operatividad holística interpretada por el lector.

Swensen supone que en realidad el ejercicio de escritura postmoderna aparece bajo la repetición y el *collage*, siguiendo cierto orden de las vanguardias, como una de las características automatizadas de la poesía híbrida. El poemario de Balam Rodrigo rompe la linealidad común del discurso, amplía la textualidad con nuevas herramientas y la dimensión de los procedimientos al ser versátil y no uniforme, cruza los géneros literarios (la crónica de

Bartolomé de las Casas y la voz de los testimonios en un poema cuya voz no pertenece totalmente al yo o sujeto lírico ni tampoco es una voz ficticia, sino parcialmente, pues la ficción no está en la voz elocutoria, sino en la técnica desarrollada, que hace participar mediante muchas voces elocutivas, a la enunciación). El caso siguiente es el yo confesional de un niño contando su testimonio de manera urgente, asociando distintos hechos —la vida del futbolista el “Mágico González” narrada en algún documental—, y las historias personales —el motivo de viajar a Estados Unidos para probar suerte en la liga de futbol estadounidense.

16° 07' 12.I ” N 93 ° 48' 11.7 ” W- (TONALÁ, CHIAPAS)

Tengo 11 años, ahora y para siempre.

Nací en el Barrio Federal de Soyapango,
cerca de San Salvador, pero a mí nadie,
nunca, me salvó.

Mi padre fue asesinado por pandilleros
de la Mara Salvatrucha,
le quitaron una soda y una *cora*; no tenía más,
ganaba tres dólares al día en el vertedero.

Yo le ayudaba jalando el carro
y a veces encontrábamos comida
en las bolsas de desechos que llegaban de Metrocentro
y regresábamos contentos a la casa.

Hui de Soyapango con Pablo, de quince años,
mi amigo de la calle.

Quería ser futbolista como yo y jugar
en la Selecta, iríamos a la MLS a probar suerte,
por eso intentamos llegar a Estados Unidos,
donde hay más dólares que pandillas.

En un local de tortas mexicanas,
en Coatepeque, Guatemala, miré en la tele
un bárbaro documental sobre el Mágico González:
jugando para el mejor Cádiz de la historia
le metió dos goles al Barcelona
el año en que nació mi padre: 1984;
lloré de la emoción.

Dos días hasta llegar a la frontera con México;
Atravesamos el río y subimos al tren *La Bestia*
delante de Tecún, en Ciudad Hidalgo.

Antes de Arriaga me quedé dormido
y todavía sigo cayendo.

Llevaré para siempre, como el Mágico,
un 11 tatuado en la espalda;
quizá por el número de bolsas en que guardaron,
todo partido, mi cuerpo;
tal vez porque traía puesta la camisa de la Selecta
con la misma cifra o porque la muerte lleva
el 11 infinito de las vías del tren grabado en el vientre.

Antes de caer, Pablo me contó este sueño:

Veía yo a Roque Dalton levantarse de entre los vivos
y venir de nuevo al mundo de los muertos.
A su diestra, el Mágico González driblaba a la muerte
y le hacía la “culebrita macheteada”

pateando cabezas decapitadas de pandilleros cuscatlecos,
haciéndole tremendo caño entre las piernas.
El estadio Flor Blanca estaba lleno, había un velorio inmenso
donde la muchedumbre velaba a todos los migrantes muertos.

Sé que Dios juega fútbol allá en el cielo.
Pero aún no quiero estar en su equipo.

Me quedaré esperando en la banca
hasta que me llamen, sonriendo,
mi amigo Pablo y el Mágico González
para jugar con ellos.
(Balam Rodrigo, 51-52)

El título de esta obra supone el reciclaje de los títulos de otros dos escritos antiguos, esotéricos e iniciáticos, *El Libro egipcio de los muertos* (2006) y *El Libro tibetano de los muertos* (1997). Este vínculo metatextual y paratextual está elaborado para efectuar un acto fundacional, concretamente la voz del pueblo necesitado de apoyo gubernamental. El título diseñado por Balam Rodrigo también tiene un sentido social y dramático cuyos propósitos consisten en la creación de una identidad continental, dentro de la obra, con rasgos éticos, axiológicos y políticos, asociados al problema migratorio, los cuales permiten sugerir fuera de la obra, en la instancia del lector, una conciencia moral entre la población.

Asociado a lo anterior, es bastante importante la relación comparativa entre el subtítulo de la obra de Balam Rodrigo y el título de la obra de fray Bartolomé de las Casas, que asocian entre sí un hecho histórico, pues la reescritura de un hecho histórico del pasado es resignificado en otro suceso histórico del presente, perfilado mediante el uso del idioma, un español antiguo contrastante con la estructura del español contemporáneo. La mixtura idiomática crea un pastiche lingüístico entre el propio español del siglo XVI incorporado al

español del siglo XXI, de tal modo que el mosaico genera una mutabilidad del signo lingüístico, manifiesto a nivel sintáctico, semántico, paratextual, de significado y significación. Esto igualmente ocurre entre los títulos, subtítulos, epígrafes y poemas de ambas obras. La identidad continental identificada en el poema de Balam Rodrigo vincula a los migrantes del siglo XXI y a los indígenas despojados del siglo XVI en una unidad discursiva conjuntada a través de dispositivos lingüísticos y no lingüísticos, de una retórica que forma parte del nuevo paradigma de la poesía diaspórica.

El proceso de lectura de la obra es determinante para responder a la cuestión siguiente: ¿qué huellas deja el autor para que su lector persista en la resignificación de los otros textos añadidos y usados como fragmentos, como palimpsestos, que son mencionados, y de aquellos otros textos que no son mencionados? El libro de Balam Rodrigo en sí mismo pertenece al género literario de la lírica, transformando paulatinamente al género mediante el estilo (Genette, 2009); esto me permite sugerir que si una obra altera en absoluto su hipotexto, en el caso en cuestión ese hipotexto son las citas extraídas de la obra Bartolomé de las Casas para ser empleadas como títulos, epígrafes y subtítulos, entonces la obra de destino, la de Balam Rodrigo, abre su espectro de interpretación en varias dimensiones, tanto históricas, literarias y políticas.

El orden y acomodo de los poemas del *Libro centroamericano de los muertos* conforman una serie de álbumes familiares, incluyéndose distintas imágenes (Cfr. Con el capítulo dedicado a Expediente X. V. sobre el tema de la apropiación y la adición de documentos), como si fuera el libro de la familia. Así como las posiciones geográficas añadidas por el autor con las coordenadas para los títulos de los poemas, le otorga una amplitud a la obra más allá de su propia literalidad, las imágenes igualmente incorporadas expanden el sentido y significado descritos en las historias de los migrantes. Las imágenes

también forman parte de la voz discursiva del yo lírico. Ahora, no toda la voz de los poemas corresponden a su autor, hay otras que pertenecen a las imágenes mismas, otras voces corresponden a los testimonios de los migrantes. El yo de cada voz que enuncia líricamente no es necesariamente la voz de Balam Rodrigo, sino resultado de un conjunto de actos investigativos y testimoniales. Esta anomalía es la *anámigma* del *Libro centroamericano de los muertos*; hablan los migrantes, algunos ya muertos, los casos son historias y testimonios de personas de las cuales se documenta su biografía. Sobre este aspecto, el poeta Vicente Luis Mora ha creado un concepto de *obra pangeica*, que me permite ser más explícito sobre el hecho e importancia de la expansión interpretativa del lector quien logra ampliar, con las herramientas y procedimientos usados por el autor, el sentido e interpretación de algo que puede parecer un montaje. Aunque *El libro centroamericano de los muertos* no lo considero montaje en sí mismo y tampoco estoy seguro de que su autor lo considere de tal modo, me permito la nomenclatura de montaje para dirigir con mayor facilidad, la explicación de cómo este caso singular de *diáspora genérica* desarticula el género con nuevas técnicas retóricas que van más allá del signo lingüístico.

Eso es lo que las obras de arte pangeicas, sean literarias o plásticas, tienen en común: que el lectoespectador aprecia de manera inmediata que han sido creadas a partir de lo que sus componentes (textuales, fotográficos, materiales, digitales, esculturales, simbólicos) tienen de *dinámicos* y fluctuantes. Tanto la creación de la obra como el acto de lectura/contemplación son actos constructivos de tejidos o relaciones entre las cosas; son operaciones holísticas de *desciframiento* dirigidas a un nuevo montaje, en un proceso de lecturas y relecturas intertextuales que ya no tendrá fin. Después de la creación viene la recepción del lectoespectador; después de la recepción, el comentario, *que es una nueva creación*. Y así hasta el infinito. Las obras pangeicas son, constitutivamente, movimiento. (Mora, 125-126)

Este modo iterativo de interpretación generado por la localización geopolítica de los poemas y las fotografías crea nuevas relaciones que transitan entre los lectores, lo que realiza el lector son “operaciones holísticas de desciframiento dirigidas a un nuevo montaje, en un proceso de lecturas y relecturas”, que no siempre son las mismas, especialmente las que corresponden a las coordenadas, que no son un simple punto geográfico, sino que guardan un sentido y contenido que aporta al significado de cada poema y a su conjunto, que posiblemente están identificados con casos reales de migrantes cuya vida existe ontológicamente al margen toda obra poética y ficción. La diáspora en cuestión no solo es textual, no es una cuestión genérica, porque también es literalmente geográfica, procedimental, interpretativa e iterativa.

Calderón (2017: 161-165) explica que los procedimientos poéticos son recibidos y afectan al lector. La receptiva halla en la estilística los recursos para desarrollar y comprender qué parte de la poesía contemporánea encuentra en los géneros fronterizos la ampliación de lectura, como lo exige el poema estudiado y el planteamiento de Vicente Luis Mora. El título del poemario de Balam Rodrigo alcanza relaciones de apropiación y desterritorialización con los títulos de otras obras, pero igualmente ese conjunto de obras pueden alcanzar vínculos con casos documentados de migrantes conforme al punto de ubicación señalado por las coordenadas o por las historias reales escuchadas por el autor en la voz de los propios migrantes. Por ello, el *Libro centroamericano de los muertos* es una voz colectiva, un yo multiforme constituido por muchas otras tantas subjetividades, incluidas la de los lectores, que participan del montaje, lo cual hace de esta forma de *diáspora genérica* una voz polifónica que recupera pasados históricos y literarios: la textualidad se compone por testimonios biográficos y autobiográficos, fotografías, testimonios, documentos y geolocalizaciones. “Este ensanchar los límites ha sido, precisamente, el legado de los poetas de inicios del siglo XX. Ante todo, la vanguardia enfatizó, como ha señalado César Aira, la

necesidad de superar la noción de ‘obra’ como meta” (Calderón, 2017: 42). Balam Rodrigo se apropia, como lector, de fragmentos del libro de crónicas de fray Bartolomé de las Casas para incrustarlos como paratextos en su obra lírica. Y el lector se apropia de los poemas del poeta mexicano como escenario migratorio y para interpretar las voces subjetivas de los casos particulares reales. Esta suerte de architextualidad es funcional porque desvía la voz del poema como la voz de las crónicas del fraile dominico y, además añade otras voces, pertenecientes a los lectores e intérpretes.

El libro centroamericano de los muertos es un caso extremo de *diáspora genérica*, que va más allá de la textualidad y del debate producido sobre la hibridación entre los géneros literarios, dado que al poema se le agregan elementos no literarios (fotografías y coordenadas) y literarios; conjuntamente se realiza una reposición de pasados, que desestabilizan la prescriptiva teórica. Esta alteración resignifica al signo lingüístico y al género. La amplitud de todos estos recursos no quiebra el rasgo literario que lo identifica como poesía, es decir, al tono lírico de la subjetividad de la enunciación.

Antígona González de Sara Uribe: diáspora genérica como territorio discursivo

Una obra escrita por encargo. El libro es la narración imbricada de la voz de una mujer llamada Antígona, que cuenta la desaparición de su hermano Tadeo, mediante la apropiación de la historia del mito griego de Antígona, de los testimonios, mitos e informaciones periodísticas. Toda esta variedad de territorios discursivos están dirigidos por un vector, la historia del mito de Antígona, que fue escrito originalmente por Sófocles en su obra de teatro

homónima.⁶⁴ Las relaciones entre los géneros literarios —dramaturgia, ensayo, poesía, relatos— y otras formas del discurso —testimonios, documentales, entrevistas, artículos periodísticos—, concentrados en la textualidad y la literalidad en *Antígona González* (2012), me permitirán demostrar que se trata de una *diáspora genérica*. La complejidad de esta obra consiste en la amplia cantidad de fuentes literarias y no literarias acomodadas por la autora de manera varia en su composición, incluyendo en este mecanismo la labor investigativa que implicó su estructura. Se trata, por lo tanto, de una obra metatextual. La identificación de esta red de discursos literarios me fue facilitada, porque Sara Uribe redacta al final del libro, el apartado “Notas finales y referencias”, que expone los principios retóricos, resaltando la apropiación como matriz procedimental, y me sirve como guía de lectura y orientación; en realidad, tales notas advierten y facilitan a todo lector, intérprete y crítico literario, la voluntad autoral por el cruce de las voces, discursos y géneros literarios.

Antígona González es una pieza conceptual basada en la apropiación, intervención y reescritura. Fue escrita por encargo de Sandra Muñoz, actriz y codirectora, y Marcial Salinas, para la obra estrenada el 29 de abril de 2012 por la compañía A-tar, en uno de los pasillos del Espacio Cultural Metropolitano en Tampico, Tamaulipas. (2012: 103)

⁶⁴ Sófocles (2004) escribe el ciclo tebano conformado por las piezas, *Edipo rey*, *Edipo en Colono* y *Antígona*. De estas tres obras, *Antígona* es la tercera tragedia escrita en orden cronológico aunque fue la primera que escribió. Ésta se basa en el final de la obra que escribió Esquilo (2000), *Los siete contra Tebas*. La obra narra el enfrentamiento mortal de los hermanos de Antígona, Eteocles y Polinices, en el asedio ocurrido en Tebas. En esta parte de la historia del mito existe una situación política y social que Uribe transforma en *Antígona González*. Eteocles es fiel a Tebas y en la pieza de teatro es enterrado con honores fúnebres, en cambio el cadáver de Polinices yace insepulto como castigo político por traicionar a la ciudad de Tebas. Antígona desobedece la sentencia política por respeto a la ley divina y entierra a su hermano Polinices con todos los agravios que esto le provocan. Antígona es condenada a estar encerrada viva en una tumba y se suicida ahorcándose dentro de su prisión. *Antígona González* desarrolla la historia central, la desaparición de Tadeo, en Tamaulipas. Existe una transformación del texto, del mito, y de la historia de Sófocles por medio de la parodia y el pastiche, pero los dispositivos, así como la retórica corresponden al nuevo paradigma de la *diáspora genérica y lírica*, aunque también es creada una recontextualización geográfica, porque Tamaulipas se vuelve, ficcionalmente en Tebas, y Polinices es, por supuesto, Tadeo. Antígona es Antígona, la voz de la narración del libro y la figura o personaje del autor griego, respectivamente. Polinices representa también a los muertos y desaparecidos, “[El cuerpo de Polinices pudriéndose a las puertas de / Tebas y los cadáveres de los migrantes.]”

El mecanismo de escritura es, entonces, la apropiación.⁶⁵ Este dispositivo es detectado como constructor de la *diáspora genérica*, tanto por las relaciones creadas entre la multiplicidad de obras literarias y no literarias puestas en el libro, como por la declaración de la propia autora, *Antígona González es una pieza conceptual basada en la apropiación, intervención y reescritura*, pero también por el único epígrafe⁶⁶ empleado, “¿De qué se apropia el que se apropia?”, de Cristina Rivera Garza.

La nota final de referencias (103-110) contiene una enorme cantidad de obras bibliográficas empleadas, un total de 19 datos, entre literatura, ensayos, estudios académicos, periódicos, testimonios, entrevistas. Entre todas, destaca la lista sobre literatura, que usa el motivo de la historia del mito de Antígona, *Antígona furiosa* (2011), de Griselda Gambaro, que justamente empieza donde termina el mito.⁶⁷

⁶⁵ Cfr. Goldsmith (2015) y Yépez (2000 y 2002). En el capítulo dedicado a *Expediente X. V.* el lector observará la importancia de la apropiación como forma de escritura poética con la cual Cristian Peña toma fragmentos de los autores de la generación de Los Contemporáneos para recolocarlos y resignificarlos en otro texto, en otras palabras; el poeta extrae el fragmento de su textualidad original para destinarla a una nueva textualidad. Este proceso es una realización parcial, momentánea, algo que no marca la estructura completa del poemario. Incluso, los teóricos que sobre el tema escriben, afirman que esa técnica, la apropiación, opera más el libro y el espacio tecnológico. Ahora bien, ese procedimiento de la apropiación en *Antígona González* es un dispositivo de construcción de la *diáspora genérica*.

⁶⁶ Genette (1989) explica las razones intertextuales “como la presencia [...] de un texto sobre otro” (10), que consiste en la interrelación entre dos o más textos. En este caso, la cita que hace es de la autora Rivera Garza, asociándola con el dispositivo usado para la construcción de su libro y no precisamente como pieza que haga diálogo con el discurso y tema. La cita es un *paratexto*, porque es la mención en el epígrafe, y una *metatextualidad*, por la relación crítica creada entre la cita referida y el constructo de la apropiación como *diáspora genérica*.

⁶⁷ *Representaciones del poder en el teatro de José Triana*, de Osvaldo Obregón (2011), es un estudio de las relaciones del poder político con la literatura, especialmente con el teatro hispanoamericano, mismo que es bastante amplio, pero este trabajo está centrado en la obra de José Triana. Respecto a este tema, es importante destacar aquellos que están vinculados con la historia del mito de Antígona: *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal (2000); *La pasión según Antígona Pérez*, de Luis Rafael Sánchez (1974); y *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro (2011). [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/representaciones-del-poder-en-el-teatro-de-jose-triana/html/aa6fcc4-a0fa-11e1-b1fb-00163ebf5e63_4.html]. Fecha de consulta, 6 de octubre de 2021].

Uno, las fechas, como los nombres, son lo más importante. El nombre por encima del calibre de las balas.

Dos, sentarse frente a un monitor. Buscar la nota roja de todos los periódicos en línea. Mantener la memoria de quienes han muerto.

Tres, contar inocentes y culpables, sicarios, niños, militares, civiles, presidentes municipales, migrantes, vendedores, secuestradores, policías.

Contarlos a todos.

Nombrarlos a todos para decir: este cuerpo podría ser el mío.

El cuerpo de uno de los míos.

Para no olvidar que todos los cuerpos sin nombre son nuestros cuerpos perdidos.

Me llamo Antígona González y busco entre los muertos el cadáver de mi hermano.

(Uribe, 2012: 13)

Este poema es el primero, es el que abre el libro y su carácter descriptivo explica los pasos ejecutados a lo largo de la composición poemática; algunos versos y partes del poema están escritos con letra cursiva como advertencia de apropiación. Así sucede a lo largo del libro. Las cursivas indican que el fragmento subrayado en cuestión ha sido extraído de otro texto, testimonio, entrevista o documental.⁶⁸ El estilo es coloquial, aunque impersonal, porque no

⁶⁸ El texto central que interactúa con *Antígona González* es la obra de Sófocles, *Antígona*. Los otros libros, documentos y referencias usadas por Uribe son los siguientes. El blog *Menos días aquí: notas periodísticas* [<http://menosdiasaqui.blogspot.com/>. Fecha de consulta 8 de octubre de 2021]. La bitácora creada por Antígona Gómez o Diana Gómez, activista colombiana [<http://antigonagomez.blogspot.com/>]. *El grito de Antígona* (2001), de Judith Butler, que hace un análisis de la concepción que actualmente se tiene de Antígona y que la coloca como una figura que cuestiona y se revela en contra del gobierno tiránico. *La tumba de Antígona* (1967), de María Zambrano, sirve para tomar “algunas ensoñaciones y diálogos postmortem que mantienen Antígona,

le habla en línea directa a un receptor específico, sino el tono es impersonal. El poema también proporciona la temática central que ocupa a la narración, desaparición y muerte de las personas radicadas en la zona norte de México. Esa tonalidad impersonal no implica una confesión. Ahora, en otro sentido, lo más importante del poema como un archivo documental son las fechas de desaparición, muerte y nombre de las personas, así como el nombre de las familias de las víctimas, tanto asesinadas como desaparecidas. En el marco de la *diáspora genérica*, los nombres más importantes, al ser el eje de la historia hecha por recortes, apropiaciones, pastiches, y reescritura, son el de Antígona y Tadeo en la historia del poema

Hemón y Polínicés dentro del sepulcro, en la obra de la filósofa española, son retomadas en una suerte de parangón de la muerte en vida en que se convierte la existencia frente a la incertidumbre de una ausencia forzada” (Uribe, 2012: 105). *Fuegos* (1982) y *Antígona o la elección* de Marguerite Yourcenar. *Antígona, una tragedia latinoamericana*, de Rómulo E. Pianacci (2004), que conceptualiza el devenir de las reescrituras en torno a *Antígona* de Sófocles, desde la *Antígona* de Jean Cocteau (1922) hasta la *Antígona y actriz* de Carlos Eduardo Satizábal (2004). “Los mitos de Tebas. Las políticas como decisión sobre la vida o Agamben contra Agamben”, de Pablo Iglesias Turrión (2009). “La recontextualización de Antígona en el teatro argentino y brasileño a partir de 1958”, de Iani del Rosario Moreno (1997). *Imaginemos que la mujer no existe*, de Jean Copjec (2007). En la parte final del poema se incluye un interrogatorio, el cual está construido a partir de la extracción de versos del poema “Muerte” (2008), de Harold Pinter:

Where was the body found? / Who found the dead body? / Was the dead body dead when found? / How was the dead body found? // Who was the dead body? // Who was the father or daughter or brother / Or uncle or sister or mother or son / Of the dead and abandoned body? // Was the body dead when abandoned? / Was the body abandoned? / By whom had it been abandoned? // Was the dead body naked or dressed for a journey? // What made you declare the dead body dead? / Did you declare the dead body dead? / How well did you know the dead body? / How did you know the body was dead? // Did you wash the dead body / Did you close both its eyes / Did you bury the body / Did you leave it abandoned / Did you kiss the dead body.

[¿Dónde se halló el cadáver? / ¿Quién lo encontró? / ¿Estaba muerto cuando lo encontraron? / ¿Cómo lo encontraron? // ¿Quién era el cadáver? // ¿Quién era el padre o hija, o hermano / o tío o hermana o madre o hijo / del cadáver abandonado? // ¿Estaba muerto el cuerpo cuando fue abandonado? / ¿Fue abandonado? / ¿Quién lo abandonó? // ¿Estaba el cuerpo desnudo o vestido para un viaje? // ¿Qué le hizo declarar muerto al cadáver? / ¿Fue usted quien declaró muerto al cadáver? / ¿Cómo de bien conocía el cadáver? / ¿Cómo sabía que estaba muerto el cadáver? // ¿Lavó el cadáver? / ¿Le cerró ambos ojos? / ¿Enterró el cuerpo? / ¿Lo dejó abandonado? / ¿Le dio un beso al cadáver?]

Después hay una amplia lista de testimonios de las víctimas y familiares de los desaparecidos sacados de notas periodísticas (Véase *Antígona González*, 108-110). El nombre de las personas que dan sus testimonios son: María Mercedes (72 años), Marisela (41 años), Marina Ortega Huerta y María Teresa (41 años), Matilde Escalante (83 años). Olga Arreola y Juana Georgina en *La Jornada*, el domingo 24 de abril de 2011 [<https://www.jornada.com.mx/2011/04/24/politica/006n1pol>. Fecha de consulta 7 de noviembre 2021]. El testimonio de Guadalupe Hernández en *El Universal* el viernes 15 de abril de 2011 [<https://archivo.eluniversal.com.mx/nacion/184773.html>. Fecha de consulta 8 de noviembre 2021].

en cuestión, y Antígona y Polinices, en la historia original del mito griego. El territorio discursivo no implica a la ficción, como elemento central para la presentación de un discurso autobiográfico o biográfico. (Cfr. Paul Ricoeur, 2009; Yvancos, 1999: 179-181, 1988a: 69-80; Bajtín, 1975: 282-298; Prada, 2009). *Antígona González* es más que una obra ficcional, que tensa su estructura narrativa con los relatos históricos (Ricoeur, 2009), hasta el grado de formar una unidad estructural; la acción del poema en concreto forma un campo semántico con lo que se dice en los demás textos, testimonios e historias individuales añadidos, mismas que semejan otra realidad integral suprema, la realidad social y de vida de las personas, que desaparecen y mueren, mismas que son los materiales de los reportes periodísticos. Por ello, la intención poética de Sara Uribe, al apropiarse de otros textos y muchas voces, no consiste en la imitación, pues no importa descubrir o investigar cómo se produce la ficción, sino de qué manera los discursos ajenos y extraños al poema son integrados para construir o formar la narración, en otras palabras, la construcción de hechos provenientes de distintos marcos textuales se identifican en una sola realidad. En todo caso, *Antígona González* es un ejemplo de lo que Maestro (2006) explica sobre la ficción: la imitación de la realidad física y psicológica; la ficción como estructura que opera gnoseológicamente. Así, pues, la realidad es una construcción de los seres humanos, sujetos racionales, una construcción ontológica, y la ficción es una estructura literaria. En esto radica el discurso que Uribe elabora a partir de la apropiación de los testimonios⁶⁹ y la *diáspora genérica*. La desterritorialización de todas las obras literarias y no literarias extrema la diégesis del poema.

⁶⁹ Un testimonio es una narración contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez el protagonista (o el testigo) de su propio relato. Su unidad narrativa suele ser una “vida” o una vivencia particularmente significativa (situación laboral, militancia política, encarcelamiento, etc.). La situación del narrador en el testimonio siempre involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación que surge de una experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen, lucha. (John Berveley, 2010: 157)

Una mujer intenta narrar la historia de la desaparición de su hermano menor. Este caso no salió en las noticias. No acaparó la atención de ninguna audiencia. Se trata sólo de otro hombre que salió de su casa rumbo a la frontera y no se le volvió a ver. Otro hombre que compró un boleto y abordó un autobús. Otro hombre que desde la ventanilla dijo adiós a sus hijos y luego esa imagen se convirtió en lo único que un par de niños podrá registrar en su memoria cuando piensen en la última vez que vieron a su padre. (Uribe, 2012: 20)

Los testimonios de otros desaparecidos se anotan entre las páginas 34 y 57, apoyándose de las notas periodísticas e intercalando la historia narrada de Antígona sobre su hermano Tadeo. En este sentido, sobre los discursos quiero precisar las relaciones existentes entre la realidad —las desapariciones y muertes—, la historia —la inseguridad de país— y la verdad. Estas tres dimensiones discursivas, diferentes por su naturaleza dentro de la narración del poema, guardan ontológicamente el mismo nivel de contenido. Uribe es testigo de la Historia y las historias que recibe y juzga a partir de los materiales empleados, y los testimonios de las familias y víctimas.

Amealco, Querétaro. 15 de febrero. Los cuerpos de dos mujeres y un hombre, todos con el tiro de gracia, fueron localizados cerca del límite entre Guanajuato y Querétaro. Sobre una barda anexa se encontró un mensaje escrito en una cartulina. (Uribe, 2012: 38)

[...]

Tierra Colorada, Guerrero. 18 de febrero. El cuerpo sin vida de un hombre fue encontrado en la presa La venta. Aunque todavía no ha sido identificado, su brazo izquierdo tenía un tatuaje con el nombre “Josefina”, y en el brazo derecho llevaba marcado el nombre “Julio”. (Uribe, 2012: 48)

Por último, la extensa incorporación de discursos, bibliografías, citas, textos periodísticos, literarios, imágenes, historias mitológicas, voces alternas, alteradas, retratos y testimonios, integran la unidad estructural y el sentido de *Antígona González*. Todo este sumario de datos, información, testimonios y documentos, exigieron a su autora un proceso investigativo extenso. La técnica de la apropiación literaria manifiesta en este poema significó un proceso de desterritorialización, desplazamientos, migraciones entre textualidades. Y éstas son las formas de la *diáspora genérica* de *Antígona González*. La indagación sobre los casos de las desaparecidas se volvió la principal técnica y el procedimiento más solvente para la construcción de la forma y escritura del poemario. El tema en cuestión, por lo tanto, forma parte de los demás títulos cuyos contenidos involucran la dimensión política y social, que sirve de testimonio para exponer una realidad mexicana específica en una época histórica determinada. El poema contemporáneo, definido y caracterizado con mis conceptos de *diáspora genérica y lírica*, extrae desde distintas perspectivas, horizontes y tiempos las lecturas, las líneas de significancia y de significado, que necesita el poema para ser una instancia literaria híbrida. Estos elementos caracterizan aquello que considero un nuevo método variable de composición: el rizoma como sistema y dispositivo de las poéticas contemporáneas.

Somos lo que deshabita desde la memoria. Tropel. Estampida. Inmersión. *Diáspora*. Un agujero en el bolsillo. Un fantasma que se niega a abandonarte. Nosotros somos esa invasión. Un cuerpo hecho de murmullos. Un cuerpo que no aparece, que nadie quiere nombrar.

Aquí todos somos limbo.

(Uribe, 2012: 73. Cursivas mías)

La autora de *Antígona González* no recupera alguna tradición o corriente poética específica como sucede en los casos anteriormente analizados, sino que la *recuperación de pasados* está ceñida por la regeneración o remodelación del tema de una fuente matriz o primaria, la tragedia *Antígona* de Sófocles, que contiene la historia y mito de un conjunto de hechos específicos, concentrados en la muerte del hermano de la protagonista de la tragedia. El tema en cuestión, entonces, es extraído de su contexto histórico y semántico original para ser recolocado en otro contexto histórico y semántico. Esta manera de desterritorialización temática altera el significado y contenido del mundo de las situaciones y acontecimientos pertenecientes al mito griego, pero también la estructura composicional del género literario en que estaba escrito originalmente la tragedia es traspuesto por nuevas situaciones y acontecimientos, que no forman parte del mito, sino de la historia personal de la protagonista de *Antígona González*. El tema y mito son reescritos en un nuevo contexto histórico, semántico, e incluso geográfico, pero igualmente son traspasados por la poeta Sara Uribe en otro género literario, que no es el drama, sino la poesía y, de esa manera, apropiándose los para agregarles la textualidad de otras obras literarias y teóricas, que tratan el mismo tema de la tragedia griega, añade relatos periodísticos sobre hechos verificables y testimonios de casos reales. Tanto el tema como el mito, al ser desterritorializados, modifican al género literario original, el drama, de manera que la *diáspora genérica* de *Antígona González* está construida no solamente por la apropiación manifiesta de la autora de otros materiales literarios, sino también por el espacio geográfico e histórico, ocupados por la historia contada.

CAPÍTULO 6

LAS CORRESPONDENCIAS DE ALÍ CALDERÓN:

INCONVENIENTE GENÉRICO DE LAS POÉTICAS CONTEMPORÁNEAS:

HECHOS DE UNA *DIÁSPORA LÍRICA* EN EL SIGLO XXI

Enseguida reviso el poemario *Las Correspondencias* (Visor, 2015), de Alí Calderón. Puede señalarse en este caso, como primera característica de la *imitatio*, la recreación nominativa del título de una obra lírica y la resignificación de un pasado poético: el título del poema “Correspondencias”, de Baudelaire y el reacomodo de un estilo de la tradición como rasgo de la *diáspora genérica y lírica*. El poeta francés expresa relaciones metafísicas de grado macrocósmico, señala procedimientos textuales al interior de su libro y dichas asociaciones responden a otro grado, el nivel microcósmico. Calderón, en cambio, abre su libro con una señal mágica, “quod est inferius est sicut quod est superius et quod est superius est sicut quod est inferius”. Nos encontramos, entonces, ante una asociación de correspondencias históricas y tradiciones literarias como hechos conectados.

El poemario analizado está segmentado en cuatro partes: a) “*Quod est inferius es sicut quod est superius, et quod es superius es sicut quod est inferius*”; b) “*Obscurum per obscurius*”; c) “*Heimarmene*”; y, d) “*Piedra de sacrificio*”. Al final del libro se lee un único poema “*Postscriptum*”, al que yo denomino la memoria del poema. *Las Correspondencias*

del poeta mexicano es una *archiescritura*,⁷⁰ tal como la entiende Jacques Derrida (2009): inscripción como estado de significación y posibilidad individual del lenguaje. Para el asunto expuesto aquí, la archiescritura son las diversificaciones del lirismo en la enunciación. Ahora bien, el poema de Calderón presenta el desplazamiento de un pasaje a otro (el tránsito de una sección a otra, de un espacio textual a otro), ocurre una dicción paródica⁷¹ del ‘yo lírico’, una desterritorialización. Aquí está presente también una manera de la *imitatio*. La parodia como mecanismo que transforma el texto literario mediante el estilo. Por esto último, existe un segundo momento de la *imitatio*, el pastiche,⁷² como deformación del estilo. El *archigénero* (Calderón, 2020) también explica esta característica de la *diáspora lírica*, porque el ‘yo lírico’ es móvil a causa del cambio de sus paradigmas históricos. En esto radica la diáspora de *Las Correspondencias*, en que las voces del poema se desplazan de acuerdo al horizonte especular del periodo histórico. El estilo y la Historia como transformadores del texto literario, la parodia y el pastiche del estilo poético. Según los conceptos expuestos en este trabajo, la *diáspora lírica* se localiza como desplazamiento y expansión del yo en el poema. Un ejemplo de esto es la presencia de varios registros poéticos: el poema barroco,⁷³ el poema

⁷⁰ Calderón habla del *archigénero*. En su trabajo *La intención lírica. notas sobre un archigénero* (2000) explica a través de distintos ejemplos, con poemas y autores distintos, de épocas varias, cómo el ‘yo’ del lirismo no es una instancia pleno ni plana. La dimensión del yo en el archigénero es la forma en que la voz se muestra como testimonio, confesión, autobiografía, grafismo, autoreferencia, intimismo. Considero que hablamos más o menos del mismo fenómeno poético: archigénero, diáspora, anámigma, rizoma, mezcla, hibridación.

⁷¹ El término parodia lo hago funcionar conforme a Genette (1989: 20-89). Recuérdese que anteriormente quedé dicho que es muy difícil definir cabalmente lo que es parodia, no obstante la explicación más cercana que se logra obtener es la de la transformación del texto literario. *Correspondencias* es uno de estos casos en los que no hay una difuminación compleja del yo, sin embargo la estructura de la obra sí cumple con algunas de las características de la *diáspora lírica*. La *anámigma* es barroca aunque está constantemente circulando un lirismo; ahora bien, la diáspora se encuentra en su relación al exterior de la enunciación, en los actos de la Historia ficcionalizados.

⁷² Antes expliqué los casos diferenciales entre parodia, pastiche y travestismo, Cfr. Genette (1989: 20-89).

⁷³ Lo barroco se entiende de muchas formas. Irlemar Chiampi, en *Barroco y modernidad* (2001), sugiere que Hispanoamérica debe su identidad al barroco y al neo-barroco, ésta última como encrucijada cultural, ideológica y literaria. El recorte, reciclaje y experimentación del barroco es lo que da sentido al neobarroco.

Como propuesta moderna, entiendo la que recicla ideológicamente lo barroco como un factor de identidad cultural, dentro de la práctica de la fragmentación, de la celebración de lo nuevo, del afán de ruptura y de la

testimonial,⁷⁴ el poema de denuncia⁷⁵ o como reflexión histórica, el uso lexical de lenguas, como formas lingüísticas de la diáspora, así como el manejo particular del español del siglo XVI.⁷⁶ Todas estas posibilidades del lenguaje, así como las diseminaciones del poema, abren un universo lingüístico apoyado, esencialmente, en la cultura e historia universales y, paralelamente, inaugura el nuevo paradigma de la *diáspora lírica*.

En la sección, “*Quod est inferius es sicut quod est superius, et quod es superius es sicut quod est inferius*”, hay una referencia geográfica demasiado clara, definida por el mismo nombre, que se comparten entre varios poemas de esta serie: Constantinopla. Turquía

experimentación; en términos específicamente latinoamericanos, esa nueva razón estética ocurre plenamente con el auge del *boom* de los años sesenta, cuando la nueva novela recupera los orígenes barrocos en su lenguaje narrativo. (Chiampi, 2001: 10)

Me limito a precisar de qué manera *Las Correspondencias* contiene procedimientos característicamente barrocos. La crónica y la ficción de un yo encargado de exponer una realidad histórica. Esa realidad o momentos históricos es el viaje expresado y representado por el reciclaje, y ésta intención moderna del neo-barroco es la característica medular, como práctica procedimental, que celebra lo nuevo dentro de los límites de la fragmentación. Me parece un afán experimental y crítico que posiciona a la poesía misma frente a sí misma. En resumen, la *diáspora lírica*, poesía contemporánea o posmoderna, se desplaza desde la parcialidad y lo marginal reactualizando el barroco: reapropiación de procesos compositivos y estilos del pasado.

⁷⁴ ¿En qué sentido el poemario *Las Correspondencias* es poesía testimonial? Aparentemente no lo es, pero el rasgo crítico del poema “Democracia mexicana”, el aspecto invasivo de la cultura meridional, y la incrustación de significados cristianos y teológicos en el diario andar del yo en “El poema”, suponen pensar en el rasgo testimonial del libro:

“Estar sentado en una mesa / y que la superficie agriete frente a mí / Que se funda mi lámpara / La estancia me bañe en sombra // Adelante una muchacha llora / Se han levantado detrás alegres muchachos // Ante mis ojos / un Cristo de palma / extiende los brazos / e invoca tenebra // El poema: / Presagio y desolación. (Calderón, 2015: 53)

Ahora bien, la estética del libro no es simplemente intertextual (Genette, 1989) en el sentido de la recontextualización de pasados estilísticos, sino una manera de manierismo. Por ejemplo, la abundancia léxica de los títulos, las alusiones escabrosas de testimonios, anécdotas, hechos, fechas, sitios que se encuentran inscritos en el marco de libros especializados.

⁷⁵ Anteriormente señalé la poesía neobarroca como síndrome del reciclaje de procedimientos y más atrás aclaré la parodia como pasados poéticos transformadores del texto literario contemporáneo. En el fondo, es una denuncia, un momento crítico a un tipo de estética imperante en la Modernidad. Los mecanismos de escritura neobarrocos se contraponen a otros, que son parte del *status quo*. Esta denuncia indirecta, en el caso particular de *Las Correspondencias*, se realiza a través de lenguajes literarios cruzados (*anámigma*) entre la poética del siglo XXI y modelos de lenguajes literarios de momentos históricos que se imitan.

⁷⁶ En el libro de Calderón se presentan casos en los que el uso del léxico no se adecúa a las expresiones de nuestro tiempo y tales formas expresivas se enuncian en otras lenguas. Por ejemplo, en la primera y segunda sección del libro. La primera interpretación que el lector podría elaborar a este respecto sería un canon literario como modelo, pero no me lo parece. Al contrario, considero que en el campo textual no se encuentra una *imitatio*, sino la construcción de un artefacto lingüístico.

fue el punto de encuentro entre Europa y Asia, y ha sido el bastión de la cristiandad, así como la heredera del mundo grecolatino. El autor coloca su poema en la encrucijada del mundo, en la cruz de las lenguas romances.

En la siguiente sección, “*Obscurrum per obscurius*”, aparece una recuperación lingüística, recolocada la lengua castellana a través de la *imitatio* y la apropiación, que recuerda el endecasílabo y el heptasílabo bajo el respiro del amor y el desamor. El tono vacilante responde a un sujeto que desespera, un simulacro de voz o voces, ocupando la mayor parte del libro.

Cuando cieno bruma y nada uno son
y ayuso arriba y todo ha fragmentado
cuando aquel que fuiste un día parece
otro un extraño pérfido a los ojos
y brama bruñe la penumbra en rostros
incognoscibles acres uno mismo
o si el terror la imagen
trastoca y envilece
y aún malogra corrompe por dentro
o si llegar a ser ha sido desasirse
de aquello que se fue y no se recuerda
si un accidente y no lo perentorio
somos un dato inocuo
sarcoma carcinoma la derrota que soy que contamina

Si desierto de mí depauperado
soy muchos a la vez y todos miserables
si dios que da la llaga
oculta niega tarda medicina
si sangre leucocitos y carne apoptosada
soy apenas los despojos

de un miedo que me lacra y trisca y lepra
al viento frágil flama que oscurece
o consume el susurro en luz ceniza
andadura y camino hacia la x
troverme so far y ostro en a punto
mutis hambre gozo gozne de la destrucción

Porque en sentido estricto nunca nada
fue tan todo jamás sino en mi ausencia
nunca ocupé el espacio
estuve siempre fuera
de lugar necrosado a la vista de la gente
en mí no hay nada mío
sólo descort y sombra y un crujido
que en oscur me perfuma de aspereza
un quebrar de cristales tras el pecho
que degrada mi condición de nadie

Y entonces desespero: me olvida la memoria de las cosas
soy lentas negras lágrimas y sangre
soy mácula y desprecio encabronamiento oprobio
y la ceguera soy la rabia contenida inoculada

Nada fui sino muerte entre las manos
Nunca podré colmar este silencio
(Calderón, 2015: 27-28)

Este poema está recargado hacia un intimismo, la confesión de un yo aglutinado por la ansiedad, quebrado, es ciertamente un mensaje nítido, transparente, alguien que habla desde la honestidad de la emoción, algo así ha sido descrito por el propio autor como una característica elemental del yo lírico. A pesar de que el mensaje o lo enunciado es claro, el poema tiene otros rasgos que lo vuelven más complejo. Lo difícil de este poema, como la

sección a la que pertenece, está en el estilo. Aunque lo dicho por el hablante del poema se comprende, la forma de decirlo no es tan sencilla, sino complicada. La claridad de lo dicho y la complejidad de la letra, mensaje y estilo tensan al poema al grado de encontrar en él ‘las correspondencias’ de dos poéticas, dos momentos históricos, dos modos del lirismo. Por un lado, lo que el *archigénero* es, según Calderón, el poema en cuestión lo detenta en el contenido de su expresión de un lirismo confesional y honesto, la transparencia viene a ser algo así como el carácter sustancial del yo, el desarrollo que va “[...] del nuevo decoro impuesto por el Romanticismo, heredamos la idea de que la transparencia es piedra de toque de la poesía [...]” hasta las formas del decir coloquiales de los poetas beatnik, la poesía del lenguaje y la tradición de Whitman en la última generación de la poesía norteamericana. Por otro lado, el estilo del poema es extraído de otra dimensión temporal, es enajenado de otro estadio histórico, de otros autores y obras, para ser puesto textualmente en la contemporaneidad, en un periodo posmoderno, en la temporalidad de la poesía posmoderna (Jameson, 1984; Hoover, 2013 y 2016), lo cual no implica que ese desplazamiento ocupa el espacio textual del poema, por eso contrasta tanto el estilo en relación con lo dicho, la gramática respecto al mensaje, el código y el sentido, porque la poesía posmoderna, que sigue *una teoría de la composición constructorista más que una expresionista* (importa más el proceso que el resultado), no corresponde al barroco lírico del poema, porque lo que éste significa está dado por cómo fue escrito y cómo queda expresado. Dos horizontes de lectura, un estilo imitado. Dos momentos históricos de la poesía, un estilo. Aunque los valores literarios de la unidad, linealidad y expresividad son opuestos a la poesía posmoderna, tampoco puede sostenerse inmediatamente que estos sean los valores exclusivos que rigen este poema. Lo cierto es que se trata de una unidad distinta, hecha a partir de la diáspora de estilos y de la recuperación de pasados. También es claro que *Las Correspondencias* no es

de ningún modo ni estilo ni poesía posmoderna, aunque haya sido escrito en el curso históricamente posmoderno. El estilo confesional de la expresión está hecho por el estilo barroco de la forma. Esta síntesis es lo que hace al poemario de Calderón una *diáspora lírica*.

Hay más casos, pero sólo trataré un poema más para explicar cómo se manifiestan operatoriamente los conceptos que he construido. La *diáspora genérica y lírica* sucede en un presente histórico, pero no son solubles en la llamada por Hoover como poesía posmoderna aunque cumpla con algunas de esas características. Revisar el siguiente poema como ejemplo podrá comprobar mi afirmación; el poema forma parte de la misma sección tratada, el estilo es el mismo, barroco, y enajena mediante la *imitatio* a un barroquismo injertado con un lirismo decoroso, sensible, y ciertamente transparente, pero para nada confesional, sino absolutamente emocional.

Ahora que la noche es una flor carnívora de sombra
y que todo destello en la negrura
invoca antiguas llagas que humillaron la carne
ahora que silencio y día son
la ceniza que me habita estarás
collar de flores y rasguño
atemperada
ignota en otras manos
Deslizado por el viento y esparcido
un escándalo descenderá por tu cabello
Se agitarán tus pendientes al terso ritmo de tu risa
y ahora será un punto en el tiempo plegado para siempre entre nosotros
Ahora tus tacones de alta aguja inundarán la casa con su eco
ensayarás el gloss de escarlata tono el escote sport
las fragancias de discreto dulce
La distancia será el ahora que se extienda hasta más allá
de lo tocado por la vista

y ahora
mientras me consumo en el aire enrarecido
y desmaquillas en lento espiral tu rostro
arde tu desnudez bajo mis párpados

Ahora que tu nombre está rodeado de polvo y de mutismo
que no mudarán en carne mis palabras nominándote
que presagio serás inacabado
y no habrás de aparecer de pronto si te pienso
ahora justo ahora

Ahora
me quiebro

(Calderón, 2015: 33-34)

Este poema muestra la tradición del lacto producido a partir de la lírica provenzal y petrarquista. No quiero profundizar demasiado en este aspecto, porque me obligaría a construir una historiografía que me desvía de mi plan de trabajo, sin embargo, vale señalar el tono focalizado entre el quebranto y lo amoroso como una constante producida en la poesía hispanoamericana. Ejemplos para probar esto son muchísimos a lo largo del tiempo. Aquí solo me voy a detener en el hecho de que el poema citado, como el anterior, reúne dos momentos históricos con un estilo. En ambos poemas el estilo es el mismo, el estilo de un barroco lírico vía la *imitatio*. Ahora bien, se imita un estilo, eso es lo común en los dos poemas, pero está presente una diferencia cualitativa y es el sentido, el mensaje, se trata de un valor diferencial. El caso anterior se disuelve en la confesión de un malestar anímico y metafísico, en este segundo, vacila sobre cuál es la condición vital (cuerpo o espíritu) del que emite el mensaje, el 'yo' del poema, y de quien lo recibe, un 'tú' directo, legible, transparente, a quien está hablándole. Uno de los dos está vivo o está muerto. En ambos casos, el estilo lírico es la *imitatio* de un pasado histórico, el de un tiempo histórico.

Heimarmene, título de la siguiente sección, es la diosa de las causas y efectos, además da sentido al universo entero. Esto último es central para el desarrollo de varias teorías filosóficas como principio explicativo del mundo metafísico y ético. Prevalece un contraste de estos temas con la hechura de los poemas; en general, salvo el primero y el remate del último poema, los demás son poemas descriptivos situados en un punto geográfico, sea en alguna ciudad, pueblo, carretera o habitación. La situación en este caso: poemas que no trasladan la *imitatio* como dispositivo, sino que la descripción es la factura composicional para presentar hechos, narrativa. No se puede decir fehacientemente que el lirismo formule el decir del yo, sino el contexto de los poemas. Posiblemente eso se sostiene así por el principio de realidad (Freud, 1976, vol. 18: 3-11), que provoca las sustituciones descritas que debe tomar el yo en la composición lírica. Creo que las explicaciones alrededor de lo que es diaspórico o no, no deben ser forzadas, por ello he resuelto que esta sección no responde a los conceptos desarrollados sobre la hibridación de la lírica, no es un rizoma, no se identifica la *anámmigma* como clave textual, por tanto, no existe directamente *diáspora genérica y lírica*. Como suma, las citas acuñadas no operan en el sentido ni en el significado y tampoco alteran las relaciones intertextuales entre Homero (Calderón, 64) y la poesía contemporánea. Veo mayor impacto y con más significado las ciudades y lugares en los que los contenidos semánticos quedan contextualizados.

La sección “Piedra de sacrificio” solamente contiene el poema “Democracia mexicana”. Éste texto es, me parece, un poema de testimonio. La denuncia deriva de alguna nota periodística, asociada a hechos reales, efectivos, de la vida diaria: asesinatos, secuestros y feminicidios en México. Esto apuntala cómo es el aspecto composicional del poema: la nota periodística, la voz que anuncia el hecho a la distancia de quien escucha y lo convierte en poema, el encabezado leído en otros medios de comunicación, el dato histórico, la crónica

real y verosímil testificada documentalmente, el modo mediante el cual se trama el estilo. Esto determina significativamente el procedimiento literario. Y se decide a responder quién dice en el poema.

En el poema testimonial el lugar donde suceden los hechos es importante como referente de la realidad e igualmente lo es el lugar desde el cual se escribe y construye la ficción,⁷⁷ porque realidad y ficción son operatorios y estructuralmente diferentes aunque entre sí resultan necesarios. Las obras literarias, me centro en la poesía, que cumplen con la característica del testimonio se encuentran en la zona límite entre la historia y la ficción,⁷⁸

⁷⁷ Uso el concepto de ficción, según como Maestro lo expone en *Concepto de ficción en la literatura. (Desde el materialismo filosófico como teoría literaria contemporánea)* (2006) y en la *Crítica de la razón literaria* (2017). Explica la confusión existente de la ficción a lo largo de las distintas teorías de la literatura, sobre todo el equívoco atribuido a Aristóteles: “Las ideas de realidad, ficción, naturaleza, imitación y verosimilitud, son, entre otras varias, constitutivas de una poética que, desde hace aproximadamente veinticinco siglos, explica la *realidad de la literatura* como una “ficción literaria” y la *realidad de la humanidad* como un “mundo o naturaleza” dados de forma acrítica y apriorística.” (9-10). El concepto de ficción en literatura se ha basado, históricamente, en tres posturas: de carácter epistemológico (relación Sujeto/Objeto), de carácter gnoseológico (relación Verdad/Forma) y de índole ontológica (relación Ser/Materia) (Maestro, 2017, I, 6). Ante esto, Maestro plantea un concepto de ficción fundado en criterios ontológicos (2017, I, 2: 123-166) y no en criterios epistemológicos ni gnoseológicos. El concepto de ficción definido construye una crítica de la idea y concepto de ficción basada en los presupuestos del Materialismo Filosófico como teoría literaria contemporánea (Cfr. Maestro, 2006). Además de realizar una crítica a la idea gnoseológica de ficción aristotélica adoptada por la mayoría de las teorías de la literatura, propone un concepto de ficción útil para interpretar la literatura desde una perspectiva ontológica, concretamente la que ofrece la ontología materialista. El Materialismo Filosófico explica que el Ser es la Materia, por tanto la realidad siempre es material. Resumiendo las categorías del Materialismo Filosófico (2017, I, 2: 123-166), la Ontología General (M) es materia indeterminada, plural e inconmensurable. El ser humano (sujeto operatorio) a través de sus operaciones humanas construye y configura la Ontología Especial, M1 (materia primogénica o estrictamente física), M2 (materia psicológica o fenomenológica) y M3 (materia lógica y conceptual). La *ficción* de estas tres categorías es una *realidad material lógica y conceptual*, con efectos de índole psicológica y con imposibilidad de operar en el mundo físico (M1). Por tanto, su campo activo es M2 y M3. En general, la ficción es una materia que carece de existencia operatoria, pero sí de existencia estructural. *La ficción es parte de la realidad, pero no tiene la posibilidad de operar en el mundo, tiene una existencia estructural*. La ficción y la realidad son indisociables. No puede interpretarse la ficción sin la realidad, porque, entre otras cosas, los referentes materiales constructivos de la ficción siempre serán elementos propios de la realidad. Finalmente, la ficción literaria dota de una existencia estructural a referentes carentes de existencia operatoria. Los contenidos literarios investidos de ficción pueden interpretarse psicológicamente y pueden también interpretarse lógica y conceptualmente, pero no pueden percibirse operatoriamente.

⁷⁸ Estas categorías se han usado siempre reproduciendo la perspectiva epistemológica formulada por Aristóteles en su *Poética*, en relación con las ideas que de la Realidad y de la Historia sostuvo este pensador, y se ha hecho sin tener en cuenta —y aquí se concreta la gravedad de un error históricamente reproducido— que las ideas de Realidad y de Historia que construye Aristóteles no son las ideas de Realidad y de Historia que existen en la materialidad de nuestro mundo moderno y contemporáneo, porque las ciencias categoriales humanas, al menos durante los últimos cinco siglos, han construido y definido la Realidad y la Historia de forma ontológicamente muy diferente de como lo había hecho Aristóteles. (Maestro, 2006: 22).

porque “la poesía llega a convertirse en documento informativo sobre cierta realidad [...] tal dimensión informativa funciona en un contexto artístico y no meramente periodístico o histórico.” (Mansilla Torres, 2009: 23).⁷⁹ En este caso, el hecho ocurre de doble manera, en un sentido real, el histórico, interpretado en el poema, y en un sentido ficcional, que es el testimonio recreado ontológicamente (la estructura de la ficción como materia) en el poema. Esta doble forma del testimonio, la histórica y la literaria, existe a causa de un yo, el intérprete histórico y otro yo, el de la ficción, éste es quien trabaja materialmente los hechos históricos como materiales literarios. Ambas formas del yo no necesariamente son el mismo. El poema contiene dos momentos paralelos, el primero de ellos señala el documento y el testimonio, que materializan un suceso, las muertes por asesinato y por secuestro; el segundo es la recreación o ficcionalización de ese evento real, manejado metonímicamente mediante la incorporación y reciclado —poética neobarroca— de actos ontológicamente estructurados desde un pasado histórico, los sacrificios en los templos mexicas del poema “La Democracia mexicana”.

Veamos el caso histórico, el sentido real del motivo del poema. En el año de 1519 ocurre el primer encuentro entre Hernán Cortés y Moctezuma, años después el cronista Bernal Díaz del Castillo dará cuenta de esto y sus consecuencias en su obra central *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. En el cuarto día, después de la llegada de Cortés a la ciudad de Tenochtitlán, se juntan en la plaza principal de Tlatelolco y ocurre un dialogo testimoniado por Díaz del Castillo. El motivo de la reunión es visitar el templo de Huitzilopochtli y, estando en dicho sitio, 114 gradas más arriba, tal como Calderón lo declara

⁷⁹ Cfr. Narváez, 1998. Sostiene que gran parte de la poesía hispanoamericana ha sido escrita sobre el discurso narrativo histórico y ficticio, “el cual constituye el registro de la vida y del proceso de formación de nuestra sociedad.” (7)

en la segunda parte de su poema, “E subimos las ciento y catorce gradas longas de aquel cú/ Sus piedras ennegrecidas nos quemaron las manos de tan ásperas”, Cortés le pide al tlatoani le muestre sus dioses. En el sitio de adoración y sacrificio queda impresionado ante las figuras de ídolos, Huichilobos, la sangre derramada por sacrificios, el penetrante olor a sangre y los corazones salidos de los pechos.⁸⁰ Observe el lector que en este caso ya nos encontramos con la dicotomía ficción/realidad, literatura/historia, en la obra de Bernal Díaz del Castillo respecto a la realidad histórica, que no tiene intención de convertirse ficcionalmente en literatura. Aunque tanto para Díaz del Castillo como para Calderón, la realidad es la misma como categoría ontológica que trata a la materia literaria, no habría manera de cambiar el ser material de la Historia, que es el mismo, pero gradualmente en la ficción literaria se presentan maneras diferentes de materialidad gnoseológica y psicológica. En un caso, sobre el templo de Huitzilopochtli, dos personajes históricos, es decir, reales, entablan diferencias culturales e ideológicas respecto al escenario que hay frente a ellos, los dioses de Tenochtitlán; en el otro caso ocurre un acto de ficción, una voz imita la diégesis del suceso narrado por Bernal

⁸⁰ Y fuimos al gran cu, e ya que íbamos cerca de sus grandes patios, e antes de salir de la misma plaza estaban otros muchos mercaderes, que según dijeron, era que tenían a vender oro en granos como lo sacan de las minas, metido el oro en unos cañutillos delgados de los de ansarones de la tierra, e así blancos porque se pareciese el oro de por defuera, y por el largor y gordor de los cañutillos tenían entre ellos su cuenta qué tantas manta o qué jiquipiles de cacao valía, o qué esclavos, o otra cualquiera cosa a que lo trocaban. E, así, dejamos la gran plaza sin más la ver, y llegamos a los grandes patios y cercas donde estaba el gran cu, y tenía antes de llegar a él un gran circuito de patios, que me parece que eran mayores que la plaza que hay en Salamanca, y con dos cercas alrededor de cal y canto, y el mismo patio y sitio todo empedrado de piedras grandes de losas blancas y muy lisas, y adonde no había de aquellas piedras, estaba encalado y bruñido, y todo muy limpio, que no hallaran una paja ni polvo en todo él. Y cuando llegamos cerca del gran cu, antes que subiésemos ninguna grada de él, envió el gran Montezuma desde arriba, donde estaba haciendo sacrificios, seis papas y dos principales para que acompañasen a nuestro capitán Cortés, y al subir de las gradas, que eran ciento y catorce, le iban a tomar de los brazos para que le ayudar a subir, creyendo que se cansaría, como ayudaban a subir a su señor Montezuma, y Cortés no quiso que se llegasen a él; y como subimos a lo alto del gran cu, en una placeta que arriba se hacía, adonde tenían un espacio como andamios, y en ellos puestas unas grandes piedras adonde ponían los tristes indios para sacrificar, allí había un gran bulto como de dragón e otras malas figuras, y mucha sangre derramada de aquel día. E así como llegamos, salió el gran Montezuma de un adoratorio donde estaban sus malditos ídolos, que era en lo alto del gran cu, y vinieron con él dos papas, y con mucho acato que hicieron a Cortés e a todos nosotros le dijo: "Cansado estaréis, señor Malinche, de subir a este nuestro gran templo". Y Cortés le dijo con nuestras lenguas, que iban con nosotros, que él ni nosotros no nos cansábamos en cosa ninguna [...] (Díaz del Castillo, 1983: 257-258).

Díaz del Castillo. El referente histórico de éste es un hecho cercano, real, vivido, existente y vitalmente es la materia que estructurara ontológicamente el autor en la ficción, en cambio ésta ficción materializada operativamente en una estructura ficcional es con la que trabaja el autor del poema “La Democracia mexicana”, con el propósito de vincular el tema histórico con la muerte, concretamente del asesinato de las mujeres y hombres en México. Calderón propone en su poema que los asesinatos del siglo XXI pueden ser narrados como paratextos de otras épocas. En esto consiste el estilo como pastiche y diseminación de la subjetividad del lenguaje de la *diáspora lírica*. El poema “La Democracia mexicana” usa el fragmento citado de la crónica de Bernal Díaz del Castillo como documento testimonial para revestirlo con una retórica de época, dentro de otro contexto social e histórico, que no es el sacrificio humano del siglo XVI, sino el sacrificio de las víctimas del secuestro en el siglo XXI.⁸¹ Esto

81 Existe un hecho común para la obra de Bernal Díaz del Castillo y Calderón, el sitio en el cual suceden, Tlatelolco.

[...] nuestro Cortés dijo al Montezuma, con doña Marina, la lengua: "Muy gran señor es vuestra merced, y de mucho más es merecedor; hemos holgado de ver vuestras ciudades. Lo que os pido por merced es, que pues estamos aquí en este vuestro templo, que nos mostréis vuestros dioses y teules". Y el Montezuma dijo que primero hablaría con sus grandes papas; y luego que con ellos hubo hablado, dijo que entrásemos en una torrecilla o apartamiento a manera de sala, donde estaban dos como altares con muy ricas tablazones encima del techo, e en cada altar estaban dos bultos como de gigante, de muy altos cuerpos y muy gordos, y el primero que estaba a la mano derecha decían que era el de Huichilobos, su dios de la guerra, y tenía la cara y rostro muy ancho, y los ojos disformes y espantables, y en todo el cuerpo tanta de la pedrería e oro y perlas e aljófar pegado con engrudo, que hacen en esta tierra de unas como de raíces, que todo el cuerpo y cabeza estaba lleno dello, y ceñido al cuerpo unas a maneras de grandes culebras hechas de oro y pedrería, y en una mano tenía un arco y en otra unas flechas. E otro ídolo pequeño que allí cabe él estaba, que decían era su paje, le tenía una lanza no larga y una rodela muy rica de oro e pedrería, e tenía puestos al cuello el Huichilobos unas caras de indios y otros como corazones de los mismos indios, y estos de oro y dellos de plata, con mucha pedrería, azules; y estaban allí unos braseros con incienso, que es su copal, y con tres corazones de indios de aquel día sacrificados, e se quemaban, y con el humo y copal le habían hecho aquel sacrificio; y estaban todas las paredes de aquel adoratorio tan bañadas y negras de costras de sangre, y asimismo el suelo, que todo hedía muy malamente. Luego vimos a la otra parte de la mano izquierda estar el otro gran bulto del altar del Huichilobos, y tenía un rostro como de oso y unos ojos que le relumbraban, hechos de sus espejos, que se dice tezcatecatl, y el cuerpo con ricas piedras pegadas según y de la manera del otro su Huichilobos; porque, según decían, entrambos eran hermanos, y este Tezcatepuca era el dios de los infiernos, y tenía cargo de las ánimas de los mexicanos, y tenía ceñidas al cuerpo unas figuras como diablillos chicos, y las colas dellos como sierpes, y tenía en las paredes tantas costras de sangre y el suelo bañado dello, que en los mataderos de Castilla no había tanto hedor; y allí le tenían presentado cinco corazones de aquel día sacrificados; y en lo más alto de todo el cu estaba otra concavidad muy ricamente labrada la madera della, y estaba otro bulto como de medio hombre y medio lagarto, todo lleno de piedras ricas, y la mitad de él enmantado. [...] y todo estaba lleno de sangre, así paredes como

es una cualidad de la *diáspora genérica*: el travestismo y pastiche del estilo, la parodia como transformación del género. El campo textual del poema es el rizoma del género. Las *Correspondencias* de Calderón son el vínculo de varios puntos temporales históricos y espaciales literarios en la unidad textual heterogénea y disonante.

El yo lírico de *Las Correspondencias* asocia historias, materiales literarios, periodos históricos e ideas conectadas entre el pasado y el presente. En estos casos particulares se han identificado el rasgo confesional y decoroso de un barroquismo lírico, historias testimoniadas en la crónica, anécdotas conocidas por la descripción, situaciones conectadas con otras historias anónimas. El pasado se convierte, a través de un estilo del reciclaje que combina formas barrocas, en la composición libre de signos de puntuación, en testimonio; el fraseo está compuesto por el verso isosilábico, regularmente endecasílabo o heptasílabo. El poema en su totalidad no está compuesto por la idea, la oración y el párrafo, sino por la frase del

altar, y era tanto el hedor, que no veíamos la hora de salimos afuera; y allí tenían un tambor muy grande en demasía, que cuando le tañían el sonido del era tan triste y de tal manera, como dicen instrumento de los infiernos, y más de dos leguas de allí se oía: y decían que los cueros de aquel atambor eran de sierpes muy grandes; y en aquella placeta tenían tantas cosas, muy diabólicas de ver, de bocinas y trompetillas y navajones, y muchos corazones de indios que habían quemado, con que zahumaban aquellos sus ídolos, y todo cuajado de sangre, y tenían tanto, que los doy a la maldición; y como todo hedía a carnicería, no veíamos la hora de quitarnos de tan mal hedor y peor vista; y nuestro capitán dijo a Montezuma con nuestra lengua, como medio riendo: "Señor Montezuma, no sé yo cómo un tan gran señor e sabio varón como vuestra merced es, no haya colegido en su pensamiento cómo no son estos vuestros ídolos dioses, sino cosas malas, que se llaman diablos. Y para que vuestra merced lo conozca y todos sus papas lo vean claro, hacedme una merced, que hayáis por bien que en lo alto desta torre pongamos una cruz, y en una parte destes adoratorios, donde están vuestros Huichilobos y Tezcatepuca, haremos un apartado donde pongamos una imagen de nuestra señora; la cual imagen ya el Montezuma la había visto; y veréis el temor que dello tienen estos ídolos que os tienen engañados". Y el Montezuma respondió medio enojado, y dos papas que con él estaban mostraron malas señales, y dijo: "Señor Malinche, si tal deshonor como has dicho creyera que habías de decir, no te mostrara mis dioses; aquestos tenemos por muy buenos, y ellos dan salud y aguas y buenas sementeras, temporales y victorias, y cuanto queremos, e tenérnoslos de adorar y sacrificar. Lo que os ruego es, que no se digan otras palabras en su deshonor"; y como aquello le oyó nuestro capitán, y tan alterado, no le replicó más en ello, y con cara alegre le dijo: "Hora es que vuestra merced y nosotros nos vamos"; y el Montezuma respondió que era bien, e que porque él tenía que rezar e hacer ciertos sacrificios en recompensa del gran tlatlacol, que quiere decir pecado, que había hecho en dejarnos subir en su gran cu e ser causa de que nos dejase ver sus dioses, e del deshonor que les hicimos en decir mal dellos, que antes que se fuese que lo había de rezar e adorar. Y Cortés le dijo: "Pues que así es, perdone, señor"; e luego nos bajamos las gradas abajo, y como eran ciento y catorce, e algunos de nuestros soldados estaban malos de bubas o humores, les dolieron los muslos de bajar. (Díaz del Castillo, 1983: 259-262)

verso, las historias personales, la Historia, paratextos y la ficción. La *imitatio* originada por el estilo barroco del Medioevo y de la literatura del siglo XVI, se logra mediante la incrustación de otro estilo y de otro periodo histórico, la apropiación constituye la dinámica textual de la subjetivación del lenguaje. El estilo individual es una manera de ver, el estilo es constructo del lenguaje, pero también la participación del yo es una singularidad de la *diáspora genérica*.

Ahora me ocupo del poema “Villanelle de permanencia”. La singularidad del poema expresa procedimientos de otra tradición donde se cruza el decoro, el arreglo fraseado en el verso. En el poema señalado, el lirismo permanece por la *imitatio*, no obstante es más que la mera imitación. El estilo del poema es constructo del yo modal, pero también la participación particular de un hecho literario, trasponer un género propio de una tradición en otra. Esta manera singular de participación genérica expresa la apropiación de procedimientos, formas de otras épocas, tradiciones, con la tentativa de una diáspora, temporal y espacial, mecanismos literarios. En el poema que a continuación reviso, podrá mostrarse qué función tiene.

Villanelle de permanencia

No puedo más estoy deshecho angustia
el tremor en la carne la derrota
saber que no estarás que ya te has ido

que víctima seré de la amargura
del más irrespirable atroz desasosiego
No puedo más estoy deshecho angustia

tu perfume esparcido

en el aire lejano inaprehensible
Saber que no estarás que ya te has ido

que a otro pertenece tu ternura
me anochece y callo tu nombre y digo:
No puedo más estoy deshecho angustia

mirar con la distancia de lo que no será
y una vez más otra vez me lacera
saber que no estarás que ya te has ido

que mi cuerpo es desazón es ausencia
que no no la armo porque
no puedo más estoy deshecho angustia
saber que no estarás que ya te has ido.
(Calderón, 2015: 49)

La *diáspora lírica* no es precinto del yo modal ni este genera la *anámigma* como la voz ficcionada, ficticia o real en el poema. La *diáspora lírica* de este poema tiene otro origen y expresa diferente hibridación. Calderón enviste el español de otra forma y estructura perteneciente a la tradición de la poesía en lengua inglesa. La villanelle, una forma originalmente atribuida a origen francés, de tema pastoril, comenzó a cultivarse a principios del siglo XVII, no obstante, la forma tal como se conoce ahora, se ha desarrollado y ejercitado en lengua inglesa, sobre todo durante el siglo xx. La recuperación de pasados poéticos aquí es otra manera de poesía lírica. En este caso se conserva la forma y estructura construidas en su lengua de origen, cinco estrofas de tres versos y una última de cuatro, que suman en total 19 versos. En el poema señalado el lirismo sobrevive, sin importar quién es el yo lírico.

Por último, la ficción que Calderón incorpora a *Las Correspondencias* no proviene del yo textual, sino del proceso material de los testimonios, la Historia, el periodo histórico

de otra época, los textos que sirven como materia e ideas conectadas, localizadas en una macro-retórica, vinculadas con otros tiempos históricos de ciudades, personajes, vidas, culturas e ideologías, incluso cuando incorpora formas clásicas. Las herramientas de la *diáspora lírica* son múltiples, no se limitan a la experimentación y el riesgo.

Una mezcla entre lo fragmentario y lo coordinado, entre lo antiguo y lo post-posmoderno, entre el reconocimiento y la experimentación; el neologismo en el soneto, la *chanson* sobre el absurdo, la tensión de las formas ante contenidos vacuos, la economía de expresión en formas complejizantes, Es esa selección indiscriminada de la que habla Swensen la que pienso se encuentra asimilada hoy en día en algunos casos de poemas contemporáneos de la poesía mexicana. Así, podemos sostener la siguiente hipótesis: si partimos de una noción de análisis textual, enfocada en algo próximo a un nuevo formalismo, podemos constatar que existen casos de aquello que denomina la poesía anglófona como “hybrid poem” en nuestra lengua, a pesar de que no hayan sido catalogados como tales. (Osorio de Ita, en <https://circulodepoesia.com/2017/01/la-hibridez-a-traves-de-las-estrategias-de-enunciacion-en-la-poesia-mexicana-contemporanea-por-gustavo-osorio-de-ita/>)

El poema híbrido o lo que he llamado *diáspora lírica* y su forma suprema, como cambios entre los géneros literarios, *diáspora genérica*, es más que la sola mezcla entre elementos contrapuestos y compuestos, se trata de la fórmula del nuevo programa y paradigma de la lírica del siglo XXI, cuyas técnicas centrales son principalmente dos. La primera de ellas es la *recuperación de pasados poéticos*; la segunda es la unidad de la fragmentación elocutiva del yo del poema contemporáneo, centrada en el concepto *anámigma* como espacio textual en donde participan mediante desplazamientos, desterritorializaciones, apropiaciones y migraciones —las diásporas—, elementos literarios y no literarios tomados de muchos momentos históricos. En cambio, lo meramente híbrido sí es mezcla, no obstante Gustavo Osorio de Ita propone que, detrás del territorio fronterizo construido, no solo existen marcas textuales genéricas, también aparecen vías varias de incorporación lectora, que se vuelven

procedimentales, a un nivel de sentido y de sonido. En este caso, el análisis no deja de revisar el procedimiento de la *imitatio*, pero el poema “Villanelle de permanencia” es *diáspora lírica* en grado del significante y no de su significado, como generalmente sucede con la poesía mexicana contemporánea. Este poema está modelado por una brecha abierta en la textualidad respecto a quién habla, generada por el yo lírico.

En toda elección lingüística, el poema híbrido se hace manifiesto en el acto de discriminación, la elusión entre lo que se elige y se desecha. El *yo modal* es resultado en la enunciación del poema, es la producción final de la elusión. Al mismo tiempo el *yo modal* es constructo lingüístico. La genealogía de la poesía lírica, en nuestro momento histórico, como rizoma y *anámigma* textual, no es la simple presencia de un yo como reactivo del lenguaje, el yo que ordena y manipula la lengua, ese elemento no hace que el poema escrito sea *diáspora lírica*. Esta imprecisión conceptual que destaco, considero que tiene su corrección al precisar que el yo es el agente del lenguaje literario, es quien hace participar a la Historia, la literatura, el tiempo histórico, las obras literarias, exactamente tal como lo hace el rizoma con las líneas de fuga. No es el acto de control del yo sobre esa masa lingüística lo que hace posible la existencia de la poesía lírica híbrida, sino la interacción del *yo modal* con el lenguaje literario de la tradición en cuya interacción y encuentro surge un poema que sigue siendo lírico con inestabilidad genérica. En suma, si existe el yo lírico, dentro de los avatares de todo el territorio textual de la *diáspora lírica y genérica*, es porque el yo actúa intencionalmente para significar.

CAPÍTULO 7

TRANSGENERICIDAD DE *EXPEDIENTE X. V.*:

LA FICCIÓN DEL NARRADOR COMO *DIÁSPORA GENÉRICA*

“La poesía es un método de análisis,
un instrumento de investigación”

Jorge Cuesta

A continuación examino *Expediente X. V.* (2018), de Christian Peña. La estructura de esta obra también contiene los esquemas de la poesía híbrida, su forma práctica cabalmente refleja las características retóricas de ese tipo de literatura invadida por los géneros literarios. El poemario en cuestión puede analizarse conforme a los conceptos construidos y propuestos en ésta investigación, posee un conjunto de rasgos que las demás obras revisadas no tienen, uno de ellos característico e importante es el narrador de la *historia* y tema, asimismo es notable su operatividad ficcional en el proceso de composición. Esta obra la considero un ejemplar de *diáspora genérica*, porque el narrador construye una estructura ficcional a partir de documentos y hechos efectivos de la realidad, que corresponden a algunos aspectos biográficos del poeta Xavier Urrutia. En ese conjunto asociado de la realidad y la ficción la narrativa, sin serlo genéricamente, es una estructura lírica. Demostraré cómo la estructura de la ficción literaria operativa por la figura del narrador es la técnica constructora en la diáspora genérica y lírica. A diferencia de los análisis anteriores, la presente obra no usa la apropiación de pasados poéticos como técnica, ni el desplazamiento de voces como retórica composicional, sino la ficción literaria como elemento constructor de la poesía híbrida.

El poema en cuestión no es propiamente una mezcla, no es híbrido literario en el sentido de la intersección entre géneros literarios, sino como *diáspora genérica*, que es posible a causa de la ficción⁸² desarrollada. Por lo general, la ficción corresponde al género narrativo aunque es un elemento esencial de todos los géneros literarios. Aunque en el poemario está presente la ficcionalización de la historia conjeturada a partir de la muerte del poeta mexicano Villaurrutia, no hay un autor ficticio, porque el autor efectivo es Christian Peña como paratexto —el epitexto—, sin embargo existe un narrador quien sí es ficticio, pues él nos cuenta la historia y los hechos, apoyado siempre en una serie de archivos, documentos, testigos, que son los demás elementos literarios y no literarios, que están originalmente fuera del libro incorporándose al poema para organizar la ficción a través de distintas técnicas y procedimientos. En suma, “la poesía es un método de análisis” para rastrear y encontrar las pruebas homicidas que logren resolver el expediente X. V., por lo cual también es “un instrumento de investigación”. *Expediente X. V.* es la dramatización narrada en verso de un caso particular, conjuntado por una variedad de hechos que tiene su origen en la realidad, la materia de la realidad es ontológicamente (Maestro, 2017, I, 3) estructurada en la ficción literaria: la historia narrada por la voz de un detective, que coincide con el narrador, investiga las evidencias de muerte del poeta Villaurrutia.

Por tales razones, empleo la *ficción* y el narrador para evidenciar los procedimientos de la *diáspora genérica* en *Expediente X. V.* mediante la revisión estructural construida por el narrador, que no es el autor (yo empírico), sino el protagonista de la historia, el detective. Antes de examinar el poema, primero resulta necesario exponer brevemente, por un lado,

⁸² En el *Oxford English Dictionary* la *fiction* se define de la siguiente manera: "Tipo de literatura que se ocupa de narrar acontecimientos imaginarios y de describir personajes imaginarios; composición imaginaria. Hoy, habitualmente, novelas y narraciones en prosa en general; la composición de obras de este tipo" (Segre, 1985: 80-81; Huamán V., 2008).

algunas otras teorías sobre la *ficción literaria*,⁸³ además de aclarar qué es un *expediente* y algunas otras variables de la paratextualidad.

ALGUNAS TEORÍAS VALORATIVAS SOBRE LA *FICTIO*

Quiero solamente precisar la idea de ficción empleada para mi análisis, la cual he venido señalando paulatinamente a lo largo de mi investigación, y diferenciarla del resto de las teorías existentes y usadas generalmente para los análisis de la autoficción y autonarración de la literatura contemporánea. En primer lugar, me parece que impera un rasgo más o menos común entre las distintas teorías y es que los objetos estudiados son dos, la realidad y la literatura, y entre ambas se genera la ficción literaria. Puesto esto, el problema que observo está en la siguiente instancia, cuando la definición le da materialidad y características a esos conceptos: realidad, literatura y ficción. Esas cualidades son psicológicas (como mundo posible), fenomenológicas (como verosímil), metafísicas (como modelo), epistemológicas (como invención y mentira), etcétera.⁸⁴

⁸³ Cesare Segre (1985) en “Ficción literaria” realiza una extensa revisión historiográfica sobre el término *fictio*, desde los estudios grecolatinos hasta los más recientes debates. Señala que el problema descansa en la relación innegable entre la realidad y la imaginación. “El hecho es que la literatura [...] crea simulacros de la realidad: incluso si no existen los hechos que expone, son isomorfos de hechos acaecidos o posibles; del mismo modo evoca personajes, que, aunque no sean históricos, se asemejan a personas que se mueven en el teatro de la vida. Por más que las características y cualidades de los personajes y sus acciones se diferencien de las conocidas por experiencia, la existencia de la relación es innegable”. (Citado en *Lecturas de teoría literaria I*, de Miguel Ángel Huamán V. 2008: 79-94). Esta posición es confrontada por Maestro (2006: 14-20) para quien observa, en general, en las teorías sobre la ficción una doxografía psicologista y epistemológica y no, como él lo considera y argumenta, una teoría gnoseológica y ontológica de la teoría de la ficción literaria.

⁸⁴ Siegfried J. Schmidt (1984: 253) afirma formalmente que la ficción queda convertida en una realidad material del mundo físico, “la auténtica ficción es que la realidad existe”. Lubomir Dolezel (1998) se refiere a la ficción como “mundos posibles”. John Searle (1975) sostiene una teoría que la explica como un imaginario del lenguaje y la hipótesis adecuacionista de la ficción como verdad. Andrzej Zgorzelsky (1984: 299-307) realiza una clasificación en la que expone que no toda narración es ficcional: a) literatura mimética (el lector reconoce que la literatura copia la realidad, b) literatura paramimética (el lector conoce que la realidad lleva la ficción al

Por ejemplo, la retórica clásica asimila la ficción con la imitación (mímesis), y entonces la ficción sirve para hablar de tipos en la literatura: verosímil, verdadero e inverosímil. La separación cualitativa no es propiamente ontológica, porque en el acto ficcional, las teorías literarias abordan las diferencias, según rasgos emocionales y psicológicos.

Se trata de un movimiento muy conocido en psicoanálisis que señala la separación entre consciente y subconsciente y las violaciones de los límites que hay entre los dos; que reconoce las formas a través de las cuales los impulsos censurados del subconsciente hallan una legitimación consciente en la sublimación. Las semejanzas entre procesos oníricos y procesos fantásticos son conocidas desde siempre; ya Schleiermacher, en tiempos prefreudianos, las consideraba en su justo valor. Este paralelismo funcional no implica, sin embargo, sino en escasa medida, materiales comunes. La ficción literaria pertenece en gran parte a repertorios tradicionales, afines a los de los símbolos o de las metáforas. (Segre, 1985: 84)

De esa manera, los catálogos de los tipos en literatura sirven para los demás géneros literarios, por ejemplo, la poesía verosímil, inverosímil y verdadero, "la invención es un hecho inventado que sin embargo puede ser verificado", (*Rhetorica ad Herennium*, I, 13). "Una figuración consuetudinaria es aquella que consiste en dar forma a seres irreales, como hace Virgilio con la Fama, Prodicó con el Placer y la Virtud –según nos ha referido Jenofonte– y

mundo empírico), c) literatura antimimética (el autor crea una realidad sobrenatural que funciona como realidad empírica), d) literatura fantástica (el lector confronta dos órdenes fantásticos en el mismo texto) y, por último, e) literatura no mimética (especulación de mundos posibles que no se pueden confrontar con la realidad empírica). Ahora contrapongo una antítesis: "La teoría literaria contemporánea, básicamente de corte postmoderno y llena de prejuicios asumidos convencionalmente como aciertos definitivos, afirma que no se puede (re)presentar el mundo real y concreto, que la mediación de los signos modifica lo real y que, por lo tanto, no hay cabida para la verdad y la objetividad. En consecuencia, sólo tenemos accesos a mundos semióticos hechos con y por el lenguaje y nunca al mundo concreto." (Espezúa, 70). Estas posturas, sobre todo ésta última, están formuladas precisamente en el tiempo histórico de la poesía posmoderna, en el presente histórico del rizoma y, en consecuencia, es el presente de las formas *diáspora genérica y lírica*, lo cual no significa que las obras literarias cumplan necesariamente con las categorías clasificadas por las teorías sobre la ficción literaria.

Ennio con la Muerte y la Vida, que en una sátira los introduce para discutir entre ellos”. (Cfr. Quintiliano, *Institutio oratoria*, viii, 6, 31). El caso que yo reviso no cumple con ninguna de estas características, tampoco la ficción está construida a partir de seres históricos ni irreales, al contrario, el caso de la ficción posee materialidad ontológica, psicológica y gnoseológica, puesto que la narración del poema trata un hecho real, la ficción introduce algunas conjeturas a través de relaciones intertextuales con la poesía de Villaurrutia.

1.

Todo lo que la noche
Dibuja con su mano
Su sombra.
X.V.

En la escena del crimen,
en la hora en que la muerte sale a escena,
hay algo que no acaba de encajarme.
Sin importar lo que se lee en el acta,
no creo que el infarto haya sido la causa.
el corazón, a menudo, es una falsa pista.

Me detengo en medio de la habitación,
enciendo una lámpara
y entre libros y fotos empolvados
monto un teatro de sombras.

Dibujo en la pared
con la sombra de las manos
todo lo que la noche no me dice.
Reconstruyo la escena,
lo imagino: un traje, una corbata,
el doble nudo Windsor del que pende el ahorcado,
un banquillo en el piso, una parada,

y los brazos que oscilan en medio del vacío.

Es sólo una sospecha:

todo lo que la noche, mis manos y una lámpara
convierten en misterio; todo
lo que la noche esconde tras la muerte.
Inventar en la noche sombras en las paredes,
eso hago,
a eso me dedico.

La mano con que escribo estas notas
es la sombra de un arma;
mi anular y meñique simulan el gatillo.

Todo

lo que el silencio confiesa a quien lo lee.
Mi sombra está de pie con el arma en la mano
y apunta a mi cabeza.

Todo lo que la noche
me orilla a interrogar.

Lo que hay en mi cabeza sabe su propia muerte:
todos somos culpables de la noche.
(Peña, 2018: 15-16)

Este poema imita factores de la realidad, inclusive podría pensarse que la narración corresponde a una serie de acontecimientos espacial y temporalmente ubicados en el mundo, pero el caso es que la ficción es conjuntiva con la realidad. La ficción y la realidad son solubles. La ficción no es posible sin la realidad. La diégesis construida en el poema citado no sería ficcionalmente posible sin su referente exclusivo, la realidad y no precisamente la imitación. “El arte es una imitación, diferente según el material que se utiliza; la literatura es imitación por el lenguaje, así como la pintura es imitación por la imagen. Específicamente,

no es cualquier imitación, porque *no se imitan las cosas reales sino las ficticias*, que no necesitan haber existido” (Todorov, 1967: 354). Considero que el problema no radica en qué se imita o si se conoce lo que se imita, sino cómo se produce literariamente la ficción, es decir que la estructura de la ficción literaria permite explicar la *diáspora genérica* de *Expediente X. V.* No se imita solamente la realidad física, también se imita la realidad psicológica —la angustia y azoro del occiso y el detective—, asimismo la realidad social, económica, política y emocional. Sin embargo, no debe confundirse dicho procedimiento con la simple ficcionalización de las actividades humanas, tal como Wolfgang Iser entiende la ficción:

La ficcionalización es la representación formal de la creatividad humana, y como no hay límite para lo que se puede escenificar, el propio proceso creativo lleva a la ficcionalidad inscrita, la estructura de doble sentido [...]. Este estado de cosas arroja una luz bastante inesperada sobre la condición humana. El deseo, firmemente arraigado en nuestro interior, no sólo de tenernos a nosotros mismos, sino incluso de conocer lo que es ser, hace que la ficcionalización se oriente en dos direcciones distintas. Las ficciones resultantes pueden describir la satisfacción de este deseo, pero también puede proporcionar una experiencia de lo que significa no poder hacernos presentes a nosotros mismos. (Iser, 1990a/1997: 58 y 63-64).

La situación cabal establece que la ficción literaria opera en un espacio más amplio, no es reductible a la psicología y la vida del individuo, ni a la dimensión metafísica de lo que las teorías sobre la ficción definen de la realidad, la historia y la verdad.⁸⁵ Maestro señala que la

⁸⁵ El cuerpo académico de “Problemas de Teoría Literaria” (Renato Prada Oropeza, Norma Angélica Cuevas Velasco y Leticia Mora Perdomo, titulares; Raquel Velasco y Bladimir Reyes, colaboradores), señala un problema epistemológico con el término “historia”.

Por cuanto nos concierne en este artículo, debemos aclarar que la confusión semántica descansa en la relación con su *canal* de transmisión [de la historia]: oral o escrita, debido a que esto implica una diferencia epistemológica muy importante en cuanto a la historiografía como disciplina que transmite su discurso, producto de una investigación disciplinada, por medio de la escritura, lo que ubica, desde su nacimiento, dentro de una

teoría de la ficción exige definirla más allá de las concepciones aristotélicas de historia y realidad explicadas en un mundo absolutamente distinto al nuestro (2006: 9-48).

Lo que llamamos ordinariamente Realidad es una construcción de los sujetos humanos en función de sus operaciones prácticas, así como también lo es el Mundo interpretado o categorizado (M1), pues no cabe hablar racionalmente de “Mundo” a secas. Se trata de cuestiones ontológicas a las que me voy a referir inmediatamente, para delimitarlas en términos de filosofía materialista, lo que hará posible la definición de un concepto de ficción literaria desde los presupuestos del materialismo filosófico como Teoría de la Literatura. (Maestro, 30)

Las categorías del Materialismo Filosófico que usa Maestro (2016, I, 2) acusan una Ontología General, las categorías de la materia, y la literatura al formar parte de ella, queda comprendida del siguiente modo: M, materia indeterminada, plural e inconmensurable. El ser humano (sujeto operatorio) mediante sus operaciones construye y configura M1 (materia primogénica o estrictamente física), M2 (materia psicológica o fenomenológica) y M3 (materia lógica y conceptual). La ficción es, en consecuencia, una construcción física, psicológica y lógica.

El concepto de ficción literaria ha de redefinirse por completo. Habrá que moverse en términos de ontología, ni siquiera en términos de gnoseología, y desde luego de ninguna manera en términos de epistemología. Sólo desde un espacio ontológico podrá estudiarse qué tipos de materialidad se ponen en juego en las distintas obras literarias [...] la Literatura tiene más y mayor presencia en la realidad [...] porque de los tres géneros de materialidad en que se organiza el mundo categorizado o

episteme inexcusablemente diferente a la anterior, a la invención de la escritura, y, para Occidente, a la escritura fonética. (10-11).

Ahora bien, los autores se refieren en este trabajo a la Historia como la serie de vestigios, acontecimientos y conocimientos, que quedan registrados, ya sea de forma oral o escrita, enmarcando el problema en la manera epistemológica de trabajarla. En el caso que estoy estudiando, la historia no posee dichas dimensiones, puesto que es más una historia individual, el caso específico de una historia de vida cuya muerte hay que esclarecer aunque los canales de producción, difusión y recepción de ambos casos sean prácticamente semejantes.

interpretado (Mi) por los seres humanos, la Literatura está presente en el mundo físico (M1), en el mundo psicológico o fenomenológico (M2) y en el mundo lógico (M3) [...] A su vez, una tropología psicologista como es el discurso posmoderno carece de M1 y de M3, porque [...] reduce la fisicalidad del mundo a un texto y [...] suprime las ideas, a las que ignora o simplemente deroga, para vivir en el impresionismo de la psicología, en la retórica de las ideologías, en la sofística de las creencias, en la memoria de la historia. (32-33)

EXPEDIENTE O DOCUMENTO: LA HERENCIA HISPANOGRECOLATINA

Según la expresión *expediente* tiene su fuente en el latín: *expediens, -entis*, part. pres. act. de *expedire*, que puede significar *soltar, dar curso, convenir*. A partir de esta serie de términos, la definición puede variar de distintas maneras. Uso las más evidentes, que me permitan conjuntarlas para el análisis, pues su tema y contenido son la dramatización de una serie de hechos y realidades ficcionalizadas. El expediente de Villaurrutia puede definirse como un asunto conjuntado de documentos con los cuales se realiza un juicio, la serie de papeles propios del asunto legal son útiles para actos de jurisdicción. Pero aquí no importa el juicio ni el acto resolutorio, sino el expediente —serie conjuntada de documentos y papeles que dan crédito a una sospecha. La sospecha, ejecutada por el narrador, le da al autor del poemario la capacidad de producir un poema diaspórico cuyo móvil es la ficción.

Señalo algunas prevenciones⁸⁶ y diferencias cualitativas sobre *Expediente X. V.* respecto a lo que algunos autores llaman poesía documental,⁸⁷ investigativa,⁸⁸ testimonial,⁸⁹ y poesía cívica, de cuyas características la dimensión política y la referencial son sustanciales.⁹⁰ La obra en cuestión no forma parte de éstas nomenclaturas y clasificaciones, no es el caso, a pesar de que sí es posible detectar el uso y la función de documentos, no obstante con otra intención autoral de las realizadas por el género de la poesía investigativa.⁹¹ Enseguida señalo cuáles son los documentos usados en el poema y explico su operatividad poética y formal.

El poema-documento⁹² reúne citas, entrevistas, recortes, voces, entre otras características, a partir de una historia personal, incluyendo un carácter político, creando de

⁸⁶ Véase Craig Santos Perez y Donovan Kūhiō Colleps, *Two Pacific Decolonial Docu-Poets Walk into a Tiki Bar*, en *Tracking/Teaching: On Documentary Poetics*, curada por Joseph Harrington; Ed Sanders, *Investigative Poetry* (1976); Susan Briante, *Defacing the Monument: Rukeyser's Innovations in Docupoetics*, (2014), y Tim Dayton, *Muriel Rukeyser's* (2003).

⁸⁷ Muriel Rukeyser, "The Book of the Dead", *The Collected Poems of Muriel Rukeyser* (2005).

⁸⁸ Joseph Harrington, *Docupoetry and Archive Desire* (2011).

⁸⁹ Philip Metres, *(More) News from Poems: Investigative / Documentary / Social Poetics On the Tenth Anniversary of the Publication of "From Reznikoff to Public Enemy"* (2018).

⁹⁰ La poesía documental y testimonial exigen una serie de características del discurso que el poema de Peña no cumple, por eso de ninguna manera ni en ningún grado es parte de la clasificación de las categorías genéricas mencionadas, sin embargo el autor nominal y el narrador sí se valen y emplean documentos. Quizá sea importante solamente mostrar qué es un testimonio. El investigador norteamericano John Beverley en su libro *Del Lazarillo al Sandinismo: Estudios sobre la función ideológica de la Literatura española e hispanoamericana*, explica lo que es el testimonio.

Un testimonio es una narración —usualmente, pero no obligatoriamente del tamaño de una novela o novela corta— contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez el protagonista (o el testigo) de su propio relato. Su unidad narrativa suele ser una "vida" o una vivencia particularmente significativa (situación laboral, militancia política, encarcelamiento, etc.). La situación del narrador en el testimonio siempre involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación que surge de una experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen, lucha. (1987: 157)

El rasgo esencial del testimonio en la literatura es el carácter de urgencia. La literatura como la necesidad de ser escrita y la urgencia de ser expresada para la sociedad. Ninguno de estos elementos se encuentran en *Expediente X. V.*

⁹¹ Cfr. Prada Oropeza (2001). Especialmente su trabajo sobre documento-testimonio (7-34) y la explicación sobre la configuración del sujeto en el discurso-testimonio (35-63).

⁹² Mijail Lamas (2020:83) lo define así en su estudio "El estamento ontológico de la poesía documental":

El poema documental es aquel que dispone del archivo (el testimonio, los documentos historiográficos, diarios, carteles, catálogos, propaganda y toda suerte de texto portador de sentido), acumula y reúne aquellos fragmentos

esa manera una entidad autónoma que resiste a la realidad. El poeta documentalista trabaja por apropiación y con diversos documentos —texto, iconografía, sonido, audiovisual, electrónicos y virtuales. Ahora considero la existencia de un caso hispano, en el que nadie ha reparado en su importancia y significado, cuyo procedimiento cumple el carácter esencial y fundamental del poema documental, a pesar de no usar toda la variedad de materiales enlistados. Ese caso es el autor de *El ingenioso hidalgo de la Mancha*, Miguel de Cervantes, quien forja la ambigüedad entre el hecho histórico y el ficticio del narrador. La construcción de esta novela oscila en la multiplicidad de los narradores. Antes de indicar el aspecto documental en uno de los pasajes de la novela, quiero señalar solamente un rasgo bellísimo e importante de la diégesis: la figura del autor ficticio, Cide Hamete Benengeli, el historiador “arábigo y manchego”, autor árabe de *El Quijote* del cual Cervantes solamente es su transcriptor.

Ahora bien, el caso documental lo localizo en el capítulo XXVIII de la segunda parte de *El ingenioso caballero*, en el que identifiqué un cruce de documentos, uno histórico y otro literario, además de la traducción y la voz del narrador. El siguiente pasaje viene precedido del capítulo de la cueva de Montesinos donde el Quijote divisa encantados y el tiempo diverge del tiempo de la vida real.

Dice el que tradujo esta grande historia del original, de la que escribió su primer autor Cide Hamete Benengeli, que, llegando al capítulo de la aventura de la cueva de Montesinos, en el margen dél estaban escritas de mano del mesmo Hamete estas mismas razones:

“No me puedo dar a entender ni me puedo persuadir que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito. La razón es que todas las aventuras

que mejor puedan describir la realidad histórica que pretende exponer; ese proceso de sustracción del material es usualmente violento: los fragmentos se potencian y resemantizan al ser sacados de la oscuridad o del olvido, pues como afirma Ed Sanders, para la poesía investigativa¹ o documental no hay caso cerrado.

hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles, pero esta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables. Pues pensar yo que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible, que no dijera él una mentira si le asaetearan. Por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates; y, si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa, y, así, sin afirmarla por falsa o verdadera, *la escribo*. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más, puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató della, y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias.” (Cervantes, 596. Cursivas mías).

Como estos márgenes genéricos abundan más a lo largo de la novela y, si bien, hablaba del poema-documento, el ejemplo es totalmente válido. Éste fragmento citado es, originalmente, según la ficción literaria desarrollada por Cervantes, un documento, pero al margen de la ficción, según la versión original de la novela, escrita en lengua aljamiada, es un documento ajeno a la novela. Esto es posible, porque las distintas voces, la del narrador, la del traductor, la del autor ficticio y la del autor material, crean un nivel metaliterario característico de la literatura contemporánea. “Dice el que tradujo esta grande historia del original” corresponde a la voz del narrador y la siguiente parte, “de la que escribió su primer autor Cide Hamete Benengeli, que, llegando al capítulo de la aventura de la cueva de Montesinos, en el margen dél estaban escritas de mano del mismo Hamete estas mismas razones”, cambia la voz a la del traductor, y de inmediato se cita completamente la nota, el documento que el autor ficcional había escrito sobre el original, al margen de la página. El documento aparece como parte integral y citada en la obra literaria de Miguel de Cervantes. La presencia diferencial de la narración y la textualidad están compuestos por un conjunto de documentos ficcionales. La cita o explicación de Cide Hamete Benengeli aparecida en el original como un apunte y publicada como documento en la novela de Cervantes, le procura al lector la capacidad

interpretativa para discernir si los hechos que El Quijote vivió en la cueva de Montesinos son verdaderos o falsos. Este rasgo retórico también está presente en la poesía documental escrita en el siglo XXI. El lector es un elemento sustancial de la poesía documental, su estructura en este tipo de literatura se construye como una prescriptiva de la teoría de la recepción.

En contraste, el caso especial de *Expediente X. V.* involucra una variedad de documentos, evidentemente más amplios cualitativa y cuantitativamente, mismos que el lector puede identificar en el índice del poemario, pues la mayoría de ellos constituyen el nombre de los apartados.⁹³ El conjunto de estos documentos, tanto archivos, fotografía, poemas, testimonios, diarios, notas, poemas recuperados, tienen en común la unidad de la ficción creada por el narrador, igualmente ficticio, que constituyen la esencia del poema.

He indicado un caso hispánico de lo que puede ser considerado un procedimiento literario que incorpora un documento para distanciarme de las propuestas contemporáneas de la poesía documental. Quizá este indicativo identificado en la novela de Cervantes permita abrir nuevos estudios y otros horizontes más allá de los limitados afanes de la poesía norteamericana de nuestro tiempo.

⁹³ Los documentos son los siguientes:

- 1.- Notas del investigador: serie de poemas escritos por un autor ficticio, el investigador. Los poemas guardan correlación, dependencia de sentido y dialéctica con poemas de Xavier Villaurrutia.
- 2.- El acta de defunción: Documento original fechado el día 26 de diciembre de 1950, fotocopiado digitalmente cuya función es dar testimonio de un hecho real, la muerte del poeta Villaurrutia. La transcripción en forma de reporte de esa acta de defunción y un registro tipo diario del investigador sobre el acta de defunción.
- 3.- Seguro de vida: Documento original fechado el 9 de marzo de 1951 por Monterrey. Compañía de seguros sobre la vida, S. A. La transcripción en forma de reporte del seguro de vida y un escrito declaratorio, tipo diario escrito por el detective-investigador.
- 4.- Declaración de testigos. Conjunto de poemas originalmente escritos por los poetas Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, Jorge Cuesta, Elías Nandino y Gilberto Owen, pero que en la diégesis y ficción se resignifican por el autor en forma de testimonio, es decir resultan ser un conjunto de documentos atribuidos ficcionalmente a sus autores.
- 5.- Evidencia: Fotografía de 1920. Una imagen de Xavier Villaurrutia, que sirve como una evidencia más para el expediente. La fotografía viene acompañada de otro testimonio del investigador, una prosa declarativa de un alcohólico.
- 6.- Dos piezas recuperadas de Villaurrutia: El poema inédito *Nocturno de San Juan* y una prosa recuperada por Miguel Capistrán.

FICCION E HISTORIAS:**LA FÁBULA O UNIDAD DE ACCIÓN DE LA ESPECIE LITERARIA**

¿Quién es la voz del poema *Expediente X. V.*? Una voz narrativa testigo, que incorpora aspectos y momentos biográficos del detective, el protagonista de la historia y la voz narradora y, además aparece otra voz en tercera persona, la voz lírica. En la diégesis está en curso un acto investigativo, como función de la realidad, que opera y tiene el propósito de encontrar la verdad sobre el caso de la muerte del poeta Villaurrutia.

La ficción literaria del poema *Expediente X. V.* es el dispositivo mediante el cual se genera la *diáspora genérica*, en apariencia se trata de una ruptura del género literario comprendida por la desidentificación de las funciones de la lírica, en concreto aquellas funciones cuyas características permearon todo el siglo XX. Justo es lo que sucede en este caso con la ficción, pues toda historia no es otra situación que el acto de búsqueda judicial (investigación) y documental, como funciones de la realidad, que operan para dar con una pista verídica, pues en la obra ese acto investigativo es un acto de la realidad, que tiene como intención encontrar la verdad del caso Villaurrutia.⁹⁴ Esa conveniencia entre ficción y

⁹⁴ Paul Ricoeur explica en *Tiempo y Narración III* la unidad estructural del relato de ficción y el relato histórico aunque la obra que estudio no es relato, sus relaciones sí se estructuran con el sentido único del lenguaje de la historia y la ficción, “la historia se sirve, de alguna forma, de la ficción para refigurar el tiempo, y en cuanto que, por otra parte, la ficción se sirve de la historia para el mismo fin”. (2009: 92). La historia aquí está situada en la vida personal de Villaurrutia y la realidad alrededor de la cual ocurrió su muerte. Este acontecimiento lo comprendo como la retrospectiva de lo imaginario, el tiempo de la ficción en la narración del poema fluctuando en el tiempo de la historia. Ricoeur señala que uno de los propósitos de la ficción consiste en explorar, quiero descifrar, algunas de las significaciones temporales: en nuestro caso estudiado qué ocurrió, exactamente, cuando Villaurrutia se va a su habitación antes de su muerte. Los acontecimientos narrados del poema son los hechos pasados, “los acontecimientos narrados en un relato de ficción [la ficción en el poema] son hechos pasados para la voz narrativa que en este punto podemos considerar idéntica al autor implicado, es decir, a un disfraz ficticio del autor real”.

realidad conforme a una serie de factores/elementos da testimonio de un proceso, efectivamente judicial, en la obra literaria estudiada.

Podemos por lo tanto afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad. En cuanto a la dependencia jerárquica entre verdad y ficción, según la cual la primera poseería una positividad mayor que la segunda, es desde luego, en el plano que nos interesa, una mera fantasía moral. Aun con la mejor buena voluntad, aceptando esa jerarquía y atribuyendo a la verdad el campo de la realidad objetiva y a la ficción la dudosa expresión de lo subjetivo, persistirá siempre el problema principal, es decir la indeterminación de que sufren no la ficción subjetiva, relegada al terreno de lo inútil y caprichoso, sino la supuesta verdad objetiva y los géneros que pretenden representarla. Puesto que autobiografía, biografía, y todo lo que puede entrar en la categoría de non-fiction, la multitud de géneros que vuelven la espalda a la ficción, han decidido representar la supuesta verdad objetiva, son ellos quienes deben suministrar las pruebas de su eficacia. Esta obligación no es fácil de cumplir: todo lo que es verificable en este tipo de relatos es en general anecdótico y secundario, pero la credibilidad del relato y su razón de ser peligran si el autor abandona el plano de lo verificable. (Saer, 2010:11)

Existen así dos momentos o clase de hechos. El real, sucedido el día 25 de diciembre de 1950 y el ficcional, puesto en el poema como diégesis. La reconstrucción de los hechos de ese día fatídico son los de una realidad e historia personal, de un hombre real y no ficcional, quien murió aparentemente de propia mano y cuyo suicidio permanece incógnito, está bajo sospecha. Ahora tratemos lo siguiente. El detective de la historia de *Expediente X. V.* es una figura ficcional, que se vale de un conjunto de fuentes materiales (hoja de defunción, póliza de seguro y fotografía) y no de documentos falsos o inventados, son originales cuya existencia ontológica hace soluble la ficción, de tal suerte que la dicotomía de construcción, el basamento documental, no vacila entre lo empírico y lo imaginario para que la historia sea creída, o bien, pueda ser considerada como verdadera. La ficción del poema no contrapone

verdad y mentira, ni los coloca en contracción. La ficción literaria está en el narrador, es un sistema más complejo de la realidad, manifiesta en esa voz narrativa. La ficción de *Expediente X. V.* parte de la conjetura y, al mismo tiempo, tiene su fundamento en la ambigüedad, provocada por un escenario difícil de precisar. Como afirma Maestro, la ficción literaria adquiere una estructura y ella está construida a partir de la materialidad de los documentos manipulados por la voz narrativa. Existe una nota aclaratoria del autor material.

Xavier Villaurrutia fue encontrado muerto la noche de navidad de 1950 en su departamento de la calle de Puebla, en la Colonia Roma. A pesar de que el Acta de Defunción elaborada por el doctor Jorge Negrete Herrera señala “angina de pecho” como la causa de muerte, las circunstancias alrededor del deceso del poeta sugieren otro escenario, un oscuro secreto a voces.

Peña aclara con esto las diferencias ontológicas entre la realidad, eso que sucedió en vida, y la ficción. Posteriormente, el lector encuentra una citación aislada de un verso de Villaurrutia: “En medio de un silencio desierto como la calle antes del crimen”. Este método es frecuente a lo largo del poemario; la incorporación de citas y fragmentos en el expediente se realiza para generar un discurso especulativo conjuntada con la historia ficcional, y construida por los poemas, documentos y/o informes que permiten inferir pesquisas. La textualidad y literariedad de *Expediente X. V.* son un escenario de pistas y pruebas. Por ejemplo, en la primera parte, “Nocturno del suicida, notas del investigador”, serie de diez poemas orquestados numeralmente cuya transtextualidad ocurre añadiendo versos del poema “Nocturno”. Me interesa el poema 1, mismo que ya cité antes.

Además de lo dicho anteriormente, en el poema 1 el detective monta “un teatro de sombras”. Estamos ante la presencia de la ficción, que no es lo contrario a la realidad, ni su negación y tampoco se resista a ella, antes bien es su aseveración. La reconstrucción de la

muerte de Villaurrutia es la primera escena del crimen, que aparece dibujada con elementos materiales de la realidad aunada a otros elementos de la imaginación: un traje, una corbata, un banco. La sospecha entre el suicidio, la muerte natural o el asesinato. “Toda causa de muerte es conjetura” (27). Este poema es, en suma, el primer reporte de la investigación y su indagatoria transcurre a lo largo de los otros nueve poemas que integran esta sección primera, que son las notas del investigador. Las marcas retóricas de la narrativa y la lírica afectan al género literario mediante la ficción, por ello la ficción es el procedimiento retórico que altera la especie del género, por eso se trata de una *diáspora genérica*. A este respecto, identifico otra manera de ficción, la que reproduce semánticamente el autor nominal, porque este poema y otros de la misma sección, por ejemplo el poema número 6, son una ficción plástica y/o reescritura de la poética de Villaurrutia.

Las hipótesis construidas en la ficción literaria sobre la muerte de Villaurrutia son varias: el suicidio (poema 1 y 3), la sobredosis (poema 4) y la muerte pasional o asesinato (poemas 5). Paralelamente al desarrollo de esta diégesis (mundo ficticio del poema) ocurre la narración de dos biografías: la de Villaurrutia y la del detective, que es, como he dicho, el autor ficcional. La simultaneidad de la primera biografía es realizada desde la voz narrativa testigo y la segunda biografía es manifiesta desde un solipsismo, una autobiografía distinguida nítidamente a partir del poema 4. Después de la continua historia ficcionada, reconstrucción de los hechos, la voz narradora testigo está absolutamente consciente de la disparidad, de la suposición, en los versos de Villaurrutia, de algún hallazgo donde no hay testamentos ni vestigios remotos alrededor de su muerte. “¿Por qué insisto en leer los rastros de su muerte? ¿Por qué leo testamentos donde sólo hay poemas? ¿Por qué siento que quiere decirme algo” (Peña, 2018: 37). No deja de ser ficción eso sobre lo que el autor tiene certeza,

es una historia imaginada apoyada de variables, acertijos, creencias, fechas, nombres, lugares, documentos constitutivos de la realidad personal de un hombre.

La autobiografía⁹⁵ alterna aunque en ciertos pasajes es bastante evidente la intención autoral por poner en duda si en efecto será el autor nominativo quien crea la ficción. Es un caso no resuelto. Además del poema 4 de la primera sección, después del acta de defunción y la prosa, aparece de manera aislada el poema “Nostalgia de la preparatoria”, poema de tipo conversacional cuya escena es el funeral de una mujer llamada Lourdes y la voz que se personifica parece ser la del investigador, pero también puede ser la voz del mismo Peña, eso todavía me resulta ambiguo, no obstante cualquiera que sea la identidad de esa voz, hay algo que sí es irrefutable, se trata de un poema conversacional y autobiográfico. Al mismo tiempo, el tema y sentido de dicha escena contiene redes de interpretación vinculadas con la historia que venía precedida, el caso X. V. Hay un acontecimiento crucial. Cuando la voz del poema recuerda a Lourdes leyendo *Nostalgia de la muerte* como si eso fuera una premonición, la tentativa “Estoy leyendo poemas de Xavier Villaurrutia/ pero no sé si son poemas de amor o de muerte" (41)”. La disyuntiva entre una u otra alternativa es una de las isotopías que aparece

⁹⁵ No pretendo afirmar que *Expediente X. V.* sea una obra del género autobiográfico. Nada de eso. Sin embargo, la diégesis construye relaciones biográficas de Peña con el narrador. Quiero recordar que la clave de mi estudio consiste en mostrar cómo la ficción de este poemario es medular para la identificación de los elementos retóricos que me hacen considerarla una *diáspora genérica*. De cualquier modo, me parece importante citar lo que José María Pozuelo Yvancos dice al respecto en *Poética de la ficción*:

En este capítulo trataremos de las relaciones que mantiene la ficción con el género autobiográfico. *Son relaciones difíciles como lo son todas las fronteras*, puesto que la autobiografía ha sido defendida —de ahí su lugar de frontera— como género no ficcional por algunos autores, en tanto que para otros es uno de los lugares en que se decide la necesaria e intrínseca ficcionalización de toda escritura narrativa. Pero las fronteras son los espacios a menudo más interesantes para estudiar los límites y sentido de los estados, también los géneros, su necesidad o convencionalidad y, para el asunto que nos viene ocupando [...], la poética de la ficción literaria, es cuestión nuclear. (1993: 179. Cursivas mías)

Pozuelo Yvancos trata la problemática fronteriza de la narración. Y aunque yo reviso un poemario, antes expliqué la incrustación de una narración y, en consecuencia, de una voz narradora constructora de la ficción. El rasgo autobiográfico es parcial, porque solo se identifica en pocos poemas. No pretendo problematizar incorporando un género más, la autobiografía, en el campo semántico y semiótico de la *diáspora genérica*.

en varios planos: en la diégesis, en el acto de ficción de la historia personal, en la del detective y en la del poeta; el planteamiento como causa de la muerte, asesinado o suicidio; la duda de si el personaje ficcional es el mismo autor nominal u otro.⁹⁶

Los aspectos estilísticos señalados anulan el modo frecuente utilizado en el género lírico, el canto y la locución de la elegía como identidad elocutiva; por eso resulta bastante valiosa la estructura de *Expediente X. V.*, pues su composición encubre algo más que el salto de la enunciación del yo o los deslizamientos de la identidad del pronombre, o bien, la fragmentación, la rareza gramatical, las variaciones e intercambio del yo mediante la sintaxis. El poema cuenta una historia personal en verso y en prosa con una voz que podría considerarse natural, cuya estructura narrativa estandariza los atributos genéricos hasta el grado que la diáspora de la narrativa en la lírica sea apropiada y dominante. La unidad del poema está constituida por la estructura de la ficción en la narración cuya voz es solamente una y no varias, como ocurre en muchos casos de la poesía contemporánea. No existe una necesidad ni obligación para separar la ficción del nombre autoral, porque su naturaleza es conjuntiva. La intención de Peña es usar un yo ficcionalizando en la historia y esto me resuelve clasificarlo como *diáspora genérica*.

Sumado a esto, hay dos documentos que me provocan inquietud y pregunto por los motivos de su inclusión. Antes hablé de uno de ellos, el acta de defunción, no obstante

⁹⁶ Pozuelo Yvancos (2005: 181) señala la compleja dificultad para el estudio de la autobiografía como género literario, especialmente porque está ceñido a un espacio fronterizo con otros géneros, además de la dispersa y variadas formas con las que se la ha adoptado (Cfr. Bajtín, 1975: 282-298; Pozuelo Yvancos, 1988: 69-80; Lejeune, 1971, 1980 y 1985).

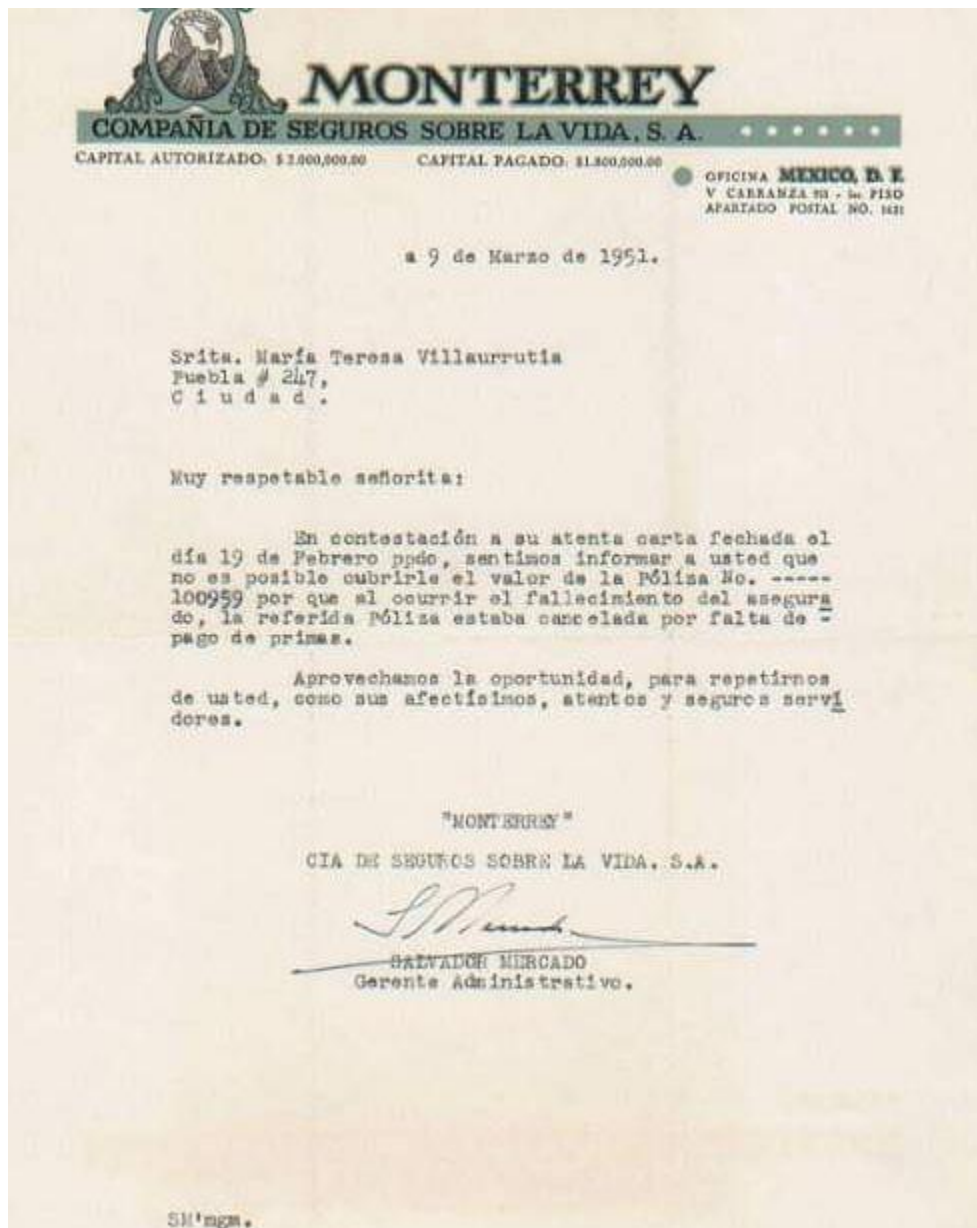
Existen dos tendencias o corrientes críticas del problema autobiográfico, según Pozuelo Yvancos (1993: 179-225): “Quienes piensan que toda narración de un “yo” es una forma de ficcionalización, inherente al estatuto retórico de la identidad y en concomitancia con una interpretación del sujeto como esfera del discurso” (Friedrich Nietzsche, Jacques Derrida, Paul de Man, Roland Barthes) y quienes no consideran a toda autobiografía como una ficción y más bien como variedad de un discurso histórico o de los géneros literarios. Por esto y las razones dichas anteriormente, no quiero tratar *Expediente X. V.* como un género autobiográfico ni incorporar esta clasificación a mi concepto de *diáspora genérica*. Únicamente me interesa identificar algunos rasgos de la autobiografía en el poema.

agregaré algunos comentarios aunados al análisis del segundo, que es el acto del seguro de vida. ¿Qué contenidos retóricos y semánticos añaden tales documentos a *Expediente X. V.*? En principio, considero que tanto uno como otro dotan a la historia de veracidad y en nada causan detrimento a la diégesis. Ambos archivos —testimonios asociados a la muerte de Villaurrutia— le dan una impronta más real a la ficción por ser datos biográficos.

La fotografía del seguro de vida es ajeno al poemario y como tal, en su calidad de documento, se incorpora a su estructura y forma, como apartado, junto a una prosa explicativa, lo que la hace parte integral de una totalidad discursiva mediante la cual se establece una dialéctica.⁹⁷ Incluso he llegado a pensar si efectivamente el seguro de vida es tan importante y necesario, a veces no lo considero así, sin embargo, mi conclusión titubeante señala el valor de su jerarquía para crear el efecto de realidad soluble con la ficción y la continuidad en una de las biografías desarrolladas, que puede ser doble, sea la del detective y la del autor. Por otro lado, el seguro de vida contiene dos datos relevantes que motivan la prosa escrita antes señalada, que le sigue al documento, que tiene un remitente, tales son el destinatario, la hermana de Villaurrutia, la señorita María Teresa Villaurrutia, y el segundo documento es la respuesta contenida del gerente administrativo de la compañía de seguros que da a otra carta, fechada el 19 de febrero de 1951, misma en la cual se solicita cubrir el valor de la póliza No. 100959. Esa respuesta suscribe “que no es posible cubrirle el valor [...] porque al ocurrir el fallecimiento del asegurado, la referida Póliza estaba cancelada por falta

⁹⁷ Incorporar un elemento externo a una unidad discursiva. En esto radica la inclusión de las fotografías. Un mecanismo artístico que se hizo común en las vanguardias, especialmente en el *collage*. No considero que el poemario llegue a ese nivel de poética, porque esta práctica sería constante y se repetiría en otras partes del libro. Ocurre solamente en los casos señalados. Marjorie Perloff en *The Futurist momento. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture* escribe sobre las diversas tendencias de la tradición de la vanguardia y sus múltiples modelos de composición. Especialmente el capítulo 2, “The Invention of Collage” donde explica la función del collage: For each element in the collage has a dual function: it refers to an external reality even as its compositional thrust is to undercut the very referentiality it seems to assert” (1986: 49)

de pago de primas” (49). En *Expediente X. V.* el documento original de la póliza aparece digitalizado, pero en la página contigua se realiza su transcripción completa. Añado algo más. Como puede observarse, la póliza está fechada el día 9 de marzo de 1951 y responde a otro documento, una carta de la hermana con fecha del 19 de febrero de ese mismo año.



Documento 1: Póliza de seguro

Ambos documentos tienen su vaso de comunicación con la fecha de la muerte del poeta, sucedida el día 25 de diciembre a las 8 de la mañana y el acta de defunción se realiza más de 24 horas después, a las diez horas treinta minutos del 26 de diciembre de 1950.⁹⁸

D. F. (D. G. de S. L.) Reg. Civ.-55

ACTA DE DEFUNCION 157

En México Distrito Federal, a las diez horas del día veintiséis de diciembre de mil novecientos cinuenta ante mí Benigno Luis Pita Oficial del Registro Civil, comparece Cipriano Garrago y exhibe un certificado médico en el que se hace constar el fallecimiento de J. A. Villa con los siguientes datos:

GENERALES DEL FINADO

Lugar de nacimiento: México D.F. Huixtla, Puebla
 Edad: cuarenta y cuatro años
 Nacionalidad: Mexicana Ocupación: Empleado
 Domicilio: Quinta de Puebla 247
 Estado Civil: soltero
 Padres: Rafael Villaurrutia Garrago y Julia Garrago
 Enfermedad: Anemia a. Peto
 Día y hora del fallecimiento: ayer a las 8 horas
 Lugar del fallecimiento: en domicilio
 Lugar de inhumación: Sancti Spiritus
 Médico que certifica: José Roberto Herrera
 Domicilio del Médico: Carlon D. Herrera 210

GENERALES DEL DECLARANTE

Edad: veintinueve años Ocupación: Empleado
 Estado Civil: soltero Domicilio: Quinta de Puebla 13

TESTIGOS

| | |
|---------------------------------------|----------------------------|
| Nombres: <u>José Monzó</u> | <u>Lobato Salazar</u> |
| Edad: <u>cuarenta años</u> | <u>veinte y dos años</u> |
| Ocupación: <u>Empleado</u> | <u>Empleado</u> |
| Domicilio: <u>Quinta de Puebla 13</u> | <u>Quinta de Puebla 13</u> |
| Parentesco: <u>hermano</u> | <u>hermano</u> |

Leída la presente acta, la ratifican y firman los que saben: José
Benigno Luis Pita
Cipriano Garrago J. Monzó
Salazar

Fuente: http://www.rcivil.cdmx.gob.mx/museo-media/JAVIER_VILLAU RRUTIA_Defuncion.pdf

Documento 2: Acta de defunción

⁹⁸ En el arte del *collage* y de las vanguardias, en lo general, la incorporación de materiales externos a la obra se realiza por motivos de descomposición de la estructura material, semiótica y poética de la obra de arte y literaria. (Cfr. Perloff, 1986: 51-64) En *Expediente X.V.*, pese a que la presencia de las imágenes dentro de un poemario crea el efecto de la técnica del *collage*, el propósito conjuntivo del libro no es la descomposición, sino la ficción como genealogía de la *diáspora genérica*.

Los motivos por incluir estos documentos, en principio, responden al propósito de añadir información verdadera: fechas, acontecimientos, nombres relevantes, datos del finado en torno a su biografía, residencia y estado de salud. Aunque la información es verdadera por estar avalada por dos instancias, el Registro Civil y la Compañía de Seguros sobre la vida, S. A., hay algunas inconsistencias y dudas, por ejemplo, la edad escrita en el primero de los archivos, lo cual hace suponer que había un equívoco respecto a la fecha de nacimiento del occiso, dos nombres, que fungieron como los testigos, Luis Moreno y Salvador Solórzano. ¿Quiénes eran? ¿Qué relación tenían con Villaurrutia? ¿Por qué demoraron más de un día en realizar el levantamiento del cuerpo? Todo este material, ajeno originalmente al poema escrito, se añade como contenido retórico y semántico a *Expediente X. V.* —y no como piezas del *collage*—, para que la figura del detective logre alcanzar una función y operatividad tanto discursiva como diegética. Los cabos sueltos, las conjeturas, los datos efectivos y reales, los documentos, más el certificado médico incorporado que constata el fallecimiento, pese a que no lo vemos ni aparece como testimonio dentro del poemario, solventan al interprete en relación con la recepción. Me refiero específicamente a la crónica que le sigue al material de archivo de la póliza.

La prosa sin título puede considerarse un documento más, y en este caso sí es una pieza constitutiva de la obra, que forma parte del discurso del investigador. Si la interpretación es cierta y tal crónica es un documento de otra naturaleza, entonces la intertextualidad altera tanto los informes oficiales como el conjunto discursivo. Dicha prosa narra la ida al banco con el único propósito de preguntar si una póliza de seguro cubre el suicidio. O sucedió como acto de la realidad o es un suceso ficcional o imaginativo. En el primer caso, Peña, en efecto, como parte del proceso de escritura de su libro, se vio en la necesidad de ir a alguna sucursal bancaria para verificar la sospecha; en el segundo caso, si

es un hecho inventado, contiene referencias materiales. Aquí la ficción y la realidad [*relato histórico*] presentan unidad estructural respecto a la acción. Eso que Ricoeur denomina *relato histórico* en el poema corresponde al hecho de que Peña haya ido a alguna sucursal bancaria a preguntar si la póliza de seguro cubre el suicidio (Ricoeur, 81). Tanto en uno como en otro caso, en la ficción y en la realidad, la estructura es la misma, la esencia de la crónica radica en cómo es la operatividad de la ficción cuyo elemento clave es añadido conjuntamente a los registros cívicos.

Odio las filas [...] incluso más los trámites por computadora. Así que me levanté temprano para ir al banco. [...] Quería saber si mi seguro de vida me cubriría en caso de suicidio. La mujer creyó que se trataba de una broma; yo también lo hubiera pensado, pero cuando se lo repetí, echó la silla hacia atrás y cruzó los brazos. Me pidió una identificación y mi número de póliza. Consultó en la computadora. Mi seguro no cubría algo así. Si quería hacerlo, necesitaba ampliar mi póliza, [peor *sic*] pero me aclaró que sólo cubría el suicidio después de dos años de contratar el servicio y, previo eso, debía consultar a un médico, un siquiatra del banco. «Sólo después de ver a nuestro especialista puede obtener el seguro, y sólo después de dos años, el seguro le pagaría, en caso de que usted se suicidara», me dijo. (Peña, 2018: 51).

Después, el protagonista de esta crónica, el detective, regresa a su oficina, y el espacio de la narrativa se desplaza a su imaginación mediante una serie de dilemas y retrospectivas emocionales. Esta parte del texto pertenece a su biografía y ficción, que es paralela a la biografía y ficcionalización de Villaurrutia. La crónica pretende aclarar al lector que se trata de una pesquisa más. Considero una obligación inevitable del detective indagar con mayor profundidad el contenido de los documentos añadidos, independientemente de que la póliza no haya sido cubierta por la falta de pago de las primas de seguro. La atenuante de esta breve pero sustancial prosa consiste en verificar la causa de la respuesta escrita por la compañía de

seguros a la hermana de Villaurrutia aunque, en apariencia, no añade nada a la investigación. Es curioso identificar a los tres testimonios visuales complementarios, el acta de defunción, la póliza y, como se verá más adelante en la fotografía, con una prosa autobiográfica vinculada dialécticamente por quien la escribe, que es el agente.

Posteriormente, en la sección “Maneras de la muerte, poemas al margen de la investigación”, hay cuatro poemas con un estilo muy diferente; son poemas, en su plenitud, líricos, poseen un tono emotivo, como el tema, contenidos de la vacilación hacia la vida, la muerte, la duda y el misterio sobre una vida, sea otro plano existencial o universal. No me detengo en ellos, porque me desviaría de mi hipótesis: la ficción como elemento de la *diáspora genérica*, que conjunta atributivamente la narrativa y la lírica. Solo quiero marcar algo más sobre ellos. En estos cuatro poemas se percibe una asimilación declarada del poeta ciudadano, como reconocimiento u homenaje, una herencia lírica de la poesía mexicana. Lo identifico de ese modo, por encima de todo, por la temática, el campo semántico y uso de la expresión, la metáfora y los títulos de los poemas. En ellos reina la muerte como figura, espacio, dimensión, objeto y asociación. Por ejemplo, el primer poema coloca al ser humano como algo prescindible para la muerte, es decir que las cosas bien existen, incluso sin nosotros, y se efectúan paralelismos entre el sueño y la muerte: “La muerte podría ser así / un columpio oxidado, / una televisión apagada en una casa en ruinas.” (55). Los escenarios y la sinécdoque que son frecuentes en la poesía de Villaurrutia: “Las cosas no precisan de nosotros para morir, / como cuando se encuentran en la mano de un cadáver / un lunar que no sabíamos que tenía, / o mi televisión de marca Mitsubishi, / inmóvil en su estática, / cuando me vence el sueño más allá de la noche.” (55). Sin duda que ese signo del sueño en un ‘más allá’ es una referencia y alter ego de la voz del autor de *Décima muerte*. El título de los otros dos poemas, “Embalsamadores” y “Melancolía”, tienen campos asociativos. Del primero de

estos, puedo decir el uso de los epítetos que le dan carácter a aquellos que se dedican a la práctica tanatopráctica para preservar los cadáveres mediante sustancias: “Nadie se les acerca más de lo necesario, / tienen un aire oscuro, algo de miedo dan, algo de asco; / algo de buitres tienen.” (56). La muerte está en las manos de estas gentes y “no pueden evitar / pensar en lo que han tocado horas antes / y miran en sus ojos el fondo del ataúd, / la madera y su sueño, / la madera del árbol que no entiende / el idioma del miedo.” (57). Su sistema de isotopías obedece más o menos a los mismos significados, pero el signo de referencia no es el mismo, como por ejemplo, el segundo poema de los ya mencionados. “Nocturno de la estatua” y “Melancolía” recogen en sus distintos niveles de significación espacios semánticos equivalentes. Esto justificaría la tentativa siguiente: Villaurrutia está presente, ficcionalmente, en esos poemas.

EL TESTIMONIO COMO UNIDAD DE LA ACCIÓN

En este apartado exploro la sección “Declaración de testigos”. En toda investigación o juicio judicial la declaración, ya sea de los agraviados, testigos o criminales, es sustancial para el caso investigado. El diccionario panhispánico define *declaración* como una resolución y “*comunicación* de un sujeto privado concerniente a una determinada *actuación* regulada por las normas o precisada por la Administración para su control” [<https://dpej.rae.es/lema/declaraci%C3%B3n>] (Fecha de consulta: 30 de enero 2021. Cursivas mías). En términos jurídicos, esta nomenclatura tiene más variables y se desliza, constantemente, según la disciplina, evento y conceptos asociados, por lo cual se torna una definición que exige bastantes precisiones y aclarativas, a efectos de un estudio literario no

es necesario profundizar minuciosamente y, por lo tanto, el concepto puede simplificarse y acotarse “como la afirmación de un *hecho* o situación de derecho” [<http://www.encyclopedia-juridica.com/d/declaraci%C3%B3n/declaraci%C3%B3n.htm>] (Fecha de consulta: 31 de marzo 2021. Cursivas mías). En términos de materialidad y efectos de hecho, ¿a quiénes se les va a pedir la declaración? El marco jurídico establece a los testigos y, en efecto, el título lo deja muy explícito: Declaración de los testigos. Siguiendo el mismo criterio, primero la definición judicial de la palabra testigo. Según el *Diccionario jurídico mexicano*, tomo III, *testimonium* refiere a “el documento notarial en el que consta una escritura de un testimonio o prueba testimonial” y tal “es aquella que se basa en la declaración de una persona, ajena a las partes, sobre los hechos relacionados con la *litis*⁹⁹ que hayan sido conocidos directamente y a través de sus sentidos por ella. A esta persona se le denomina testigo.” (277) Además se añade que todas las personas que tengan conocimiento directo de los hechos están obligados a rendir una declaración. Aclarado el particular, necesariamente pregunto, ¿quiénes son tales

⁹⁹ Término traducido como litigio o enfrentamiento procesal (disputa o discusión) entre las partes, no obstante parece ser que no necesariamente significa confrontación. El detalle de esta disertación escapa propiamente al análisis del testimonio como unidad ficcional que me interesa desarrollar, pero la veo necesaria porque *Expediente X. V.* carece de litigio, pues no va más allá de la formación del expediente sin llegar a la *litis*. En conjunto, el significado es la actuación en juicio, pero no es del todo así. El sexto tribunal colegiado en materia civil del primer circuito, en el Amparo directo 7686/2004 resuelve con una Tesis aislada bastante singular, que enfoca una definición más exacta de *litis*, de la cual a continuación transcribo un fragmento definitivo:

LITIS. CONCEPTO ESTRICTO DE ESTA INSTITUCIÓN PROCESAL EN EL DERECHO MODERNO.

El concepto de litis que contienen los diccionarios no especializados en derecho lo derivan de lite, que significa pleito, litigio judicial, actuación en juicio, pero tales conceptos no satisfacen plenamente nuestras instituciones jurídicas porque no es totalmente exacto que toda litis contenga un pleito o controversia, pues se omiten situaciones procesales como el allanamiento o la confesión total de la demanda y pretensiones en que la instancia se agota sin mayores trámites procesales y se pronuncia sentencia, que sin duda será condenatoria en la extensión de lo reclamado y por ello, se puede decir válidamente que no hay litis cuando no se plantea contradictorio alguno. Luego, se deberá entender por litis, el planteamiento formulado al órgano jurisdiccional por las partes legitimadas en el proceso para su resolución; empero, se estima necesario apuntar, que es con la contestación a la demanda cuando la litis o relación jurídico-procesal, se integra produciendo efectos fundamentales como la fijación de los sujetos en dicha relación y la fijación de las cuestiones sometidas al pronunciamiento del Juez.

testigos? Los muertos. Planteo esta hipótesis bajo la claridad de los hechos reales que me corresponden, para poner en claro en esta ocasión la operatividad de la ficción literaria mediante el testimonio. Entonces, el testimonio o declaración de los testigos, dentro de los márgenes de la diégesis narrativa, organiza parte de la unidad de la acción. Los testigos en la estructura de la ficción son los poetas Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, Jorge Cuesta, Elías Nandino y Gilberto Owen, con dos, seis, dos, cinco y tres poemas vueltos declaraciones ficticias, respectivamente. ¿Cómo son esas declaraciones y de dónde proceden si *Expediente X. V.* es una obra del 2018? Los testimonios realmente no lo son, sino que el autor del expediente en cuestión ha realizado no solo una reconstrucción de la acción, sino una recontextualización de lo que se afirma en las supuestas declaraciones. En realidad, éstas forman parte de la obra literaria escrita por sus autores y no son testimonio de algún juicio o investigación, sino extractos de párrafos que se resignifican al incluirlos en *Expediente X. V.* Tales párrafos, al ser extraídos de su contexto poético original para injertarse en otro ajeno al original, se convierten en fragmentos, y esa incorporación realizada por Peña como declaraciones, bajo efectos de la ficción, no solamente transfigura el significado original de esos párrafos, sino también la figura de quienes los escribieron. Es decir, conforme a las definiciones jurídicas dadas anteriormente respecto a los conceptos de declaración y testigo, los poetas de la generación de Contemporáneos a los que se les atribuye los testimonios pasan de ser autores de una obra literaria a ser emisores de un conjunto de mensajes cuya naturaleza no es literaria, sino prueba de un documento notarial sobre los hechos relacionados al *litigio* (*litis*) de la muerte de Villaurrutia, misma que dentro del poema no es objeto de *litis*. En total se trata de 18 testimonios. Si reviso todos, el alcance del análisis excederá la dimensión, por lo cual me ciño a los que considero más importantes para probar la finalidad del testimonio como formativa de la unidad de la acción ficcional. El primero, segundo, cuarto y quinto de

Elías Nandino, el primero y segundo de Salvador Novo, el tercero de Gilberto Owen y, por último, el segundo de Jorge Cuesta. Del total, he seleccionado ocho, de los cuales, los de Elías Nandino resultan los más valiosos para la reflexión. De todos los testimonios, Elías Nandino presenta cinco, Salvador Novo sólo uno más, seis. Aquí hablo en el esquema diegético construido a partir de la reconstrucción de los hechos, pero en realidad el acomodo numeral y argumentativo, vienen precedidos por parte de su autor. Enseguida reviso el contenido de esos ochos testimonios y cómo operan en la unidad de la acción.

El primero de los testimonios forma parte del libro *Juntando mis pasos*, de Elías Nandino. La clave del documento se encuentra en el viaje realizado a Córdoba, en 1950, al que fueron invitados por Félix Jorge Martínez, amigo de Carlos Pellicer, y al que también fueron Nandino y otros, pero a última hora Villaurrutia negó la invitación y parece que su rechazo se debió por desavenencias amorosas. De haber ido posiblemente no hubiera muerto. Mera hipótesis. “Mira, hay asuntos que no puede uno explicar” es la respuesta que da Villaurrutia a Nandino, y que esta cita aparece en su libro,¹⁰⁰ cuando dos o tres días antes del viaje fue a visitarlo a su consultorio.

¹⁰⁰ La apropiación., *détournement* son términos que emplea Kenneth Goldsmith en *Escritura no-creativa: la gestión del lenguaje en la era digital* (2015) para hablar del uso de palabras, obras de arte, ideas, medios, lenguajes, etcétera, y darles un significado diferente, tomarlos desde su textualidad original para convertirlos en nuevos significados. Más o menos es lo que hace Peña con los fragmentos que usa y los agrega a *Expediente X. V.* Goldsmith ejemplifica con casos entre la literatura y la pintura, pero en éste caso particular las relaciones de la apropiación se realiza entre textos literarios.

Mientras que la teoría deconstructivista cuestionaba la estabilidad del significado, las condiciones contemporáneas, tanto en línea como en el espacio corpóreo, han exacerbado la cuestión, forzándonos a entender las palabras como entidades físicamente desestabilizadas que no pueden más que informar (y transformar) las *maneras en que nosotros, como escritores, organizamos y construimos palabras en la página*. (67. *Cursivas mías*)

Esta técnica es expansiva más allá de la literatura mediante el uso de la tecnología y el diseño al ámbito visual, musical, multidimensional. Esta es una tendencia regularmente norteamericana cuya práctica puede revisarse en la obra de Ezra Pound quien con la apropiación de fragmentos de lenguaje que él no generó entreteje textos. Hay obras literarias escritas con este método, libros compuestos de desechos, residuos, fragmentos reutilizados desde distintos horizontes. Pero esta práctica también ya ha sido utilizada desde hace bastantes años en la poesía hispanoamericana. Heriberto Yépez hizo remezcla de textos en *Por una poética antes del paleolítico y después*

Debo decir que Xavier y yo nos conocíamos como a las palmas de nuestras manos, que los dos sabíamos nuestros secretos, pero que nunca los comentábamos. De cualquier modo, yo sabía en ese momento de qué se trataba. Cuando terminamos de discutir, se puso muy nervioso y le vino una crisis muy rara: fue hacia la pared y la golpeó con los nudillos, con signos de desesperación. Yo, discretamente, salí para dejarlo llorar y que se calmaran sus nervios. Cuando regresé, ya estaba sereno. (Nandino, en Peña, 2018: 65).

Dentro de este fragmento citado por Peña, puede percibirse el dolor y la sorpresa provocados por la noticia de la muerte de su amigo. Ellos eran confidentes, no solo compartían la literatura y comentarios intelectuales alrededor del arte y cultura, sino que su mutua unión iba más allá de eso, tanto fue así que él se convirtió en su médico personal. El quebranto puede leerse en el siguiente poema dedicado a su amigo, y más allá de eso, al menos intuyo una suerte de arrepentimiento, unas inquietantes ganas de poder haber hecho algo más para evitar su fatídica muerte o suicidio. Al menos esto último él cree que sucedió.

Nocturno suma

Si hubieras sido tú lo que en sombras,
anoche,
bajó por la escalera del silencio
y se posó a mi lado,
para crear el cauce de acentos en vacío
que, me imagino, será el lenguaje de los muertos.

de la propaganda (2000), incluso desde la década del 90 del siglo pasado y hasta principios del siglo XXI fue una práctica que agotó en 2007. En *Cómo reciclar textos de otros. La literatura en la era del lipsynching* (2002) prescribe que “Todos los Discursos han sido elaborados y ahora parecen fractalizarse infinitamente [...] Ha llegado el momento de no seguir reproduciendo la cantidad de lenguaje existente. Tenemos que poner alto a la creación de más *escritura*”.

Peña usa esta técnica casi al pie de la letra. Identifico una distinción entre lo que Goldsmith y Yépez realizan respecto al producto final de Peña. *Expediente X. V.* no se convierte en *escritura* como Yépez concibe la práctica de la apropiación, ni tampoco en la forma sustancial de la mezcla entre textos (*détournement*) de Goldsmith.

Si hubieras sido tú, de verdad, la nube sola
que detuvo su viaje debajo de mis sábanas
y se amoldó a mi piel
de una manera leve, brisa, aroma,
casi contacto angelical, soñado...
Si hubieras sido tú
lo que apartando la quietud oscura
se apareció, tal como si fuera tu dibujo
espiritual que quiso convencerme
de que sigues, sin cuerpo, viviendo en la otra vida.
Si hubieras sido tú la voz callada
que se infiltró en la voz de mi conciencia,
buscando incorporarte en la palabra
surgida de tu muerte, por mis labios.
Si hubieras sido tú lo que en mi sueño
descendió como bruma, poco a poco,
y me fue encarcelando
en una vaga túnica de vuelo fallecido...
Si hubieras sido tú la llama llama
que inquietante pasó por mi desvelo
sin conmover el lago del azoro,
igual que en el espejo se sumerge
la imagen, sin herirle
el límpido frescor de tu epidermis,
si hubieras sido tú...
Pero nuestros sentidos
no pueden identificar las ánimas.
Los muertos, si es que vuelven, han perdido
todo lo que pudiera
darnos el goce de reconocerlos.
¿Quién más pudo venir a visitarme?
Recuerdo que, contigo solamente,
muchas veces hablé de la zozobra
en que el constante asedio de la muerte

nos tiene sepultados,
y hablábamos los dos adivinando,
haciendo conjeturas,
ajustando preguntas, inventando respuestas,
para quedar sumidos en derrota,
muriendo en vida por pensar la muerte.
Ahora tú ya sabes descifrar el misterio
porque estás en su seno; pero yo no sé nada...
En esta incertidumbre secretamente pienso
que si no fuiste tú lo que en las sombras, anoche,
bajó por la escalera del silencio
y se posó a mi lado,
entonces quizá fue
una visita de mi propia muerte
(Nandino: 1980: 60-62).

En el segundo testimonio del poeta jalisciense utilizado en el expediente se lee: “Yo, en mis adentros, reproducía la escena final del consultorio y no me cansaba de pensar que eso había sido un suicidio.” (Nandino, en Peña, 2018: 68). Para el interés de la ficción ésta declaración puede ayudar a resolverle el caso al detective, aunque no queda decidido. La sospecha de una muerte natural es descartable por antecedentes médicos: “Yo conservaba sus electrocardiogramas, y nunca sospeché ningún mal cardíaco. Fue por eso que me atreví a pensar que su muerte no fue natural.” (68). La sola mención y existencia de la historia clínica, pese a que no se presentan en el poemario como parte integral, indirectamente forman parte esencial de la unidad testimonial, su valor semántico en la ficción prevalece como contenido de uno de los testimonios. Lo que escribe Nandino al respecto resulta ser, presumiblemente, el más veraz de todos los testimonios por su cercanía con el poeta y porque a lo largo de los otros escritos, se advierte una amistad sincera, estrecha y colmada de confesiones y secretos.

La vida entre ellos era una hermandad. El tercero de los fragmentos usados como testimonios reafirma lo antes dicho. “Yo mismo he pensado que pudo ser un suicidio. Pero eso es un misterio.” (72). Y en el quinto agrega: “Poco rato después le gritó a su hermana teresa: «tráeme un té que me estoy muriendo». Cuando llegó, ya estaba muerto. Fue cuando le dio el ataque cardiaco o tomó algo.” (23). Ante esto se suman los posibles antecedentes de tragedias y enfermedades referidas en otro documento que se utiliza como testimonio. En éste se hace una mención biográfica breve de la familia de Villaurrutia respecto a hábitos, vida cotidiana y modo de vida que tenía el autor de “Dama de corazones”; en la declaración se advierte una confesión realizada al mismo Novo, “en su familia se habían registrado tragedias conyugales y enfermedades nerviosas patéticas.” (Novo, en Peña, 2018: 66). Añadir también uno de los cabos sueltos, porque hay varios, según la organización de *Expediente X. V*. La persona que lo vio la última vez con vida. Se trata de Orazio Fontanot. Así lo narra el tercero de las declaraciones de Novo. “Para él fue así mejor: no darse cuenta de que moría, una luminosa mañana de Navidad, rodeado por la admiración de una familia de la que él era el vínculo y el orgullo. Orazio Fontanot lo había dejado a la puerta de su casa a las cinco de la mañana, después de cenar con amigos en su estudio. Tres horas después, Xavier se ausentaba del mundo.” (70).

La declaración restante corresponde a Owen y en ella se escribe una suerte de retrato, la descripción de sus rasgos físicos, resaltando peculiaridades como la estatura, la boca, la complexión y sus aficiones. En la sección que le sigue, “Evidencia, una fotografía de 1920”, aparece el retrato que se refleja nítidamente en el documento citado del poeta sinaloense. La imagen viene seguida de la tercera crónica, una autobiografía del detective. El lector debe recordar que los tres documentos, la póliza, el acta de defunción y la fotografía de Villaurrutia, vienen acompañadas de este ejercicio narrativo, como si de un desdoblamiento

se tratase. Las dos primeras ya fueron explicadas. La tercera expone episodios de la vida del investigador, su divorcio, los problemas con el alcohol. La anécdota ocurre en una reunión de alcohólicos anónimos y describe el encuentro con un viejo amigo. Ellos se habían separado años atrás, después de que el detective le contara de su futuro matrimonio. Un disgusto pasional, exactamente el motivo por el cual Villaurrutia se negó a ir al viaje. El paralelismo también se crea cuando el protagonista dice que esa reunión es un “grupo sin grupo”, epíteto atribuido a los Contemporáneos por Nandino en *Juntando mis pasos*.¹⁰¹

¹⁰¹ “[...] el famoso "Grupo sin grupo", cuando Xavier y Salvador conocieron a Jorge Cuesta y Gilberto Owen y se juntaron con José Gorostiza y Jaime Torres Bodet. A Enrique González Rojo casi no lo conocíamos porque era diplomático y casi siempre estaba fuera, en España o en Chile. Roberto y yo no asistíamos del todo porque teníamos nuestras clases, pero nos dábamos cita especialmente con Xavier. [...] Después, cuando ya nos juntábamos todos, pasaba lo que con el agua y el aceite: tratándonos no nos mezclábamos. De un lado, Gilberto Owen, José Gorostiza, Bernardo Ortiz de Montellano y el reprimido Jaime Torres Bodet, de quienes conseguí la amistad y conversaciones literarias. Del otro lado, los marcados por la mano de Dios y Jorge Cuesta, quien era bisexual, de los que conseguí el prestigio y el desprestigio” (60-61).



Documento 3: Fotografía del autor

Finalmente, reviso la continuación de la primera sección, “Nocturno del suicida, notas del investigador”, la cual está integrada por diez poemas, más los seis poemas de esta segunda parte, uno de los cuales es el inconcluso inédito “Nocturno de San Juan”, y el libro lo cierra “Cabo suelto, un último apunte”, escrito “recuperado por Miguel Capistrán, el cual estaba escrito sobre las páginas de un ejemplar de «Cantata a la muerte» de Federico García Lorca, propiedad de Alfonso Reyes.” (97). El lector distingue que en la organización del libro, el detective ha escrito 16 poemas, presentados como sus notas del caso y, aproximadamente, al medio de ellos, inserta una variedad de documentación vinculada al proceso, tales como registros de archivo, datos, fechas, declaraciones, papeles, actas, memorias e información. Esos seis poemas de la segunda parte, mantienen el modo de los diez primeros de la primera parte, la semántica asociada a la muerte, la noche, el sueño, es decir, temas propios de la poética de Villaurrutia, mezclados con la descripción de hábitos y gustos del poeta.

Me interesa estudiar el cabo suelto y la razón por la cual se ha elegido ese título. No es un poema, tampoco una prosa poética ni crónica, sino un texto más cercano al ensayo o notas para su escritura futura al que Villaurrutia no pone título. Está escrito bajo la estructura de soliloquio, interioriza su propia concepción de la muerte. El investigador da título a ese escrito. En resumen, la muerte es una resignación. “Si venimos a la vida de lo que no es la vida –me decía, en momentos de interna polémica-, y después de vivir, volvemos a lo que no es la vida. Y si lo que no es la vida es la muerte, puesto que de ella venimos, la vida es un constante volver a lo que no es la vida.” (98). Aquí es la primera vez en que pueden leerse dos novedades conceptuales y temáticas. Primero, el poeta habla de la vida. Segundo, da una definición de la muerte: lo que no es la vida. Y la vida es una persistente ida y vuelta, un vaivén cuyos extremos es la muerte, lo que no es la vida. La vida es un viaje acaso metafísico.

Estas ideas están impregnadas de la *Stoa*¹⁰² y la alusión quevediana. Contrasta tal conceptualización con dos ideas, la vida como una prisión de la que somos liberados gracias a la muerte y la “esperanza religiosa de una nueva vida”. En el primero de estos criterios, la muerte es libertad, es el pase de entrada a una dimensión de la existencia superior y eterna. El segundo criterio es más interesante y el que le sugiere a Villaurrutia un consuelo y algo con lo cual está de acuerdo: la vida como prisión es franqueada gracias a la muerte, jugando un papel de libertadora. Por tanto, la muerte es algo deseable en sí misma, porque los seres humanos buscan la libertad y tal forma de existencia no es posible tenerla en la vida material y empírica a la cual estamos ceñidos por el cuerpo; por ello la muerte es el medio para alcanzar otra vida, “la prometida vida eterna”. La vida es un deseo.

Bien, pues, este escrito recuperado es el cabo suelto, porque su talante filosófico produce una mayor claridad de la idea de muerte contenida en la poética del autor de *Nostalgia de muerte*. Éste título se comprende mejor si se considera que, dentro del sentimiento de nostalgia, está el deseo por alcanzar la muerte al ser un estado temporal, un medio necesario para alcanzar la vida eterna prometida donde se encuentra el buen vivir. La nostalgia realmente es un sentimiento provocado por la vida a la que uno está ceñido por el cuerpo. Entonces, esto le permitiría considerar al detective la siguiente hipótesis: Xavier Villaurrutia deseaba la muerte para alcanzar la vida eterna, la promesa religiosa de una nueva vida. Esta sentencia no solo resolvería el caso de su muerte, sino que transformaría toda la poética conceptualizada en su obra.

¹⁰² La escuela filosófica, fundada en Atenas por Zenón (335-264 a. C.) recibe tal nombre porque este filósofo impartía sus clases bajo el pórtico del ágora, de ahí su traducción, “stoa” quiere decir “pórtico”. Los periodos de esta escuela corresponden al primer estoicismo (Zenón, Cleantes de Assos y Crisipo de Soli), el periodo medio (Panecio de Rodas y Posidonia de Apamea) y la etapa tardía y romana (Séneca, Epicteto de Hierápolis y Marco Aurelio). En síntesis, este pensamiento filosófico es una secuela platónica. Señala que la Naturaleza posee un logos (razón), leyes de la naturaleza que organizan la vida y el destino, y que la finalidad de los seres humanos es *aprender* a vivir a través de la virtud o el conocimiento para tener control sobre las pasiones.

El poeta mexicano Peña ha formulado la *diáspora genérica* como forma y variedad de la poesía híbrida mediante la estructuración de la ficción literaria, término según explicado por el teórico Maestro en la *Crítica de la razón literaria*. Este elemento retórico, figura de la composición, contrasta del resto de las obras aquí analizadas en el hecho de que la diáspora no está en función de un elemento literario o no literario externo a la obra compuesta, sino que la diáspora opera desde el interior del poema. A partir de la ficción literaria, cuya operatividad tiene su propia estructura, crea la *anámmigma* como espacio textual en donde hace participar más voces, documentos, fotografías y desterritorializaciones de fragmentos de otras obras literarias. El autor crea una diégesis o narración cuya operatividad se encuentra al interior de la estructura de la ficción literaria y no deriva directa ni sustancialmente de la apropiación, imitación, desterritorialización de otras obras; es cierto que existen circunstancias y pasajes en donde está presente la inclusión y combinación de otros elementos ajenos a *Expediente X. V.*, pero esa forma de hibridación está justificada no por el tema en sí mismo, el de la incógnita de la muerte de Villaurrutia, sino por la estructura de la ficción literaria conducida por la figura del detective cuya voz narradora va reconstruyendo pesquisas y argumentos.

Si la ficción literaria opera conforme a la voz narradora que nos cuenta sus sospechas y posibilidades partiendo de la obra poética de Villaurrutia, de documentos personales del occiso y de las señas que identifica de las obras literarias de otros autores que revisa conforme a la ficción literarios, en los términos de testimonios. La ficción, en consecuencia, no solamente corresponde a la historia, sino también a la ficción que elabora de la propia literatura mexicana.

CONCLUSIONES

Intenté formular una metodología para el análisis de la poesía contemporánea. Éste tipo de poética es llamada híbrida por varios autores, críticos y poetas, pero el término no termina de ser impreciso e insuficiente al momento de exponer sus características. El principal objetivo de esta tesis justamente estuvo orientado en la explicación de sus rasgos que la vuelven híbrida, invirtiendo el concepto ‘híbrido’ conforme a su contenido literario. Empecé señalando que el primer inconveniente del problema es el propio uso de su expresión, porque la hibridez puede explicarse de distintas maneras, tantas como ciencias hay en el conocimiento humano, por tanto decidí apoyarme de algunas teorías sobre la cultura, el mestizaje, la postmodernidad, y la literatura, para justificar mi declinación del concepto poesía híbrida, sugiriendo una terminología nueva, puesto que el fenómeno de las poéticas contemporáneas es precisamente un desconocido, para algunos, pero nuevo paradigma literario, y apuntalé algunos de los instrumentos de análisis aplicados a tradiciones anteriores, como por ejemplo la idea de ‘disonancia’ de la poesía moderna, que no siempre ofrecen grandes resultados, no obstante permitieron ocasionalmente contrastar resultados. Considero que no aporta a la teoría y a la crítica literarias leer y estudiar la poesía del siglo XXI con los conceptos, ideas y parámetros de la poesía del siglo XX. Este camino no siempre nos llevará a los propósitos buscados, por eso fue que, a lo largo del desarrollo de los capítulos, describí y enfoqué la retórica de la poesía del presente siglo con la colaboración de nuevas teorías y críticas literarias. Me orienté solo en el examen del género de la lírica aunque mi propuesta metodológica, puede aplicarse a cualquiera de los géneros literarios. Es decir que el nuevo paradigma literario y los fenómenos de poéticas contemporáneas es un rasgo que corresponde

a un contexto histórico, es un acumulado número de estilos del cual pueden aplicársele mis términos, conceptos y planteamientos, aunque cabe destacar que son iniciales, pero suficientes para comenzar a construir una teoría y crítica de la *diáspora genérica y lírica*.

Si la tradición teórica de la clasificación tipológica ha permitido diferenciar a la poesía moderna de las tradiciones precedentes, entonces la revisión de los géneros literarios que realicé, también puede ofrecer apoyo conceptual en la particular caracterización de los fenómenos de las poéticas contemporáneas. Formé la conjunción de las teorías sobre la cultura y las teorías de los géneros literarios, porque son los instrumentos que consideré mejor viables en la exposición del nuevo paradigma poético el cual consiste, como fue demostrado, en el reflejo del presente histórico en la textualidad del poema y la intención autoral por la mezcla genérica mediante el empleo de varias técnicas, algunas de ellas novedosas, e incorporación de instrumentos, elementos y materiales que no pertenecen a la literatura. Uno y otro de estos acontecimientos fueron identificados analíticamente en las distintas obras revisadas. Al momento que fui repasando algunas terminologías, tanto de la cultura como de la clasificación literaria, me di cuenta que debía plantear nuevas nociones, porque mi marco conceptual estaba bastante limitado, si me ceñía a las teorías literarias del siglo XX y a los mismos patrones de análisis correspondientes a la poética vanguardista, por lo que sugerí los avances de una futura metodología que puede completarse más adelante. Esto implicó, al instante, el progreso y la aplicación de mi propuesta conceptual y metodológica en la investigación sobre las obras poéticas seleccionadas cuyas tipologías y retórica, me aprobaron las principales categorías de mi trabajo, a saber, la *diáspora genérica y lírica* como constitutivas de la descripción del nuevo paradigma, y la *anámigma* y el *rizoma* como técnicas literarias constructoras de la diáspora textual de la poesía contemporánea.

La importancia analítica de tales conceptos me obligó a descubrir que su aplicación es posible dentro de la varia forma de la poesía de nuestro presente. La función de la terminología fue aprovechada en la exploración de la estructura de la lírica contemporánea, resalté siempre en cada uno de los casos algún aspecto dominante, por ejemplo, la *diáspora* y la *anámigma*, causada por la variación de la elocución del poema, como forma lírica del desplazamiento genérico, la mezcla histórica y cultural, la recuperación de *pasados poéticos* añadidos a los discursos, temas o estructuración métrica, incluso si el estilo tenía que ver con la ficción literaria, la apropiación y el palimpsesto. La conjunción de los géneros literarios en el nuevo paradigma de la *diáspora genérica y lírica* no es la simple mezcla de algo llamado poema, novela u obra teatro, sino una combinación de textualidades límite ordenadas conforme a la Historia, los testimonios, las apropiaciones, etcétera, creando de tal modo una nueva presencia de la épica en la lírica. La mayor parte de los poetas de la tradición que forman los fenómenos de las poéticas contemporáneas crean con absoluto designio un poema extrañamente definido por la desterritorialización de las marcas textuales a través de múltiples técnicas. El estilo de la poesía híbrida está terminando por consolidarse. Este procedimiento es una generalidad, a pesar de sus variables. Para tratar de darle definición a este fenómeno identifiqué sus características, técnicas y dispositivos, los cuales me hicieron posible inventar el término *anámigma*, entendida como la técnica gradual que reúne muchos planos textuales en una sola textualidad, es una zona sin centro de gravedad estable, es una mina expuesta por la heterogeneidad. Enseguida precisé que éste procedimiento es totalmente distinto al procedimiento del *collage* de la lírica moderna. Contrasté, en consecuencia, ambos paradigmas para dar nombre al método general de la *diáspora genérica y lírica*, sustraído de una de las teorías filosóficas posmodernas, y así precisar que dicha técnica es el camino del *collage* al *rizoma* como procedimiento integral de las técnicas de la poesía contemporánea.

Lo más importante de esta investigación es la parte teórica y toda su nomenclatura creada para apoyar la hipótesis de trabajo en la parte práctica. Los conceptos los construí históricamente, apoyándome de un discurso dialéctico e historiográfico, como es el caso de la *diáspora genérica y lírica*, la *anámiqma* y la inclusión del *rizoma* como la técnica central en la construcción del centro de gravedad inestable de la textualidad del poema contemporáneo. La segunda parte de mi exposición la marqué de acuerdo a la pauta del cambio de paradigma poético, es decir según el tránsito del *collage* al *rizoma* como diferencia estilística entre poesía moderna y poesía diaspórica. Haber sugerido al rizoma como la nueva técnica artística y poética del presente histórico es otra de las valoraciones más significativas de mi hipótesis, sin embargo me parece que necesita mayor profundidad reflexiva, exige ampliar sus características a partir de la definición dada por los creadores de este concepto, apartándome del campo de aplicación que ellos usan para encauzarlo a mi temática. Posiblemente este avance conceptual del rizoma será útil para el diagnóstico de una normativa de la *diáspora genérica y lírica*. Para tal proyecto será necesario ampliar la trascendencia de las nociones aquí propuestas.

Por ejemplo, la coyuntura del rizoma oscila en su cambio de significado. Originalmente su sentido era de uso botánico, después durante el siglo XX la filosofía descriptiva lo adoptó como un modelo no jerárquico ni lineal en donde sus elementos podían incidir o afectar a los otros elementos en cualquier momento. A partir de esta situación relacional, consideré que esto es justamente lo que pasa en la literatura; por ello situé el término *anámiqma* como una cualidad de la poesía híbrida, cuyos dispositivos múltiples no son jerárquicos, y los elementos literarios y no literarios del poema trasgreden a los demás, alterando la textualidad y concentrando dicha arborescencia como característica de la hibridación poética. Esta aplicación metodológica mueve al original término rizoma hacia

una dimensión teórico-crítica de la literatura contemporánea. Esta noción, traída del área del conocimiento filosófico al literario, puede ampliarse en sus características arborescentes de tal manera que en el futuro me permitirá catalogar tipos de *diáspora genérica y lírica*, y así registrar las características clasificatorias del rizoma como modelo poético, porque hablé de este paradigma como una generalidad, pero no profundicé en su naturaleza ni alcancé a desarrollar los parámetros de su sistema. El rizoma, tal como lo presenté en mi tesis, es la nueva técnica de la poesía híbrida y deberá ser estudiado cuantitativa y cualitativamente hasta poder identificar los tipos y clases de rizomas existentes en la poesía contemporánea. Al final de cuentas, el rizoma se volverá una sistematización técnica tal como lo hizo el collage a lo largo del siglo pasado, solo que el rizoma será la técnica matriz del siglo XXI. No obstante, los preliminares aquí propuestos son suficientes para empezar y después continuar con su estudio, por lo cual su reflexión necesitará la lectura de más casos de poesía híbrida, revisar las variaciones respecto a la naturaleza de la diáspora, tanto del género como de la especie literaria, entender por qué razones y cómo la poesía adopta otros elementos arbóreos a su diégesis, ficción literaria y textualidad. El conjunto de tales actividades conducirá, por lo tanto, a ampliar el trabajo sobre el rizoma poético, incluso la posibilidad de escribir un estudio verdaderamente extenso que tome en cuenta, no solamente a la poesía mexicana, sino que de forma global, considere a toda la Hispanosfera, inclusive la teoría literaria del rizoma, según mi exposición, puede ser aplicado a la poesía de cualquier idioma. Respecto a esto, cabe ver si será posible delimitar clases de rizoma literario, específicamente lírico, conforme a las obras estudiadas, considerando que la naturaleza del rizoma es su arborescencia, sin embargo intuyo que su amplitud en la poesía es limitado; por tanto parece que sí será posible en esa futura investigación construir una clasificación del rizoma como técnica poética. Esta parte de mi trabajo por ahora queda pendiente.

Ahora bien, dado el problema anterior cabría revisar en qué medida afecta a la tipología de los géneros literarios. A lo largo de la historia de la literatura, las teorías literarias han construido sus hipótesis y planteado nuevas propuestas, según la semiótica, morfología y estructura de las obras. En este sentido, veo con toda probabilidad que el nuevo paradigma de la poesía híbrida sí puede transformar el modo de la tipología de la literatura. Si anteriormente la teoría natural de los géneros literarios fue reemplazada por la teoría histórico, según el desarrollo de los paradigmas de la literatura moderna, no veo razones por las cuales no sucederá algo similar, que el nuevo paradigma de la *diáspora genérica y lírica* haga posible un replanteamiento de los estudios genéricos y restituya la postura semántica-romántica por una nueva teoría tipológica. Esta suposición implicará una revisión del género y de la especie. El primer capítulo supuso simplemente la importancia de la teoría de los géneros literarios para comprender las estructuras poéticas, como un estado de la cuestión generalizado, que diferenció la forma, estructura y paradigma de la poesía contemporánea. De todos los conceptos diseñados, los mejor logrados en cuanto a su desarrollo, axiomas, planteamientos y pruebas son la *diáspora genérica y lírica*. Esto es así porque el eje argumental está basado en ellos, alrededor de esa nomenclatura expliqué el nuevo paradigma y los fenómenos—*anámigma, rizoma, diáspora, apropiación de pasados, ficción literaria, apropiación*—de las poéticas contemporáneas. Por ahora esta terminología me satisface en cuanto a la descripción de dispositivos y técnicas empleadas por los poetas del presente siglo. Como continuaré mis investigaciones, por una parte, ignoro si mantendré los mismos términos o si haré alguna modificación al respecto, y por otro, si incluiré algunos otros. Si agregó más conceptos, conservando los que desarrollé, será porque identificaré alteraciones técnicas, además de mantener la hipótesis de que el paradigma nuevo de la lírica de este siglo sigue vinculada con la hibridación y entresijo de los géneros literarios.

BIBLIOGRAFÍA

Aeropagita, Pseudo Dionisio. *Obras completas. Teología mística*. Madrid: BAC, 1995.

Impreso.

Adorno, Th. W. *Teoría estética. Obra completa, 7*. Madrid: Akal, 2014. Impreso.

Alatorre, Antonio. *Los 1 001 años de la lengua española*. México: Fondo de Cultura

Económica, 2018. Impreso

Alvar, Manuel, coord. *Lenguas peninsulares y proyección hispánica*. Madrid: Fundación

Friedrich Ebert-Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1986. Impreso.

_____. “¿Existe el dialecto andaluz?”. *Lenguas peninsulares y proyección*

hispánica. Madrid: Fundación Friedrich Ebert-Instituto de Cooperación

Iberoamericana, 1988. 143-149. Impreso.

Anaya, José Vicente. “Daúd. Prístino poeta sufí”. *Poetas en la noche del mundo*. México:

Coordinación de Difusión Cultural, 1997. 210-212. Impreso.

Antígona y actriz. Monólogo para dos actrices. Texto, diseño y dirección Carlos Zatzíbal.

2005. Representación teatral.

Appadurai, Arjui. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*.

Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001. Impreso.

Argüelles, Juan Domingo. “El diván de Antar”. *El Universal*, 23 de septiembre de 1990.

Accedido el 25 de enero 2022 <https://www.elsacross.com.mx/deotros/arguelles.html>

Aristóteles. *Poética*. Madrid: Gredos, 1974. Impreso.

_____. Física. Madrid: Gredos, 1995. Impreso.

_____. *Poética*. Madrid: Gredos, 1999. Impreso.

_____. *La Política*. México: Editorial Panamericana, 2007. Impreso.

Bajtín, Mijaíl. *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Arte y Literatura, 1986. Impreso.

_____. “El problema de los géneros discursivos”. *Estética de la creación verbal*, México: siglo XXI. 248-293, 2003. Impreso.

Baños, Martín. “El enigma de las jarchas”. Per Abbat. *Boletín filológico de actualización académica y didáctica*, número 1, 2006, pp. 9-34. Impreso.

Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra, 2014. Impreso.

Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004. Impreso.

_____. *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016. Impreso.

Baumgarten, Alexander. *Estética*. México: UNAM, 1999. Impreso.

Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas y leyendas*. México: Perymat Libros, 2007. Impreso.

Benoit, Eric. *Dynamiques de la voix poétique*. Paris: Classiques Garnier, 2016. Impreso.

Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo XII Editores, 1997. Impreso.

_____. *Problemas de lingüística general II*. México: Siglo XII Editores, 1999. Impreso.

Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa. Impreso.

Bernstein, Charles. *Language. Contraataca. Poéticas (1971-2011)*. México: Aldus/Universidad Autónoma de Nuevo León, 2013. Impreso.

Berveley, John. *Del Lazarillo al Sandinismo: Estudios sobre la ficción ideológica de la Literatura española e hispanoamericana*. Minneapolis: Prisma Institute/Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1987. Impreso.

_____. *Testimonio. On The Politics Of Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. Impreso.

_____. *Testimonio: Sobre la política de la verdad*. México: Bonilla Artigas Editores, 2010. Impreso.

Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002. Impreso.

Binns, Nialls. “Una poesía poblada de voces”. *Poéticas del presente. Perspectivas críticas sobre poesía hispánica contemporánea*. Madrid: Iberoamericana, 2016. 273-285. Impreso.

Bloom, Harold. “La desintegración de la forma”. *Deconstrucción y crítica*. México: Siglo XII Editores, 2003. 11-46. Impreso.

Bloom, Harold, Paul de Man, Jacques Derrida, Geoffrey Hartman y J. Hillis Miller. *Deconstrucción y crítica*. México: Siglo XII Editores, 2003. 11-46. Impreso.

Bojórquez, Mario. *Diván de Mouraria*. Portugal: Casa Fernando Pessoa, 1999. Impreso.

_____. *Diván de Mouraria*. Italia: Rafael Editore, 2016. Impreso.

_____. *Memorial de Ayotzinapa*. Madrid: Visor, 2016. Impreso.

_____. *Diván de Mouraria*. México: Universidad de Guanajuato, 2017. Impreso.

_____. *Diván de Mouraria*. Colombia: Gamar, 2017. Impreso.

Bolte, Rike. “Instant stabilisé, tiempos andróginos: acerca de algunas dislocaciones temporales en la poesía mexicana actual”. *Poéticas del presente. Perspectivas críticas sobre poesía hispánica contemporánea*. Madrid: Iberoamericana, 2016. 287-300. Impreso.

Boscán, Juan. *Obra completa*. Madrid: Cátedra, 1999. Impreso.

Bosson, Georg. *Poesía en convivencia. Estudios sobre la lírica árabe, hebrea y romance en la España de las tres religiones*. Gijón: Trea, 2010. Impreso.

Briante, Susan. *Defacing the Monument*. Virginia: Noemi Press, 2020. Impreso.

Brugger, Ilse. *La rebelión de los jóvenes escritores alemanes en el siglo XVIII*. Argentina: Editorial Nova, 1976. Impreso.

Brunetiére, de Ferdinand. *L'évolution des genres. Dans L'histoire de la littérature*. Paris: Librairie Hachette, 1890. Impreso.

Burger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Trad. Jorge García. Barcelona: Península, 1974. Impreso.

Burt, Stephen. "Por poco y disparate. Cómo leer y tal vez disfrutar la poesía más nueva." *Reinventar el lirismo. Prblemas actuales sobre poesía*. México: Valparaíso, 2016. 153-178. Impreso.

Bustamante Bermúdez, Gerardo, coord. *De dolores y placeres. Entrevistas con Elías Nandino entre 1954 y 1993*. México: Gobierno del Distrito Federal / Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2009. Impreso.

Butler, Judith. *Antigone's Claim*. Nueva York: Columbia University Press, 2000. Impreso.
_____. *El grito de Antígona*. Trad. Esther Oliver. Barcelona: El Roure Editorial, 2001. Impreso.

Calderón, Alí. *Las Correspondencias*. Madrid: Visor, 2015. Impreso.
_____. *Piedras para una refundación*. Buenos Aires: Buenos Aires Poetry, 2017. Impreso.

_____. "La intención lírica. Notas sobre un archigénero." *Recial. Revista de CIFYH*. 11 (17). 2020. 9-30. Impreso.

Calderón, Alí y Gustavo Osorio de Ita, eds. *Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética*. México: Valparaíso, 2016. Impreso.

Calderón, Mario y Alf Calderón, eds. *Cuadernos de poesía panhispánica*. Chile: Ediciones de Literatura Americana Reunida, 2018. Impreso.

Canteli, Marcos. "La escritura de la provocación: en torno al 11-M". *Poéticas del presente. Perspectivas críticas sobre poesía hispánica contemporánea*. 2016. 355-370. Impreso.

Carson, Anne. *Autobiografía de rojo*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2018. Impreso.

Cascales, Francisco. *Tablas poéticas*, Madrid: Escalpe, 2003. Impreso.

Cerón, Rocío. *Soma. Poemas*. México: Ediciones Eloísa, 2004. Impreso.

_____. *La rebelión o mirar el mundo hasta pulverizarse los ojos*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2016. Impreso.

_____. *Spectio*. México: Tresnubes/Universidad Autónoma de Nuevo León, 2019. Impreso.

_____. *Sonic Bubbles*. México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2021. Impreso.

Chiampi, Irlemar. *Barroco y modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. Impreso.

Chumacero, Alf. "Prólogo", *Obras* por Xavier Villaurrutia. México: Fondo de Cultura Económica, 1966. Impreso.

Cocteau, Jean. *Antígona. Reinaldo y Armida*. Buenos Aires: Emecé, 1952. Impreso.

Cohen, Sandro, "Elsa Cross. *El diván de Antar*: Cuestionamiento de contrarios". *Sábado*, suplemento cultural de *Unomásuno*, México, 11 de agosto de 1990. Acceso el 25 de enero 2022 <https://www.elsacross.com.mx/deotros/cohen2.html>

Combe, Dominique. “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”. *Teorías sobre la lírica*, Madrid: ArcoLibros, 1999. Impreso.

Copjec, Joan. *Imaginemos que la mujer no existe. Ética y sublimación*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007. Impreso.

Cornejo Polar, Antonio. “Mestizaje, transculturación, heterogeneidad”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 20, número 40, 1994: 368-371. Impreso.

Craig Santos Perez y Donovan Kūhiō Colleps. *Two Pacific Decolonial Docu-Poets Walk into a Tiki Bar*, en *Tracking/Teaching: On Documentary Poetics*, curada por Joseph Harrington *et al.*, Essay Press, 2015. Acceso el 25 de enero 2022 https://issuu.com/essaypress/docs/harringtonltpages_2ef826cde52d77

Croce, Benedetto. *Breviario de Estética*. Madrid: Austral, 1938. Impreso.

Cross, Elsa. *El Diván de Antar*. México: Joaquín Mortiz, 1990. Impreso.

_____. *El Diván de Antar*. Valencia: Palmart Capitelum, 2000. Impreso.

Cubillo, Paniagua Ruth y Ronald Campos López. *Estudios actuales de literatura comparada. Teorías de la literatura y diálogos interdisciplinarios I*. San José: Universidad de Costa Rica, 2019. Impreso.

_____. *Estudios actuales de literatura comparada. Teorías de la literatura y diálogos interdisciplinarios II*. San José: Universidad de Costa Rica, 2019. Impreso.

Dante, Alighieri. *L'eloquenza in volgare*. Milano: Einaudi, 1918. Impreso.

_____. *Comedia*. Barcelona: Acantilado, 2018. Impreso.

Darío, Rubén. *Obras completas*. Barcelona: Aguilar, 2003. Impreso.

Daúd. *Diván de versos raídos*. México: Editorial Praxis, 1995. Impreso.

Dayton, Tim. *Muriel Rukeyser's. The Book of the Dead*. Columbia: University of Missouri, 2003. Impreso.

D'Angelo, Paolo. *La estética del romanticismo*. Madrid: Visor, 1997. Impreso.

de Campos, Haroldo. "Poesía y Modernidad. De la muerte del arte a la constelación: el poema postutópico". *De la razón antropofágica y otros ensayos*. México: siglo XXI Editores, 2000. Impreso.

de Cervantes, Miguel. *Don Quijote de la Mancha I*. Madrid: Jorge A. Mestas, 2001. Impreso.
_____. *Don Quijote de la Mancha II*. Madrid: Jorge A. Mestas, 2001. Impreso.

De Colombí-Monguío. "Boscán frente a Navagero: el nacimiento de la conciencia humanista en la poesía española". *NRFH*. XL, número 1, 1992. 143-168.

de las Casas, Fray Bartolomé. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias, colegida por el obispo don fray Bartolomé de las Casas o Casaus, de la orden de Santo Domingo, año 1552*. Madrid: Real Academia Española, 2013. Impreso.

de Santiago-Guervós, Javier. "Rethorical Analysis of a Discourse Model in the Buseness World: Elevator Pitch". *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 80, 2009. 7-16. Impreso.

del Rosario Moreno, Iani. "La recontextualización de Antígona en el teatro argentino y brasileño a partir de 1968". *Latin American Theatre Review*. 1997. 115-129.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Rizoma*. México: Fontamara, 2016. Impreso.

_____. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España: Pretextos, 2002. Impreso.

Derrida, Jacques. "La ley del género". Trad. Jorge Panesi. *Teoría y Análisis Literario: Glyph*, 7. 1980. 2-26. Impreso.

- _____. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989. Impreso.
- Descartes, René. *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*. Madrid: Alfaguara, 1997. Impreso.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*. México: Editorial Porrúa, 2019. Impreso.
- Dobry, Edgardo. “Volver a los XIX: acerca de lo contemporáneo en la poesía”. *Poéticas del presente. Perspectivas críticas sobre poesía hispánica contemporánea*. Madrid: Iberoamericana, 2016. 101-111. Impreso.
- Dolezel, Lubomir. “Mimesis y mundos posibles”. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco-Libros, 1997. 69-94. Impreso.
- _____. “Verdad y autenticidad en la narrativa”. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco-Libros, 1997. 95-122. Impreso.
- Ducasse, Isidore. *Obras completas*. Buenos Aires: Argonauta, 2007. Impreso.
- Ducrot, Oswald. *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Edicial, 2001. Impreso.
- Dussel, Enrique. *1492. El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la Modernidad*. La Paz: Plural Ediciones, 1994. Impreso.
- Echeverría, Héctor. *Xavier Villaurrutia: poesía, nostalgia y finitud*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013. Impreso.
- Ed Sanders. *Investigative Poetry*. San Francisco: City Lights, 1976. Impreso.
- Eisenstadt, Samuel. “Multiple modernities”. *Daedalus*, Vol. 129, n. 1, 2000, pp. 1-31.
- El libro egipcio de los muertos*. Trad. A. Laurent. México: Editorial Edaf, 2006. Impreso.
- El Sagrado Corán*. Trad. Julio Cortés. San Salvador: Biblioteca Islámica, 2005. Web http://www.jzb.com.es/resources/el_sagrado_coran.pdf 30 de enero 2022.

El Universal. Una foto... lo que les quedó de Jaime. Web. 29 de enero 2022.

<https://archivo.eluniversal.com.mx/nacion/184773.html>

Ette, Ottmar y Julio Prieto, eds. *Poéticas del presente. Perspectivas críticas sobre poesía hispánica contemporánea*. Madrid: Iberoamericana, 2016. Impreso.

Ette, Ottmar. “La lírica como movimiento condensado: miniaturización y archipelización en la poesía”. *Poéticas del presente. Perspectivas críticas sobre poesía hispánica contemporánea*. Madrid: Iberoamericana, 2016. 33-69. Impreso.

Espezúa Salmón, Dorian. “Ficcionalidad, mundos posibles y campos de referencia”. *Dialogía*, 1. 2016. 69-96.

Esquilo. *Tragedias completas*. Madrid: Cátedra, 2000. Impreso.

Fernández Mallo, Agustín. *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama, 2009. Impreso.

Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica I*. México: Fondo de Cultura Económica, 2020. Impreso.

_____. *Arqueología del saber*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI Editores, 1979. Impreso.

Forster, Merlin H. *Los Contemporáneos 1920-32. Perfil de un experimento vanguardista mexicano*. México: Ediciones de Andrea, 1964. Impreso.

Frank, Manfred. *El dios venidero. Lecciones sobre la Nueva Mitología*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994. Impreso.

Freud, Sigmund. *Obras completas. Más allá del principio del placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras (1920-1922). XVIII*. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amarrortu editores, 1976. Impreso.

Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1959. Impreso.

Frobenius, Leo. *Der westafrikanische Kulturkreis*. Alemania: Gotha, 1897. Impreso.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. New Jersey: Princeton University Press, 1957. Impreso.

Galmes de Fuentes, Álvaro. *Las jarchas mozárabes - forma y significado*. México: Crítica-Grijalbo-Mondadori, 1994.

_____. *Romania árabe: estudios de literatura comparada árabe romance*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1999. Impreso.

Gambaro, Griselda. *Antígona furiosa*. En *Griselda Gambaro: Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones la Flor, 2011. 313-328. Impreso.

García-Bedoya M., Carlos. “Categorías latinoamericana para una mundialización intercultural”. *Cuadernos intercambio sobre Centroamérica y El Caribe*. Año 8, número 9, 2011: 15-37. Impreso.

García Berrio, Antonio y Javier Huerta Calvo, ed. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra, 2015. Impreso.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. México: Grijalbo, 1990. Impreso.

García Gómez, Emilio. *Poemas araboandaluces*. Madrid: Austral, 1971. Impreso.

_____. *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco: edición en caracteres latinos, versión española en calco rítmico y estudio de 43 moaxajas andaluza*. España: Seix Barral, 1974. Impreso.

García, J. M. “F. Noguero: Textos híbridos”. *Brevelituras*. Julio, 2018. Impreso.

García Lorca, Federico. *Poesía completa*. México: Editores Mexicanos Unidos, 2015. Impreso.

_____. *Diván del Tamarit*. Madrid: Cátedra, 2018. Impreso.

Garrido Domínguez, Antonio, comp. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco-Libros, 1997. Impreso.

_____. "Teorías de la ficción literaria: los paradigmas". *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco-Libros, 1997. 11-40. Impreso.

Garrido Gallardo, Miguel A. *Teorías de los géneros literarios*. Madrid: Libros Arco, 1998. 43-65. Impreso.

Gelman, Juan. *Poesía reunida I*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014. Impreso.

_____. *Poesía reunida II*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014. Impreso

Genette, Gérard. Géneros, 'tipos', modos. Migel Á. Garrido Gallardo. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Libros Arco, 1988. 183-233. Impreso.

_____. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.

Gervitz, Gloria. *Migraciones*. México: Fondo de Cultura Económica, 2021. Impreso.

_____. "Elsa Cross: Donde no reinan las palabras", *El Semanario Cultural de Novedades*, Domingo 28 de mayo de 1989. Acceso el 26 de enero de 2022. <https://www.elsacross.com.mx/deotros/gervitz.html>

Goldsmith, Kenneth. *Escritura no creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Trad. Alan Page. México: Sur Ediciones, 2015. Impreso.

Gómez, Antígona. *Antígona Gómez*. Web. 25 de enero 2022. <http://antigonagomez.blogspot.com/>

Grande, Félix. *Blanco Spirituals. Las rubáiyátas de Horacio Martín*. Madrid: Cátedra, 1998. Impreso.

Green, Theodore M. *The Arts and the Art of Criticism*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1952. Impreso.

- Greenwald, Anthony. "Cognitive Learning, Cognitive Response to Persuasion, and Attitude Change. In Anthony Greenwald", T. C. Brock, and T. M. Ostrom, eds. *Psychological Foundations of Attitudes*, New York: Academic Press, 1968. 147-170. Impreso.
- Hafiz. *Los Gazales*. Traducción de Luis Antonio de Villena. Madrid: Visor, Madrid, 1981. Impreso.
- Harrington, Joseph. *Docupoetry and Archive Desire*, Jacket2, 2011. Impreso.
- _____, comp. *Tracking/Teaching: On Documentary poetics*. Essay Press. 2015.
- Hegel, Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Impreso.
- _____. *Filosofía del arte o estética*. Madrid: Abada Editores/UAM Ediciones, 2006. Impreso.
- _____. *Lecciones de estética. Volumen 1*. Trad. Raúl Gabás. Barcelona: Ediciones 62, 1989. Impreso.
- Hejinian, Lyn. El rechazo al cierre. *Círculo de Poesía*, 2014, <https://circulodepoesia.com/2014/09/poetica-lyn-hejinian-el-rechazo-al-cierre/>
- Heráclito. "Fragmentos". Rodolfo Mondolfo. *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*. México: Siglo XXI Editores, 2007. Impreso.
- Hoagland, Tony. "Reconocimiento, vértigo y pasión por lo mundano". *Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética*. 2016. 51-70. Impreso
- Hölderlin, Friedrich. *Hiperión o el eremita en Grecia*. Madrid: Hiperión, 2007. Impreso.
- Hoover, Paul. *Postmodern American Poetry*. San Francisco: Norton, 2013. Impreso.
- _____. "Poesía americana postmoderna". *Reinventar el lirismo. Prblemas actuales sobre poesía*. México: Valparaíso, 2016. 129-151. Impreso.
- Horacio. *Obra completa*. México: Conaculta, 1990. Impreso.

_____. “A los Pisones”. *Obras poéticas*. México: CONACULTA/OCÉANO, 1999. Impreso.

Huamán V., Miguel Ángel, comp. *Lecturas de teoría literaria I. Cuadernos pedagógicos*.
Lima: Fondo Editorial, 2002. Impreso.

Iglesias Turrión, Pablo. “Los muros de Tebas. La política como decisión sobre la vida o
Agamben contra Agamben.” *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y
Jurídicas*, 24 (4). 2009. 105-113.

Instituto de Investigaciones Jurídicas. *Diccionario jurídico mexicano. Tomo III-D*. México:
Universidad Nacional Autónoma de México, 2019. Impreso.

Iser, Wolfgang. “Ficcionalización: la dimensión antropológica de las ficciones literarias”.
Teorías de la ficción literaria. Madrid: Arco-Libros, 1997. 43- 65. Impreso.

Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*.
Barcelona: Paidós, 1991. Impreso.

Janssen, R. A. J. *La influencia del idioma inglés en el idioma español y la medida en que los
españoles utilizan los anglicismos en el lenguaje cotidiano*. Tesis. Utrech University.
2020. Impreso.

Jitrik, Noé. “Del orden de la escritura. Estabilidad y depresión”. *Línea de flotación*.
Venezuela: El otro, el mismo, 2002. 63-85. Impreso.

Joris, Pierre. *Mawqf*, México: Instituto de Cultura del Estado de Durango, 2014. Impreso.

Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Argentina: Losada, 2004. Impreso.

_____. *La Crítica del Juicio*. Madrid: Losada, 2007. Impreso.

Kaufman, Janet E. y Anne F. Herzog, eds. *The Collected Poems of Muriel Rukeyser*.
Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2005. Impreso.

Kristeva, Julia. “Let mot, le dialogue et le roman”. *Semiotike. Recherches pour une sémanalyse*. París: Seuil, 1999. 143-163. Impreso.

_____. *Semiótica 2*. Madrid: Fundamentos, 1978. Impreso.

_____. *Semiótica 1*. Madrid: Fundamentos, 1981. Impreso.

Konuk Blasing, Mutlu. *¿Qué es el sujeto lírico?* Círculo de Poesía, 2019.

<https://circulodepoesia.com/2019/05/que-es-el-sujeto-lirico/>

Kūhiō Colleps, Donovan y Craig Santos Pérez. “Two Pacific Decolonial Docu-Poets Wal into a Tiki Bar”. *Tracking/Teaching: On Documentary Poetic*. Essay Press, 2015. 2-16. Impreso.

La Jornada. Vale más saber lo que sea, clamor de familiares. Web. 30 de enero 2022.

<https://www.jornada.com.mx/2011/04/24politica/006n1pol>

Lamas, Mijail. “El estamento ontológico de la poesía documental”. *GUARAGUAO*, número 63. 2020. 83-100. Impreso.

Larios, Francisco. Comp. *Los hijos de Whitman. Poesía norteamericana del siglo XXI*, México, Valparaíso México/Círculo de Poesía, 2017. Impreso.

Leclerc, Georges-Louis. *Discurso sobre el estilo*. Trad. Alí Chumacero. México: UNAM, 2003. Impreso.

Lessing, de G. E. *Laocoonte*. México: UNAM, 1960. Impreso.

Lipovetsky, Gilles y Sebastián Charles. *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama, 2004. Impreso.

Livon-Grosman, Ernesto. “Prólogo”. *Mawqif*. México: Instituto de Cultura del Estado de Durango, 2014. Impreso.

Locke, John. *Segundo tratado sobre el gobierno civil*. Madrid: Alianza, 2004. Impreso.

Lyotard, Jean-Francois. *La condición postmoderna*. Argentina: Cátedra, 1987. Impreso.

Maestro, Jesús G. *El concepto de ficción en la literatura (desde el materialismo filosófico como teoría literaria contemporánea)*. Pontevedra: Mirabel Editorial, 2006. Impreso.

_____. *Crítica de la razón literaria. El Materialismo Filosófico como Teoría, Crítica y Dialéctica de la Literatura*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2017. Impreso.

Maillard, Chantal. *La creación por la metáfora*. Barcelona: Anthropos, 1993. Impreso.

_____. *La razón estética*. Barcelona: Laertes, 1998. Impreso.

_____. *Matar a Platón*. Barcelona: Tusquets, 2004. Impreso.

_____. *Hilos*. Barcelona: Tusquets, 2007. Impreso.

_____. *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Madrid: Akal, 2008. Impreso.

_____. *La baba del caracol*. Madrid: Vaso Roto, 2014. Impreso.

Malki, Wiñay y Fredy Chikangana. “Indígenas y oralitura como resistencia ante el olvido”.

Errata. Número 18, 2018. Impreso.

Mallarmé, Stéphane. *Antología*. España: Visor, 2009. Impreso.

Mansilla, H. C. F. “La abdicación del pensamiento ante el horizonte del presente”. *Revista de Estudios Políticos*. 103. 1999. 89-128. Impreso.

Mansilla Torres, Sergio. “Cuando la memoria poética documenta la Historia. No todo lo sólido se desvanece en el aire. (En torno a *Nada queda atrás* de Carlos Trujillo y Milton Rogovin)”. *Alpha*, número 28. 2009. 45-63. Impreso.

Marechal, Leopoldo. *Antígona Vélez*. Buenos Aires: Colihue, 2000. Impreso.

Margit, Frenk. *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. México: Colegio de México, 1975. Impreso.

Martin Henri-Jean. *Nocturna suma*. México: Katún, 1982. Impreso.

_____. *La Imprenta. Historia de la comunicación. De la imprenta a nuestros días*. Vol. 2. Barcelona: Bosch, 1992. 9-79. Impreso.

Martínez Bonati, Félix. *Fictive Discourse and the Structures of Literature. A Phenomenological Approach*. Nueva York: Cornell University Press, 1981. Impreso.

_____. *Nocturna palabra*. México: Domés, 1984. Impreso.

_____. *La ficción narrativa. (Su lógica y ontología)*. Universidad de Murcia: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, 1992. Impreso.

Martínez-Falero, Luis. “La retórica en el siglo XX. Hacia una Retórica General”. *Cuadernos de Filología Hispánica*. Volumen 20, 2002. 229-253. Impreso.

Marcos-Marin, Francisco A. Poesía en convivencia. Estudios sobre la lírica árabe, hebrea y romance en la España de las tres religiones. Web. *Revista Literaria Taller Igitur* <https://tallerigitur.com/home/poesia-en-convivencia-estudios-sobre-la-lirica-arabe-hebrea-y-romance-en-la-espana-de-las-tres-religiones/1546/>

Mendiola, Víctor Manuel. *La Bruja. Fábula en 42 escenas*. México: La Otra Centena, 2017. Impreso.

Menéndez Pidal, Ramón. *Poesía árabe y poesía europea: con otros estudios de literatura medieval*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1995. Impreso.

Menos días aquí. Proyecto colectivo. Web. 28 de enero 2022. <http://menosdiasaqui.blogspot.com/>

Meschonnic, Henri. *Para salir de lo postmoderno*. Buenos Aires: Cactus/Tinta Limón, 2017. Impreso.

Metres, Philip. “(More) News from Poems: Investigative / Documentary / Social Poetics On the Tenth Anniversary of the Publication of “From Reznikoff to Public Enemy””. Web. *KROnline Kenyon Review*, marzo-abril. 2018.

Milán, Eduardo. *Resistir*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014. Impreso.

_____. “Exilio como crítica, poema como exilio: momentos de cruce y desaparición desde la poesía latinoamericana, aproximadamente.” *Poéticas del presente. Perspectivas críticas sobre poesía hispánica contemporánea*. Madrid: Iberoamericana, 2016. 71-81. Impreso.

Mills, Alan. “Una nueva incubación del Caribe en los poemas ‘Huevo’ de Mayra Santos-Febres”. *Poéticas del presente. Perspectivas críticas sobre poesía hispánica contemporánea*. 2016. 327-338. Impreso.

Molina Prieto, Begoña. *Aspectos métricos y formales de la tradición poética árabe en el Diván del Tamarit, de Federico García Lorca*, *Rhythmica*, XI, 2013. 139-161. Impreso.

Molinari, Ricardo. *Casida de la bailarina*. Buenos Aires: Morir o cantar, 1937. Impreso.

Mondéjar Cumpián, José. *Dialectología andaluza*. Granada: Estudios Don Quijote, 1991. Impreso.

_____. «El andaluz: visión de conjunto». Mondéjar Cumpián, J., *Dialectología andaluza*. Granada: Estudios Don Quijote, 1991b. 131-166. Impreso.

_____. *El verbo andaluz: formas y estructuras*. España: Ágora, 1994. Impreso.

Muriel Rukeyser. *The Book of the Dead*. The Collected Poems of Muriel Rukeyser, ed. Janet E. Kaufman y Anne F. Herzog, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2005. Impreso.

Nandino, Elías. *Juntando mis pasos*. México: Aldus, 2000. Imprso.

Navarrete, Ignacio. *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*. Madrid: Gredos, 1997. Impreso.

Noguerol Jiménez, Francisca. “Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX”. *Revista de Filología Hispánica*. Volumen 15, número 1. 199. 239-250, 1999. Impreso.

Novalis. *Estudios sobre Fichte y otros escritos*. Madrid: AKAL, 2007. Impreso.

Obregón, Osvaldo. *Teatro y poder*. Paris: Presses Universitaires de Perpignan, 2002. 43-51. Impreso.

_____. “Representaciones del poder en el teatro de José Triana”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. 30 de enero 2022
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/representaciones-del-poder-en-el-teatro-de-jose-triana/html/aa6fcca4-a0fa-11e1-b1fb-00163ebf5e63_4.html#I_0

O’Gorman, Edmundo. *La invención de América*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995. Impreso.

Olson, Charles. *El principio de medida en la composición por campo: Verso proyectivo II*. Tucson: Chax Press, 2010. Impreso.

Osorio de Ita, Gustavo. La hibridez a través de las estrategias de enunciación en la poesía mexicana contemporánea. Web. *Círculo de Poesía*, 2017.
<https://circulodepoesia.com/2017/01/la-hibridez-a-traves-de-las-estrategias-de-enunciacion-en-la-poesia-mexicana-contemporanea-por-gustavo-osorio-de-ita>

Parménides. *Sobre la naturaleza*. Madrid: Editorial Lucina, 2018. Impreso.

Pavel, Thomas. “Las fronteras de la ficción”. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco-Libros, 1997. 171-179. Impreso.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973. Impreso.

_____. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974. Impreso.

_____. *Conjunciones y disyunciones*. México: Joaquín Mortiz, 1978. Impreso.

- _____. *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1982. Impreso.
- _____. *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral, 1990. Impreso.
- _____. *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. Impreso.
- Peña, Christian. *Expediente X. V*. México: Vaso Roto, 2018. Impreso.
- Perloff, Marjorie. “Poesía al borde. Reinventando la lírica”. *Reinventar el lirismo. Prblemas actuales sobre poesía*. México: Valparaíso, 2016. 85-111. Impreso.
- Persanch, J. M. *El Andaluz, ¿lengua criolla o dialecto castellano?* Múnich: Grin Verlag, 2015. Impreso.
- Petrarca, Francesco. *Mi secreto. Epístolas*. Trad. Rossend Arqués y Anna Saurí. Madrid: Cátedra, 2011. Impreso.
- Platón. “Fedón”. *Diálogos I*. Madrid: Gredos, 2010. 607-691. Impreso.
- _____. “República”. *Diálogos II*. Madrid: Gredos, 2010. 11-340. Impreso.
- _____. *Diálogos I*. Madrid: Gredos, 2010. Impreso.
- _____. *Diálogos II*. Madrid: Gredos, 2010. Impreso.
- Perloff, Marjorie. *The futurism moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago: University of Chicago, 1986. Impreso.
- Persanch, J. M. *El Andaluz, ¿lengua criolla o dialecto castellano?*, Grin Publishing, 2015. Impreso.
- Pianacci, Rómulo E. *Antígona, una tragedia latinoamericana*. Buenos Aires: Losada, 2015. Impreso.
- Pinter, Harold. *Poemas*. Trad. John Lyons. Madrid: Visor, 2008. Impreso.
- Pohlenz, Ricardo. Antar, el recinto soñado. *Excélsior*, México, 31 de octubre de 1990. Acceso 26 de enero de 2022. <https://www.elsacross.com.mx/deotros/pohlenz.html>

Pozuelo Yvancos, José María. “El pacto narrativo: semiología del receptor inmanente en *El coloquio de los perros*”. *Anales cervantinos*. 17. 1978. 147-176. Impreso.

_____. *Del formalismo a la neorretórica*. Madrid: Taurus, 1988. Impreso.

_____. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993. Impreso.

_____. “Lírica y ficción”. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco-Libros, 1997. 241-268. Impreso.

_____. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 2003. Impreso.

_____. *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Editorial Crítica, 2005. Impreso.

_____. “De la autobiografía. Teoría y estilos”. *Revista Signa*, 17. 2008. 357-361. Impreso.

Prada Oropeza, Renato. *El discurso-testimonio y otros ensayos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001. Impreso.

Prieto, Julio. “El concepto de intermedialidad. Una reflexión histórico-crítica”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*. Volumen V, número 1, invierno, 2017. 7-18. Impreso.

_____. “Hilos transversales: nomadismos en la poesía de Cecilia Vicuña”. *Poéticas del presente. Perspectivas críticas sobre poesía hispánica contemporánea*. Madrid: Iberoamericana. 2016. 237-258. Impreso.

Pseudo-Longino. *De lo sublime*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017. Impreso.

Quintiliano, Fabio Marco. *Instituciones oratorias*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Saavedra/Universidad de Alicante, 2001. Impreso.

Rabaté, Dominique. *Poétiques de la voix*. Paris: Corti, 1999. Impreso.

Rabatel, Alain. *La construction textuelle du point de vue*. Paris: Delachaux et Niestlé, 1998. Impreso.

Raible, Wolfgang. “¿Qué son los géneros literarios? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual”. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Libros Arco, 1998. 303-339. Impreso.

Real Academia Española. *Diccionario panhispánico de dudas*. Web. Real Academia Española. 2005. 29 de enero 2022 <https://www.rae.es/dpd/>

_____. *Diccionario panhispánico de dudas*. Madrid: Taurus, 2015. Impreso.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I*. México: Siglo XXI Editores, 2009. Impreso.

_____. *Tiempo y narración II*. México: Siglo XXI Editores, 2009. Impreso.

_____. *Tiempo y narración III*. México: Siglo XXI Editores, 2009. Impreso.

Rivera Garza, Cristina. *Escribir no es soledad*. México: UNAM, 2014. Impreso.

Rodrigo, Balam. *Libro centroamericano de los muertos. Brevísima relación de la destrucción de los migrantes de Centroamérica, colegida por el autor, de la orden de los escritores de poesía, año de MMXIV*. México: Fondo de Cultura Económica/Secretaría de Cultura, 2018. Impreso.

Rossi, Alejandro. *Manual del distraído*. México: Joaquín Mortíz, 1978. Impreso.

Rukeyser, Muriel. *The Book of Dead*. Columbia: University of Missouri, 2003. Impreso.

Russek, Dan. “Poesía de visiones interiores”. *El Semanario Cultural de Novedades*, Núm. 449 México, 25 de noviembre de 1990. Impreso.

Sambhava, Padma. *El libro tibetano de los muertos*. Trad. Robert A. Thuman. México: Nirvana Libros, 1997. Impreso.

Sanders, Ed. *Investigative Poetry*. San Francisco: City Lights Books, 1976. Impreso.

Sabines, Jaime. *Poesía amorosa*. México: Joaquín Mortiz, 1998. Impreso.

Sánchez, Luis Rafael. *La pasión según Antígona Pérez*. Puerto Rico: Editorial Cultural, 1974. Impreso.

Sánchez, Yvette. “La construcción de un mapa de no-lugares: Poetas españoles en EE.UU.”. *Poéticas del presente. Perspectivas críticas sobre poesía hispánica contemporánea*. 2016. 339-354. Impreso.

Schaeffer, Jean-Marie. *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal, 2006. Impreso.

_____. “Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica”. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: ArcoLibros, 1998. Impreso.

Schiller, Friedrich. *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Madrid: Verbum, 1995. Impreso.

Schlegel, Friedrich. *Fragmentos*. México: UNAM, 1998. Impreso.

_____. *Conversación sobre la poesía*. Argentina: Editorial Biblos, 2005. Impreso.

Schleiermacher, Friedrich. *Sobre la religión. Discursos a sus menospreciadores cultivados*. Madrid: Tecnos, 1990. Impreso.

Schmidt, Siegfried J. “The Fiction is that Reality Exist. A Constructivist Model of Reality, Fiction and Literature”, *Poetics Today*, 5, 2. 1984. 253-274. Impreso.

_____. “La auténtica ficción es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura”. *Teorías de la ficción literaria*. Trad. Paloma Tejada Caller. Madrid: Arco-Libros, 1997. 207-238. Impreso.

Searle, John R. “The Logical Status of Fictional Discourse”. *New Literary History*, 6. 1975. 319-332. Impreso.

- _____. “El estatuto lógico del discurso de ficción”. Trad. en R. Prada Oropeza (ed.). *Lingüística y Literatura*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1978. 37-50. Impreso.
- Segre, C. *Avviamento all’analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi, 1985. Impreso.
- _____. “Ficción literaria”. *Principios de análisis del texto literario*. Trad. M. Prado de Santayana. Barcelona. Crítica. 1985. 247-267.
- Sheridan, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. Impreso.
- Sófocles. *Tragedias completas*. Madrid: Cátedra, 2004. Impreso.
- _____. *Conversación sobre la poesía*. Argentina: Editorial Biblos, 2005.
- Stern, Samuel. “Les vers finaux en espagnol dans les muwassahs hispano-hébraïques. Une contribution à l’histoire du muwassah et à l’étude du vieux dialecte espagnol ‘mozarabe’”. *Al-Andalus Revista de las escuelas de estudios árabes de Madrid y Granada*, XII, 1948. 299-346. Impreso.
- Susan Briante. *Defacing the Monument: Rukeyser’s Innovations in Docupoetics*: Jacket2. 2014. Impreso.
- Swensen, Cole. “Introducción a *A American Hybrid: A Norton Anthology of New Poetry*.” Alí Calderón y Gustavo Osorio, ed. *Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética*. México: Valparaíso, 2016. Impreso.
- Szurmuk Mónica y Robert Mckee Irwin, coord. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Instituto Mora/Siglo XXI Editores, 2009. Impreso.
- Taylor, Charles y B. Lee. *Miltiple Modernities: Modernity and Difference*. Chicago: Center for Transcultural Studies, 1998. Impreso.
- Tim Dayton. *Muriel Rukeyser’s The Book of the Dead*. Columbia: University of Missouri Press, 2003. Impreso.

Tiscareño Luis. *Qasidas de los ojos de mar*. México: Parentalia, 2010. Impreso.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Tiempo Contemporáneo, 1970. Impreso.

_____. "El origen de los géneros". *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Libros Arco, 1988. 31-48.

Tonalmeyotl, Martín. *Xochilajtoli. Poesía contemporánea en lenguas originarias de México*. México: Círculo de Poesía, 2019. Impreso.

Tsoufios, Stefano. *El peculiar caso del andaluz – un análisis sistemático y una clasificación del habla*. Trabajo de curso, Philipps-Universität Marburg/Universidad de Oviedo, 2017. Impreso.

Uribe, Sara. *Antígona González*. México: Sur ediciones, 2012. Impreso.

Varios autores. *Oxford English Dictionary*. Reino Unido: Oxford University Press, 2010. Impreso.

Vattimo, Gianni. *El fin de la Modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*. Madrid: Gedisa, 1987. Impreso.

Vernet, Juan. *Literatura árabe*. Barcelona: Ariel Historia, 2002. Impreso.

Víctor Hugo. "Prefacio". *Cromwell*. Madrid: Espasa Calpe, 1967. Impreso.

Villaurrutia, Xavier. "Con Xavier Villaurrutia". Entr. José Luis Martínez. *Tierra Nueva*, año I, núm. 2, marzo-abril: 74-81. Impreso.

_____. *Obras. Poesía, teatro, prosas varias, crítica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014. Impreso.

_____. "Carta a un joven" (Edmundo Valadés). *Los Contemporáneos ayer*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. 166. Impreso.

Yankelevich, Matvei. “El área gris. Carta abierta a Marjorie Perloff”. *Reinventar el lirismo*.

Problemas actuales sobre poesía. México: Valparaíso, 2016. 113-127. Impreso.

Yépez, Heriberto. *Por una poética antes del paleolítico y después de la propaganda*.

Mexicali: Anortecer, 2000. Impreso.

_____. *Cuentos para oír y huir al Otro Lado*. México: Universidad Autónoma de Baja California, 2002. Impreso.

_____. “Cómo reciclar cuentos de otros. La literatura en la era Lipsynching”. *Moho*, 17. 2000. Impreso.

Yourcenar, Marguerite. *Fuegos*. Trad. Emma Calatayud. Madrid: Alfaguara, 1992. Impreso.

Zambrano, María. *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje griego*. Madrid: Cátedra, 2012. Impreso.

Zgorzelski, Andrzej. “On differentiating fantastic fiction: Some Supragenological Distinctions in Literatura”. *Poetic Today*. 5, 2. 1984. 299-307. Impreso.