

I
Recorridos

Hacer aguas o la materia decible del poema en América Latina y España

ERIKA MARTÍNEZ
Universidad de Granada

¿La materia es qué?

Puede que el poema sea el más temible de los objetos literarios. O al menos eso transmite la inquietud con que un amplio sector de la crítica viene afrontando desde el siglo xx su peculiaridad: negándose a deponer un idealismo que jamás le propinaría a otros géneros. El llamado giro material¹ ha supuesto, dentro de los estudios literarios,

1 Este giro material ha sido identificado por Ewa Domanska (2006) como un “retorno de las cosas”, concretado en estudios como el de la “nueva cultura material” de Bill Brown (2004) o *The Material Culture Reader* (2002) de Victor Buchli, así como en la revista *Journal of Material Culture* (1996). El mencionado giro apunta a la cultura material entendida como un estudio de la realidad social que producen o en la que participan los objetos. Un análisis literario de las culturas materiales latinoamericanas que excede a estos planteamientos es el que abarcan los ensayos del dossier dirigido por Héctor Hoyos en 2016 para *Cuadernos de Literatura*, donde se incluye el artículo “Materialismo, realismo y prosaísmo en la joven poesía latinoamericana de los años noventa”, de Gustavo Guerrero.

una serie híbrida de aproximaciones cuya consideración de la literatura apuntaba a la cultura objetual de sus representaciones o a su producción, circulación y consumo dentro del tecnocapitalismo globalizado. El título que propongo y sus búsquedas incorporan dicho giro, pero gravitan más ampliamente en torno al concepto de materia impulsado por los ensayos de Gustavo Bueno². En el poema “La voz de las cosas”, José Asunción Silva englobaba dentro de la misma categoría un lirio, un soplo de mayo, un fantasma o un sueño confuso: “frágiles cosas” del universo a las que aspira el poema. “¡Si os encerrara yo en mis estrofas!” (36), anhela Silva en su estribillo, dejando la oración irresuelta, con el subjuntivo en el aire a la espera de otro verbo que no llega y que, desde su hueco, no deja de transformarse. ¿Cómo pensar su materialidad?

La propuesta filosófica de Gustavo Bueno comienza con una negación del monismo de la sustancia: no solo existirían diferencias entre los seres del mundo, sino que estas diferencias serían discontinuas e irreductibles. La materia del mundo no se reduciría a su corporeidad, quedando dividida en tres géneros. Al primero de ellos pertenece la materia corpórea, constituida por entidades en el tiempo y el espacio, por contenidos de la realidad física con hechura fenomenológica (un color, un lirio). Al segundo género pertenece la materia mental, integrada por contenidos psicológicos, emocionales, vivencias de la experiencia interna (una obsesión, un sueño confuso). Finalmente, el tercer género corresponde a la *materia ideal objetiva*, entendida como “una idealidad resultante de llevar al límite, siguiendo operaciones lógicas, determinadas configuraciones prácticas, empíricas” (la *lanque* de Saussure, el fantasma de los idos) (MMF: 75).

Además de esta constitución tripartita, la materia se organizaría *morfológicamente*, o sea, atendiendo a sus componentes diferenciales, delimitados en categorías pero también en *plataformas*: materia viviente, orgánica, inorgánica, social, institucional, etc. (MMF: 1 y 818). No se trataría, en ninguna medida, de un determinismo cultural. Ni tampoco de una idea de la materia como indeterminada,

2 Las claves de este materialismo filosófico han sido recogidas por Pelayo García Sierra en su *Diccionario filosófico. Manual de materialismo filosófico. Una introducción analítica*, que aquí se cita en su segunda edición (versión 4, 2019). En adelante referenciado como MMF.

pura o trascendental, sino capaz de conformarse, múltiple y co-determinada. Una realidad sintácticamente compleja que conjuga diferentes órdenes, una multiplicidad de elementos, operaciones y relaciones.

Una aproximación material al poema implicaría, por tanto, atender a este sistema de elementos en el seno de un acontecimiento verbal. Podría así abarcar planos tan diferentes como sus condiciones de producción, el desarrollo de sus tensiones ideológicas, sus conflictos con la gramática o la articulación de su plasticidad y sus sonoridades. Todo esto sin olvidar que los procesos culturales, históricos y políticos atraviesan tanto la forma como la materia.

Un poema puede hacerse cargo desde muy diversas perspectivas de su realidad material. Pienso de inmediato en Néstor Perlongher, que definió al nuevo barroco —vía Deleuze— como un “teatro de las materias” (17). O en *Material memoria* (1979) de José Ángel Valente, un poeta de temblor metafísico que, en ese libro, trabaja el poema como espacio de construcción. También es posible divagar líricamente sobre la que Leibniz y Heidegger consideraban la gran pregunta de la filosofía: ¿Por qué existe algo en lugar de nada? Sobre ella ironiza, por ejemplo, el poema “Introducción a la metafísica”, de Mario Montalbetti, que comienza planteándose “por qué hay peruanos en lugar de no haber peruanos”, para terminar comparando la pregunta con otras cosas que se cargan, véase, “un atado de ajos” (346). Y así es cómo la cosa le propina su opacidad material a la pregunta metafísica por antonomasia. De lo que quizás pueda deducirse que la realidad es: carece de respuestas.

Para Rafael Espinosa, el todo identitario que da título al poema “Día nacional” no parece representar a sus partes y encubre cierta segregación, un sufrimiento. Solo tras la muerte —en lo que parece un sarcasmo heideggeriano— se recoge al ser patrio por primera vez en su totalidad: “muertos, en fichas, somos los tres el todo peruano” (103). Como si a la consabida pregunta que abre *Conversación en La Catedral* (“¿En qué momento se jodió el Perú?”) se respondiera: Perú es lo-que-está-jodido. Mientras divaga sobre la ocultación perversa de las jerarquías que persigue la aplanadora de la patria, el poema de Espinosa va evidenciando las dimensiones inabarcables, simultáneas, complementarias o en discordia que constituyen ese espesor de mundo llamado Perú. Y lo hace con desplazamientos abruptos que pueden ir de un vello en el escroto a los neveros andinos. Su

materialidad es también la de una conciencia inmersa en ese espesor, capaz de producir un acontecimiento verbal que dé cuenta de él en el interior del poema. Que fluya y cruja y también se quiebre. Que ilumine y enceguezca.

Frente a aquello que puede ser acumulado, se despliega la singularidad de los accidentes materiales, su irrupción concreta en el espacio-tiempo, su color, su textura: el objeto que no es ya una realidad a disposición del capital, aunque posea una lógica económica. Igual que el sujeto. Así, *Postales* (2008), de Frank Báez, comienza con un “Autorretrato”, donde la génesis del poeta se remonta a una caída iniciática por las escaleras durante la infancia, algo que convierte al propio accidente en acto fundacional del sujeto y constituye en sí una experiencia límite, que tiene paradójicamente mucho de desubjetivación³.

La economía poética del sentido

En todo poema hay una dimensión amorfa de la materia que es insalvable: la invocadísima ilegibilidad con la que Paul de Man nombrara el permanente boicot al sentido de la literatura moderna⁴. Frente a la idea de que aproximarse a un libro consiste en descifrarlo, De Man propone la lectura como una experiencia que entraña cierta cualidad inaccesible del sentido. La lectura no solo provoca una reacción emocional ante lo que hace el lenguaje, sino sobre todo ante la imposibilidad de saber lo que andará tramando (33)⁵.

3 Al respecto he escrito de forma más extensa en el artículo “Señales de vida: apelación y vulnerabilidad en las *Postales*, de Frank Báez” (Martínez 2019b: 116).

4 A esto añadirá Derrida la dificultad de distinguir lo legible de lo ilegible, siendo su economía de la escritura el resultado de una interacción entre ambos. Por otro lado, dice Derrida, “tal ilegibilidad no es, ciertamente, un límite exterior a lo legible, como si, leyendo, uno se topara con una pared, no: en la lectura es donde la ilegibilidad aparece como legible” (1986: s/p).

5 De forma complementaria, para Barthes, interpretar es apreciar la pluralidad que atraviesa al texto, más que darle un sentido, por muy fundado y libre que este sentido sea. La literatura estaría constituida por ese plural triunfante (3). Barthes establece, por otro lado, una diferencia entre lo legible (*lisible*) y lo trazable o escribible (*scriptible*), ya anteriormente citado. Las obras clásicas son legibles, en su opinión, quedando reservado el término *scriptibles* para ciertos textos-límite de la modernidad.

Lo ilegible consistiría así en una dimensión del texto imposible de controlar, un resto empeñado en hostigarnos, capaz de morderle la mano a quien escribe. Algo que acontece incluso a quienes son refractarios a su existencia, porque su mella en el sentido tiene un carácter constituyente. Pienso, por ejemplo, en las poéticas de la claridad, no tanto en aquellas que trabajan a conciencia con el poema como realidad objetual, como en las que se conducen por una aspiración a la comunicabilidad y la transparencia. Es posible no hacerse cargo de la resistencia de la literatura a totalizar el sentido, pero esta resistencia no deja de operar por mucho que se la niegue o se aspire a doblegarla. Reducir la ilegibilidad propia de la literatura al experimentalismo o al arte concreto (por muy ostensible y deliberada que sea en ellos) implicaría paradójicamente creer en la posibilidad utópica de una absoluta transparencia. Es posible entregarse a ella, es posible trabajarla desde una poética dada, pero la ilegibilidad no parece un elemento optativo, sino más bien una dimensión operante con diferentes cualidades e intensidad. Sea cual sea su poética, si un poema tiene espesor como acontecimiento de la palabra, dirá más de lo que pretende su claridad expositiva, tendrá un exceso que no puede reducirse: hará aguas. Ese punto débil es paradójicamente su fuerza. El lugar donde discute las formas anquilosadas del consenso.

La escritura poética trabaja al mismo tiempo con el sentido y con el sinsentido. Se inscribe en un sistema que trasgrede, poniendo en juego una economía de la reserva y el puro gasto, como en la diferencia derrideana⁶. El poema nos mantiene en relación con el sentido difiriéndolo de forma permanente, algo que rebasa en realidad el binarismo de la presencia y de la ausencia, porque aquello que se posterga está y no está al mismo tiempo⁷. No muy lejos de ello afirmaría Borges: “Esta inminencia de una revelación que no se produce es, quizá, el hecho estético” (1989, II: 13). Además de esta inminencia nunca satisfecha, es posible leer en la economía poética

6 En *Márgenes de la filosofía* (1972), revisa Derrida dos conceptos de Bataille: la economía restringida (que se apropia del excedente de energía que circula sin permitir que se pierda nada) y la economía general (que tiene en cuenta el derroche). Ambas economías pueden ser entendidas como lógicas o formas de organizar el sentido.

7 Señala Derrida: “Hay que admitir aquí un juego donde quien pierde gana y donde se gana y pierde cada vez” (1989: 55).

del sentido un conflicto permanente entre la violencia propia del discurso y la violencia absoluta del silencio. Pero también un bucle de fricciones con la institución del lenguaje. En un libro emblemático del cambio de milenio, *Punctum* (1996) de Martín Gambarotta, se despliega por ejemplo una conciencia del fracaso: la herencia dictatorial y el gran festín de los mercados han arrasado con la experiencia revolucionaria colapsando sus discursos. Pero hay también contestación: un uso impropio de la lengua. De esa lengua que trataron de pacificar, que incapacitaron para la acción histórica y cuya impotencia se hace patente en el libro. Frente a todo ello, el lenguaje poético se evidencia como una práctica patológica y bélica, se abre paso en la experiencia con su carácter interrumpido, antinatural y definitivamente inapropiado.

Un poema siempre se está extralimitando. Su violencia se ejerce también contra lo que una vez instituyeron, contra ese círculo en el que cada elemento se define con relación a un todo y a un fin. Y es así como su acción boicotea la lógica del sentido que impera en la comunidad consensual.

El desarreglo: norma, tiempo y tradición

A ese territorio boicoteado parece apelar la antología *ZurDos. Última poesía latinoamericana* (2005), donde Yanko González y Pedro Araya llaman rimbaudianamente al desarreglo de los sentidos y se declaran “secos de academia”: “Anormales, frente a lo que se asume natural. Obtusos, de mal augurio” (9). Lo zurdo sería así, al mismo tiempo, aquello que se reivindica como oposición a la norma y la disciplina, pero también lo siniestro, capaz de sembrar el terror en el centro del orden simbólico. Sería definitivamente aquello que cuestiona la *doxa*. Algo que implica no solo una forma de hacer poesía, sino también de entenderla. Cierta eco de ese carácter defectuoso que se atribuye a lo zurdo puede encontrarse en *Tara* (2006), de Elena Medel, y en la poética del fracaso que supuso *Chatterton* (2014). O, en otro orden, dentro del ensayo que dedica Mario Montalbetti a un poema de Blanca Varela, que lee a partir de un error gramatical, considerándolo como su clave productiva⁸. En “Mi ángel de la guarda”,

8 El ensayo se titula *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela* (Lima: FCE, 2016).

escribe Victoria Guerrero: “Y escapo a bosques con lagos artificiales / Donde poetas tuertos me hablan de libros / Solo conocidos por ellos / Y bebemos juntos porque la poesía ha muerto / Y musas cojas aparecen y me rodean” (46).

La relación del poema con las literaturas a las que en teoría pertenece es igualmente violenta: un poema en paz con su tradición está muerto. Algo que, en cierto sentido, parecía compartir José Emilio Pacheco, cuyo vínculo con las obras del pasado (propias y ajenas) era de una polemicidad inagotable y que discutía con los clásicos, anquilosados por la tradición, como quien le quita las vendas a una momia para después besarla. Las dinámicas emergentes de lectura y escritura les cambian el sentido a las series del pasado, diría Eliot. Son capaces de trastornar su serialidad mediante acciones anticronológicas⁹. Para Héctor Hernández Montecinos, Latinoamérica no viene solo releendo las obras del pasado, sino también densificando lo nuevo a partir de diferentes “marcos de recomposición y reescritura, lográndose un cruce de pulsiones que cuestiona las nociones de genealogía y devenir” (2010: 8).

Aquello que resiste en las ruinas del lenguaje, de la historia, de la cultura, sigue hablando gracias a la yuxtaposición permanente de tiempos que se produce en el interior del poema, a la heterogeneidad de eso que Didi-Huberman ha llamado anacronismos, que nace de la imagen dialéctica de Benjamin y que encuentra concomitancias con la conceptualización de la imagen de la socióloga aymara Silvia Rivera Cusicanqui (2015): hay algo indecible que se manifiesta en contrastes de secuencias e intervalos, en la polaridad de los espacios poéticos o en la confusión del material histórico con la imaginación poética¹⁰. Más allá del propio anacronismo de

9 Sobre la relación anticronológica de la literatura con la tradición me gustaría subrayar el eco, no por obvio menos significativo, entre dos ensayos clave del siglo xx: “Tradicición y talento individual”, de Eliot, y “Kafka y sus precursores”, donde Borges argumenta que las obras del autor checo nos ayudan a entender a escritores que le precedieron, hasta el punto de que algunas de esas obras no existirían sin Kafka. Para Octavio Paz, la tradición era también una cuestión de futuro.

10 La comparativa pertenece al trabajo inédito *Para acercar los hilos y los cuerpos: la construcción del espacio en la poesía de Blanca Wiethüchter*, escrito por Laura Montes Romera, que tutoricé en 2019 y cuyas conclusiones formarán parte de sus próximas publicaciones.

la metáfora, la historia nunca deja de suceder, de actuar en el interior del poema. No es ya que el futuro sea incierto, es que el pasado mismo sigue siéndolo. Y cabría plantearse de qué manera afronta cada poema en cada momento una pregunta como: ¿Qué será del pasado?

El libro *La sodomía en la Nueva España* (2010), de Luis Felipe Fabre, propone una intervención del Archivo General de Indias y de los documentos inquisitoriales que allí se recogen sobre un proceso contra catorce homosexuales, desarrollado en el siglo xvii. El libro está constituido por un irreverente tríptico de poemas, que se travisten de géneros barrocos, que parodian el villancico, la loa o el auto sacramental, invirtiendo por la vía carnavalesca su función ideológica. Las voces y los tiempos se cruzan, chocan, se dispersan, mezclan sus líneas de acción y se desvían, para exponer la violencia de la Inquisición desde su médula verbal. En el procedimiento se lee una voluntad, no ya de recuperación de la memoria, restitución o denuncia, sino de acción y reescritura logradas mediante saltos y fracturas, apropiaciones y tergiversaciones, mediante un uso impropio de los discursos.

El libro y su canon: la zona sísmica

Una performer venezolana y un médico chileno leen *Trilce*. ¿Están leyendo el mismo libro? Estoy convencida de que no. Los vectores que condicionan una lectura son inagotables y adquieren diferente protagonismo en cada momento. El vector de género siempre ha configurado, por ejemplo, lo que se lee o no dentro de un texto, pero quizás seamos hoy más conscientes que nunca de su incidencia. Algo que no desactiva obviamente otros vectores políticos como los nacionales o de clase, que configuran comunes muy disímiles desde la especificidad de sus realidades históricas. Mientras tanto Vallejo sigue dirigiéndose a cada cual a su manera, no porque hable varios castellanos, sino porque los deja a todos tocados. Quizás la capacidad potencial de ser zarandeados como hablantes por Vallejo nos convierta en una fugaz comunidad lectora, aunque Vallejo nos zarandee de muy diferentes formas.

Cada nación tiene mecanismos autónomos de consagración, sus propias validaciones críticas, culturales, académicas. En un género

tan precarizado como el de la poesía, Nora Catelli ha subrayado, además, el estrecho vínculo que existe entre las sociedades poéticas nacionales y los subsidios públicos (45). Las antologías, por su parte, siguen operando como herramientas de canonización, aunque habría que valorar su menor capacidad de influencia en esta era digital en la que, para ser editada o simplemente leída, la poesía joven parece depender de las redes sociales más que del beneplácito de la crítica o de otros autores reconocidos.

Respecto a los mecanismos de consagración, Susana Zanetti afirmaba en 1998 que “uno de los problemas del canon latinoamericano es que más bien se afianza débilmente, dado el carácter errático de las lecturas y relecturas, la carencia de interpretaciones críticas reiteradas, así como la ausencia de una suerte de Academia supranacional que se plante como voz autorizada” (92). Dando por cierto el polémico diagnóstico, cabría preguntarse: ¿y no será ese carácter precisamente su mayor fuerza? Al menos su fuerza entendida como una capacidad para socavar predominios, proliferar desde el choque, la inestabilidad, el desacuerdo. Si existiera, se trataría a todas luces de un problema feliz: el canon latinoamericano es zona sísmica.

Para Walter Mignolo, la formación del canon en los estudios literarios manifiesta “la necesidad de las comunidades humanas de estabilizar su pasado, adaptarse al presente y proyectar su futuro” (251). Quizás haya llegado el tiempo de atender a la necesidad de las comunidades humanas de desestabilizar su pasado, para pensar un presente y un futuro menos cautivos¹¹. El malestar con lo que fue y será el pasado de la patria está, por ejemplo, en la obra de Legna Rodríguez Iglesias: “De todos los abrazos que mi grandfather me dio / sólo uno me lo dio por la noche / y cuando me lo dio / hombre demente / habíame confundido con la patria. / Colocando sobre mí otra vez / el dedo de la autocrítica / me pre-

11 Manuel Asensi propone, por su parte, “una concepción ‘plástica’ de canon en la que este adopte la forma de un constante ‘por venir’, un canon abierto por sus bordes en cuya confección participe un conjunto colectivo y democrático de agentes sociales en representación de las diferentes razas, géneros y clases que componen una comunidad determinada. Para ello es necesario ejercer una crítica tanto correctiva como radical. Sin embargo, igual de necesario es usar e interpretar las obras canónicas de acuerdo con los intereses de esas comunidades heterogéneas. Ello supone emplear una forma de lectura como sabotaje que ponga de relieve las modelizaciones que lleva a cabo un texto” (45).

gunto si haber sido confundida con la patria / fue una circunstancia que merecí”¹² (2012: s/p).

La tendencia a manejarse en un nivel nacional —a la que también aludía Zanetti— parece más cierta en la poesía que, por ejemplo, en la novela. Partiendo de que sus lectores y los propios poetas constituyen comunidades de por sí bastante cerradas, la insularidad nacional del género podría explicarse además por el cruce, entre otros, de estos dos motivos:

1. Su escaso número de lectores la aboca a las impresiones locales, especialmente en aquellos países con una industria editorial muy precarizada. Pocas editoriales asumen, partiendo de ahí, el riesgo económico de editar poesía actual de otros lugares y pocas librerías el riesgo de importarla, más allá de los valores consagrados y un par de raras excepciones.
2. La poesía trabaja con lo que podríamos llamar *vida del habla*, lo cual la convierte en un objeto literario especialmente permeable a las singularidades lingüísticas, históricas y culturales de cada lugar. Eso puede intensificar su feliz extranjería, reduciendo el ya reducido número de lectores más allá de una frontera dada.

La cultura digital y la movilidad internacional de las últimas décadas han relativizado obviamente la insularidad editorial de la poesía. Las revistas electrónicas, YouTube y muy especialmente las redes sociales han funcionado como plataformas de distribución autogestionada de poemas e incluso poemarios, algo a lo que ayuda la tendencia a la brevedad del género y el hecho de que, como (casi) nadie espera ganar dinero con la poesía, (casi) nadie vigila su circulación pirata. Estoy convencida de que el principal medio de distribución de la poesía entre Colombia y México, Uruguay y España no ha sido, en este comienzo de siglo, ni Amazon ni MercadoLibre ni las librerías, sino el Messenger. Algo que delata otras dependencias económicas. Pasar por Mark Zuckerberg en vez de por tu librería de barrio no parece necesariamente una mejora. Sí la ha supuesto, en todo caso, el choque de heterogeneidades que implica ese frenético intercambio electrónico, haciendo patentes las diferencias entre sus

12 El fragmento, perteneciente al poemario *Tregua fecunda* (2012), está incluido en Lage, 2013.

movimientos y ciertas alianzas que también vienen articulándose como resistencias a través de las redes.

Durante el reciente confinamiento global por la pandemia y tras la parálisis de la industria editorial, el editor de Barba de Abejas, Eric Schierloh, publicó en la revista chilena *Mímesis* el ensayo “Cómo prepararse para el colapso del sistema industrial de publicación”, que constituye una especie de ideario del libro por fuera de esa industria y para lo que denomina una auténtica “reforma agraria” de la escritura (2020: s/p). A ambos lados del océano, las editoriales cartoneras de poesía han venido siendo —desde la fundación pionera de Eloísa en 2003— el fenómeno quizás más disruptivo, iconoclasta y complejo de este afuera¹³. Sobre él, afirmaba Raúl Zurita:

Las ediciones cartoneras son una creación genial, no sólo por lo que son, sino por lo que significan. Hay algo profundamente democrático en su manufactura, en todo lo que interviene: el papel, el cartón de la tapa, la portada única, que tiene algo de ghandiano, una refutación al histerismo de la tecnología y un regreso a la manualidad como si, más incluso que libros, Eloísa Cartonera fuera una propuesta de vida. (...) Representa un futuro más que plausible: cuando las grandes imprentas sean unos dinosaurios obsoletos y hayan desaparecido Anagrama, Mondadori, Planeta, sólo existirán los libros electrónicos y los libros hechos a mano, sólo sobrevivirá el Kindle y las ediciones cartoneras (2008: s/p).

De los innumerables proyectos que siguieron a Eloísa, puede citarse por ejemplo la editorial Retazos, gestionada por trabajadores bolivianos emigrantes y cuyas portadas están fabricadas a partir de descartes de moldes textiles utilizados en talleres clandestinos (bolsillos defectuosos, pedazos de cuellos, sobrantes de mangas)¹⁴. Su diseño se convierte así en razón de ser para una editorial que trabaja con todo aquello que se queda fuera, los desechos laborales e industriales, desplazando lo descartable al centro de la producción, convirtiendo la institución del libro en una escombrera.

13 Con relación al fenómeno puede consultarse, por ejemplo: Knesija Bibija y Paloma Celis Carvajal (eds.) (2009): *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina*. Madison: Universidad de Wisconsin, pp. 5-30. Versión digital: <<http://www.meiotom.art.br/AkademiaCartoneraArticles.pdf>>.

14 En 2016 realicé una entrevista a Juan Vázquez, de la editorial Retazos, que puede leerse en el número 16 de la *Revista Letral*, pp. 154-156: <<https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/4935/4744>>.

El cambio de siglo ha asistido igualmente al afianzamiento y proliferación de encuentros alternativos tan polifacéticos como el Festival de Poesía Sudaka, el Festival de Poesía del Riachuelo o EDITA: Festival Internacional de la Edición, la Poesía y las Artes. El Festival de Poesía de Medellín tiene, por ejemplo, su correspondiente Festival Alternativo de Poesía de Medellín y en Madrid se ha convocado en varias ocasiones ¡Hostia, un libro! Festival de Microedición y Guantazos. Además, se han multiplicado ferias del libro independiente, artesanal y autoeditado como la chilena Furia del Libro, probablemente la más importante de su ámbito en Latinoamérica. A todo ello vienen sumándose las iniciativas de VideoBardo, Maldito Festival de Videopoesía o las ferias virtuales del libro independiente, inauguradas tras caer la persiana de la pandemia en 2020. No puede olvidarse, finalmente, que estas dos primeras décadas de siglo son también herederas de los incipientes activismos por la bibliodiversidad¹⁵, cuyo aniversario, el Día B, fue celebrado por primera vez el 21 de septiembre de 2010 en Argentina, Chile, Colombia, México y España.

Al contrario de lo que suele afirmarse (como hago yo misma un poco más arriba) e incluso obviando el reciente fenómeno *best seller* o de poesía juvenil estudiado en *La lira de las masas* (Rodríguez Gaona 2019), creo que en español hay un enorme número de personas que lee poesía, algo que no debe confundirse con el número de compradores de libros¹⁶. No es sorprendente, por ello, que uno de los libros más atendidos críticamente de la última década, *Antígona González* (2012) de Sara Uribe, fuera publicado con una licencia Creative Commons y su PDF esté disponible en múltiples espacios digitales que han favorecido su extraordinaria difusión.

15 El término “bibliodiversidad” fue utilizado por primera vez a finales de los pasados años noventa por un equipo de editores chilenos agrupados en torno al colectivo Editores Independientes de Chile, que podría considerarse precedente de la Alianza de Editores Independientes, fundada en 2002.

16 Parece incuestionable que la poesía se lee fuera de la página impresa con más frecuencia que, por ejemplo, la novela. Además, el hecho de que el género conserve socialmente su aura de culto o práctica para iniciados hace que, bajo recomendación, circule más a menudo de mano en mano. Incluso si nos ceñimos al número de compradores de libros, no podemos olvidar que hay una incontrolable cantidad de editoriales artesanales de poesía que no distribuyen por canales tradicionales y que, por su economía informal, no son ni pueden ser consideradas en la contabilidad de la industria editorial.

Lo que se traduce en un poema

En su artículo “What Is World Poetry?”, Stephen Owen señala que casi cualquier poeta que no escriba en inglés se enfrenta a la “limitación dolorosa” y el “sentido de provincianismo” derivados de este hecho: poquísimos poetas son traducidos y por tanto leídos más allá de sus fronteras lingüísticas (28). El sentido de provincianismo al que alude Owen —quizás condicionado por su visión anglo— resulta cuestionable, sin duda en el caso de la poesía escrita en español: ¿cómo considerar una *limitación dolorosa* el hecho de escribir en una lengua que es oficial en veinte países del mundo, cuenta con más de 400 millones de hablantes, múltiples horizontes culturales y ecosistemas literarios tan dispares? Incluso obviando consideraciones cuantitativas —y como señalara Borges— no puede olvidarse que las culturas hegemónicas adolecen a menudo de miopía nacionalista, lo cual las convierte en mucho más provincianas que las culturas periféricas¹⁷. Dentro de cualquier estructura de poder (colonial, patriarcal, étnica) la necesidad de ponerse en el lugar del prójimo es siempre de los sujetos subalternos, lo cual les permite ser conscientes no solo de su propia perspectiva sino también inevitablemente de la ajena. Aunque no esté traducido al inglés, un poeta limeño no es ni tampoco se siente más provinciano que un poeta de Washington.

Por otro lado, la traducción de poesía (al menos de poesía reciente, no estoy hablando de valores consagrados) es una práctica en la que a menudo se comprometen los traductores por razones que atañen mucho más al capital simbólico que al económico. Esto hace que dichas traducciones no encajen dentro de esa producción *digerible* y llena de estereotipos culturales a la que alude Owen, sino que se trate más bien de obras cuyo prestigio local desea adquirir la editorial extranjera¹⁸. Esto incluye títulos fácilmente calificables como eso que Owen denomina “true national poetry” (28). La traducción al alemán y al inglés de dos libros tan exigentes como *Poesía civil* (2001), de Sergio Raimondi, o *Matar a Platón* (2004), de Chantal Maillard, no se explica desde el fetiche étnico sino más bien desde su reconocimiento nacional. Algo que, cuando deriva en tra-

17 Véase “El escritor argentino y la tradición” (1989, I: 267-274).

18 No quiero decir con esto que la economía simbólica no persiga ningún tipo de rentabilidad, sino que lo hace por otros medios sin duda oblicuos.

ducciones, suele hacerlo mucho tiempo después de su publicación original, con un desfase muy característico del género. La segunda tipología de poetas que se traducen quizás englobe a aquellos que acumulan capital tecnológico (éxito en las redes) o encarnan a gusto de los lectores algún tipo de padecimiento identitario, político o nacional que parezca usufructuable, y desde el cual se puede escribir obviamente muy buena y muy mala poesía¹⁹.

Señala Owen que, en muchos lugares, los poetas se forman leyendo libros de otras tradiciones en traducciones de escaso valor literario (19). En español, sin embargo, también pueden leerse poemarios de tradiciones radicalmente diferentes a la propia sin necesidad de recurrir a una traducción. El castellano no existe, como dice Moltalbeti en el poema que da título a su obra reunida²⁰, pero los ingobernables castellanos que sí conocemos permiten a un ecuatoriano leer a Elvira Hernández y a una chilena leer a Jorge Enrique Adoum sin recurrir a una traducción.

Por otro lado, en el caso concreto de las traducciones de poesía al español, puede que las habitualmente restringidas ediciones nacionales del género y su escaso interés económico hayan sorteado mejor la imposición monolítica del español de España, produciéndose así una mayor variedad lingüística que, por ejemplo, en las traducciones de novela. Esta heterogeneidad hace que leer la poesía traducida que se distribuye en internet o en librerías especializadas resulte una experiencia más fiel a la complejidad real del castellano. A lo que cabría añadir una segunda ventaja lectora: un libro traducido en una variante lingüística del castellano que no es la propia produce un efecto de distanciamiento añadido que ayuda a percibir la existencia del espesor específico que aporta a cualquier texto su traducción.

Lejos de considerar que nuestras prácticas lectoras se ven fatalmente lastradas por la pobreza habitual de las traducciones, tiendo a

19 Sobre la circulación internacional de la poesía en nuestro ámbito, puede leerse *Poesía española en el mundo: procesos de filtrado, selección y canonización* (2017), volumen editado por Jorge J. Locane y Gesine Müller cuyas “Palabras preliminares” recogen algunas de las claves teóricas de la categoría *World Poetry*, de Ezra Pound a Jahan Ramazani.

20 El poema, incluido en *8 cuartetos en contra del caballo de paso peruano* (2008), se titula “Lejos de mí decirles compañeros [55 versos]” y en él puede leerse: “castellano total lengua total en el centro de una pira / espero que digan de nosotros se fueron de la lengua” (298).

pensar que nos encontramos hace décadas ante una edad de oro de la traducción poética (pienso en autores-traductores del *xxi* como Ezequiel Zaidenweg, Natalia Litvinova, Juan Andrés García Román o Adalber Salas Hernández²¹). En el ámbito brasileño, Álvaro Faleiros ha publicado recientemente el ensayo *Traduções Canibais: uma poética xamânica do traduzir* (2019). Mucho antes, Jorge Monteleone y Heloisa Buarque de Hollanda habían compilado la antología bilingüe *Puentes/Pontes* (2003). Jaime Huenún, por su lado, ha preparado varias antologías imprescindibles sobre poesía mapuche, además de *Los cantos ocultos: poesía indígena latinoamericana contemporánea* (2008)²².

Según la opinión más extendida y sintéticamente formulada por Robert Frost, poesía es lo que se pierde en una traducción²³. Más en consonancia con Simic²⁴ y releendo a Badiou, Mario Montalbetti afirma: “Lo que el poema piensa sobrevive victoriosamente a la prueba del ritmo mutilado. No solo del ritmo mutilado. Lo que el poema piensa sobrevive a todo aquello que se pierde en una traducción” (45). Al margen de lo que se pierda o permanezca, quizás resultaría interesante pensar las traducciones desde su espesor específico, atendiendo a cómo modifican la materia poética, provocando algunas de sus potencias silenciadas.

Lupa, tijeras: la intervención de las antologías

El cambio de siglo nos dejó, desde su doble vocación recapituladora y visionaria, una serie de antologías que se presentan como muestras panorámicas, generacionales, alegatos de una poética continen-

21 Adalber Salas es además autor del libro *Palabras sin dueño. Variaciones sobre la traducción literaria* (Ciudad de México: Dirección de Literatura/UNAM, 2019).

22 No podemos aspirar aquí más que a nombrar el problema de la traducción, que abarca todas las lenguas del continente americano, así como las diferentes lenguas cooficiales de la península ibérica. El asunto, complejísimo, queda totalmente fuera de nuestro alcance.

23 Delatando el prejuicio del *traduttore traditore*, Borges afirmaba, sin embargo, que “el original es infiel a la traducción” (1989, II: 110) y que “la traducción es un sorteo experimental de omisiones y de énfasis” (1975: 163).

24 En una entrevista de 2001, puntualizaba Charles Simic: “Creo que es al contrario: lo que sobrevive a la traducción es la poesía” (349). En todo caso, no puede ignorarse que eso que sobrevive parece muy diferente en Simic y en Montalbetti, para quien el pensamiento es el vacío que encierra el poema.

tal o incluso artefactos conscientemente parciales, añadiéndose a la función crítica e histórica que les atribuyese Alfonso Reyes otra que podríamos calificar de autoirónica. Y digo *se presentan* porque todo antólogo tiene una poética y desde ella suele imponerse la obligación de una “autoscopia estética”²⁵. La mayoría de las antologías recientes es refractaria a asumirse como dispositivo de canonización, aunque algunas declaran su discusión del canon vigente o de alguna otra poética. Si cumplieron en el siglo XIX una función dentro de los proyectos políticos nacionales en marcha (Achugar), las antologías no han dejado desde entonces de implicarse en la construcción de las nuevas identidades americanas.

Por su influencia y valor cronológico de bisagra, quisiera comenzar nombrando *Medusario* (1996), selección de poesía experimental con ecos neobarrocos preparada por Roberto Echavarren, José Kozzer y Jacobo Sefamí, cuya heterogeneidad se estructura en torno a las claves del rizoma y la *hipersintaxis mallarmiana*. Casi diez años después, Julio Ortega publicaba *El turno y la transición* (2005), que sigue un orden cronológico inverso, mientras busca una anticipación y *futuridad compartible* a través de la siguiente paradoja: “¿Cómo leer la poesía que vendrá?” (11).

También en 2005 se publicaron la nombrada *ZurDos*, de Yanko González y Pedro Araya, y *El decir y el vértigo*, de Rocío Cerón, Julián Herbert y León Plascencia Ñol. Por su parte, Gustavo Guerrero realiza en *Cuerpo plural* (2010) una selección que, junto al criterio geográfico, atiende a otros temáticos (la crítica a la sacralización moderna de la poesía) y estéticos (la singularidad y variedad de las escrituras). La antología reúne a autores que, en palabras de Guerrero, se han formado en “el periodo inestable de rupturas y transiciones que sigue a la caída del paradigma moderno” (25)²⁶.

25 La terminología es utilizada por Ruiz Casanova en un monográfico titulado “El rompecabezas de las antologías”, coordinado por Fernando Valls y publicado en *Ínsula* en noviembre de 2018 (n.º 863). Ruiz Casanova es también autor de *Anthologos: poética de la antología poética* (Cátedra, 2007).

26 Podrían añadirse a estas antologías, entre otras muchas, *Muestra de poesía hispanoamericana actual* (Diputación Provincial de Granada, 1998) de Álvaro Salvador, *Pristina y última piedra* (Aldus, 1999) de Eduardo Milán y Ernesto Lumbreras, *Jardim de camaleões* (2003), *La piel del jaguar* (Vandalia, 2006) de Álvaro Salvador, *Una gravedad alegre* (Difácil, 2007) de Armando Romero, *Casa de luciérnagas* (Bruguera, 2007) de Mario Campaña, *Pulir huesos* (Galaxia Gutenberg, 2007) de Eduardo

Son numerosos los estudios en marcha sobre antologías de poesía latinoamericana reciente. De entre todos ellos, me gustaría destacar la serie de trabajos elaborados por Ana Porrúa en el marco del proyecto “Topografías selectivas: Antologías de poesía hispanoamericana (modernismo, vanguardia y poesía reciente)”. En *Los museos de la poesía* (2007), editado por Alfonso García Morales, se lleva a cabo un estudio de las antologías poéticas modernas en español que se extiende desde la selección hecha por Menéndez Pelayo en 1892 hasta *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española* (1941), de Xavier Villaurrutia, Emilio Prados, Juan Gil Albert y Octavio Paz. Pensada desde el presente del exilio republicano, *Laurel* puede considerarse el antecedente de una serie de compilaciones transatlánticas publicadas en España en el siglo XXI, entre las que se encuentran *Las islas extrañas* (2002), de Eduardo Milán, Andrés Sánchez Robayna, José Ángel Valente y Blanca Varela, *Poesía hispánica contemporánea* (2005) de Andrés Sánchez Robayna y Jordi Doce, o *Poesía ante la incertidumbre* (2011) y *El canon abierto* (2015), de Remedios Sánchez.

Más que una antología, quisiera destacar el proyecto en tres volúmenes que viene desarrollando Héctor Hernández Montecinos bajo el título 4M3R1C4. *Novísima poesía latinoamericana* (2010, 2017), cuya vocación declarada es presentar no tanto un panorama como una selección de lecturas convertidas en comunidad. Desde su título, el proyecto se hace eco del “virus fractal de la poesía latinoamericana más reciente” (2010: 21), aludiendo con lucidez anticipatoria a las combinaciones de letras y números que suelen utilizarse para nombrar algunos virus (H1N1 o COVID-19). Los dos volúmenes publicados hasta ahora en Chile y España reúnen un total de ochenta poetas nacidos entre 1976 y 1990, que compartirían un espíritu

Milán, *Cajita de música* (AEP, 2011) de Augusto Rodríguez, *Nueva poesía contemporánea* (Milena Caserola/Nulu Bonsai, 2009) de Sebastián Kirzner, *The Oxford Book of Latin American Poetry* (Oxford UP, 2009) de Cecilia Vicuña y Livon-Grosman, *Antología de poesía latinoamericana contemporánea* (Norma, 2010) de Piedad Bonnett, *Los cantos ocultos* (LOM, 2011) de Jaime Luis Huenún, *Poesía latinoamericana hoy* (Fósforo/Universidad Tecnológica de Hermosillo, 2011) de Roberto Arizmendi, *Jinetes del aire* (RIL, 2011) de Margarito Cuéllar, *Hallucinated Horse* (Pidhog, 2012) de Nicole Delgado, *País imaginario. Escrituras y transtextos* (Trifaldi, 2013) de Maurizio Medo, Mario Arteca y Reynaldo Jiménez, *Extracomunitarios* (FCE, 2013) de Benito del Pliego, *Diez de ultramar* (Visor, 2014) de Ramón Cote o *Divina metalengua que pronuncio* (El Lamparero Alucinado, 2017) de Rubén Quiroz Ávila.

de dislocación, rareza o anormalidad respecto a sus lugares de origen. En el primer volumen, se apela a la existencia de una nueva tradición “que ya no se pregunta por biografías o nacionalidades, sino por territorios en su libre nomadismo. Zonas autónomas de identidad y escritura” (2010: 7). Si en aquella primera entrega se apelaba al creacionismo huidobriano frente a la pulsión revisionista de tantas antologías, en la segunda se alude al futurismo de unos poemas tocados por el desbordamiento imaginario: “Animalidades y nahualidades, niños, niñas e infancias post-édipicas, instituciones normalizadoras enfrentadas a sus propias infracciones, afectos cooperativos en vez del deseo competitivo, la misma poesía entregada a sus puntos de fuga rebeldes y delirantes, épicas en el sentido más trágico y remoto: la propia existencia” (2017: 24-25).

El poeta como trans: un giro político

La frecuente despolitización atribuida a la literatura desde postulados posmodernos no parece tal si atendemos al giro subalternista, tanto de los estudios literarios como de la poesía en Latinoamérica. A lo que se podrían añadir los giros feminista, LGTBIQ, ecologista, las poéticas de la memoria o las disputas por lo popular, todos ellos extraordinariamente activos también en España, aunque sea con otros funcionamientos.

La discusión de la función legitimadora del canon en tanto “proyecto cultural de élites ilustradas” ha sido subrayada por Ignacio Sánchez-Prado como una consecuencia de la asimilación postcolonial de los conceptos de heterogeneidad y transculturación de Ángel Rama y Cornejo Polar (265). Un ejemplo de la revisión de otro concepto, el de mestizaje, puede encontrarse en las recientes aportaciones de las bolivianas Silvia Rivera Cusicanqui (2015) o María Galindo (2015), que ha recurrido al término *bastardismo*²⁷ por su capacidad para evidenciar la violencia, sometimiento y clandestinidad que la palabra mestizaje blanquearía con una mezcla de “vergüenza e hipocresía”:

27 Sus aportaciones fundamentales sobre la intersección entre feminismo y postcolonialismo en el ámbito latinoamericano están recogidas en su segundo libro, *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar. Teoría y propuesta de la despatriarcalización*, publicado en 2013 por Mujeres Creando, Bolivia.

“El mestizaje es una verdad a medias de un lugar social brutalmente conflictivo, desgarradoramente irresuelto, ardorosamente ilegítimo y cientos de veces prohibido. Es un acto liberador nombrarlo con nombre propio y poder decir que aquí no hay mestizas sino bastardas” (39-40). Néstor Perlongher había recurrido a este término en el prólogo a *Medusario* para referirse al carácter “furiosamente antioccidental” del barroco, calificándolo como un arte “listo a aliarse, a entrar en mixturas *bastardas* con culturas no occidentales” (15). En esta dirección, Darwin Bedoya cuestiona en *Hijos de puta. 15 poetas latinoamericanos* (2011) y desde la ironía del título la necesidad de su selección, aunque también puede leerse en ella una burla a la autoridad patriarcal y una reapropiación de lo ilegítimo para la resistencia. No es extraño tampoco que se haya leído en *Hija de perra* (1998), de Malú Urriola, un devenir animalizado que se adentra en lo popular entendido como oralidad bastarda (Sutherland 2015: 292).

Hernández Montecinos subraya que la colectivización sería una de las claves de la temprana poesía del siglo XXI: “Me refiero a un sentido colectivo de la enunciación, a un nosotros que en tiempo de ruina y mercado vuelve a ser peligroso y problemático, pues huele a desacato, complot y sedición” (2010: 20-21). Esa enunciación colectiva es, por ejemplo, uno de los ejes de la estructura coral de *Antígona González* (2012), de Sara Uribe, atravesada por las violencias de la guerra contra el narco, así como de los procesos económicos y necropolíticos que la sostienen.

La politización del movimiento peruano setentista Hora Zero no se disuelve precisamente en Victoria Guerrero. Lo que se disuelve es la veterana ambición de totalidad. El “poema integral” que reivindicara Juan Ramírez Ruiz en el colofón de *Un par de vueltas por la realidad* (1971), implicaba la búsqueda poética de “una totalización, donde se amalgame el todo individual con el todo universal” (110). La obra de Victoria Guerrero supone no solo una revisión feminista de la poesía activista, sino también de la modernidad fundacional todavía vigente en parte de la postvanguardia. En este punto, estoy recurriendo a la terminología de Niall Binns, que dividió la postvanguardia latinoamericana en dos movimientos canónicos: la “poesía fundacional” y la “poesía antifundacional”. La última sería refractaria a la pulsión abarcadora de la primera y habría heredado a su vez el rupturismo de las vanguardias históricas, apostando por la desacralización del poema y un cambio radical del lenguaje poético (507).

Es posible que aquella primera fase posmoderna se haya transformado en el siglo *xxi*, dando paso a una segunda fase de constantes fundaciones y desfundaciones, que debe más a la intermitencia que a la voluntad de continuo²⁸. Como señalara Jean-Luc Nancy, ese proceso articularía las nuevas comunidades sobre el eje de la exposición al afuera de toda singularidad, sin consagrarse a un fin trascendente, respondiendo a los conflictos de nuestro olvido del ser en común, pero también de sus nuevas condiciones de posibilidad. Pienso, por ejemplo, en *Fuga de ida y vuelta* (2000), de Martín Barea Mattos, donde las voces subterráneas se persiguen unas a otras: puertas, ventanas y espejos se convierten en fronteras del sí dentro de un plano ontológico con proyecciones colectivas (Martínez 2018: 6-7). Poco después, se publicó en Argentina un poemario imprescindible para comprender la configuración del nuevo giro político: *Poesía civil* (2001), de Sergio Raimondi. Su propuesta tensa hasta límites imprevistos dos líneas de fuerza contraria: por un lado, una metódica documentación literaria, histórica y hasta científico-técnica, acompañada en los poemas de un sofisticado rigor métrico; y por otro, un despojamiento radical del lirismo, doblegado por cierta asepsia descriptiva, por largas frases subordinadas que se descalabran en los encabalgamientos. Se trata de un encuentro entre dos modos del lenguaje concebidos como impropios el uno para el otro. De un combate, cuerpo a cuerpo, entre la palabra poética y la palabra oficial, que entrelazan sus miembros y los fuerzan, que se someten mutuamente a una torsión insostenible. La palabra sale de este combate resucitada para la acción.

Dentro de la producción reciente en español, la imposibilidad de hablar de una sola poética de la comunidad o de un aislamiento entre las existentes legitima el uso del término poética de lo *transcomunal*²⁹, que va más allá del carácter excluyente de todo parroquialismo en sus diferentes formas de concebir la plasticidad del tiempo y el espacio. La poesía no sería tanto una herramienta de representación

28 Puede que este proceso deba pensarse a escala continental y no ya solo en el Cono Sur, como señalé en otro sitio (Martínez 2018).

29 En nuestro acercamiento a las literaturas latinoamericanas del siglo *xxi*, Ana Galleo Cuiñas y yo venimos proponiendo con este término algunas hipótesis de lectura a través del proyecto “Políticas de lo común en las literaturas del siglo 21: estéticas disidentes y circulaciones alternativas” (PID2019.110238GB.I00).

de comunidades existentes, como de comunidades por venir, idea donde puede escucharse el eco de “le peuple a venir” de Deleuze, pero también a Agamben. Este último invoca una singularidad del *cualsea* que adquiere resonancias en el *poder de cualquiera* con que Rancière definiese la democracia en la era de su cuestionamiento³⁰. Allí donde a menudo se proclama la muerte de la democracia y la poesía, irrumpe la singularidad del cualquiera, que tal vez constituya la unidad mínima subjetiva de las comunidades que se fundan y desfunden en la poesía del siglo *xxi*³¹.

Para un autor como Frank Báez, el poeta no solo tiene algo de mártir paródico y de artesano, sino que también es quien puede convertirse en cualquier cosa: “Soy el tipo que se echa a correr y le / rompe con un hierro la pierna a la viejita / y se lleva su cartera. / Y al mismo tiempo soy la viejita. / Y por supuesto, también la cartera” (59). Quien escribe es un camaleón, un Zelig. O más emblemáticamente una mujer trans, como la del poema “La Marilyn Monroe de Santo Domingo”, que recita para sacar dinero, emigrar, operarse, y a quien persigue una turba con piedras. Todo poeta, se diría, es una *trans*³².

Más que palabras: lo que es y no es la poesía

“Transitorio, todo es transitorio. Estar allí en esplendor”. Así termina Rocío Cerón uno de los poemas de su libro *Diorama* (2012: 59). Si para Lezama el neobarroco es un arte de la *contraconquista*, la propuesta de Cerón parece una prueba de su resemantización en un mundo atravesado por la comunicación global y las nuevas tecnologías, pero también

30 Véanse Agamben 1990 y Rancière 2005.

31 En este punto, los planteamientos de Franca Maccioni (2014) se encuentran con los de Mazzoni y Selci (2006), que han analizado el campo de la poesía argentina reciente recurriendo al término “cualquierización”. Creo que dicho proceso podría ser analizado como el resultado de una crisis que habría atravesado con particularidades nacionales la Argentina post-2001, pero que encuentra resonancias en los movimientos de ocupación del siglo *xxi* y en la *nueva política* aparejada a ellos. Frente al gobierno de las oligarquías, Rancière define la democracia como “el poder de cualquiera” (*El odio a la democracia*, 2005). Cualquiera sería, al mismo tiempo, el sujeto político de una idea radical de la nueva política y un sustrato subjetivo de la poesía del siglo *xxi*.

32 Véase “Señales de vida: apelación y vulnerabilidad en las *Postales*, de Frank Báez” (Martínez 2019b).

por nuevas prácticas performáticas de la comunidad. El verso apunta, por otro lado, a una resignificación del prefijo *trans*, elevado a categoría capaz de acoger toda una serie de prácticas liminares. Lo *trans* sería también la cualidad propia de los sistemas que no están en equilibrio y poseen una enorme libertad molecular, en la que se inscribe la acción de “sufragar lo destituido” a la que se refiere Cerón en su poema.

En una definición amplia del término, la *poesía expandida* implica esa ruptura con la especificidad del arte que perseguía la modernidad. Una ruptura realizada —siguiendo a Rosalind Krauss— mediante el cuestionamiento de sus convenciones compositivas y perceptivas, poniendo en marcha un sistema complejo de relaciones entre lo que es y no es poesía, sumándole a sus voces las de otros medios³³. En consonancia con ello, “Apuntes de creación desde la poesía hacia lo digital” (2017), de Cerón, se plantea “cuestionar el límite entre lenguaje poético y no poético, investigar las nebulosas de fricción entre esos puntos” (párr. 8)³⁴. De una forma parecida, Luis Felipe Fabre termina su introducción a *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des)escritura, anti-escritura y no escritura* (2005) declarando su voluntad de adentrarse en diferentes textos latinoamericanos que considera representativos del *post-poema*: “poesía atravesada por lo que no es poesía” (14). En algunos casos, el *post-poema* provendría de la desaparición de una palabra, un verso, un fragmento; en otros, de la ausencia misma del poema. Su propósito sería, de esta manera, leer cada texto desde sus agujeros, entendiendo que el hueco es la marca de una ausencia, pero también una forma de escritura: “el braille de lo desaparecido” (12).

Más allá de la performance en sí, la tendencia a la apropiación e intervención de los archivos coloniales, los documentos históricos, periodísticos o literarios, así como su yuxtaposición con los testimonios, supone ya la creación de un espacio para la acción. En el ámbito español puede citarse, por ejemplo, a tres poetas que vienen trabajando durante el siglo *xxi* en obras de enorme tensión reescritural y que se nutren de un alud de materiales procedentes de ámbitos

33 Como es sobradamente conocido, la propuesta de Krauss partía de un análisis de la escultura que posteriormente ha sido aplicado a otras artes, igual que hago yo aquí para el caso de la poesía.

34 Texto escrito para la mesa “Navegar entre la escritura y la tecnología: Poesía, creatividad e imagen”, que formó parte del Cuarto Seminario de Fomento a la Lectura “La vida a control remoto: Leer los mundos a través de la pantalla”, en la UNAM.

tan dispares como la filosofía, la literatura clásica, la publicidad o los debates asamblearios. Me refiero a Berta García Faet, Ángela Segovia y María Salgado. Salgado fue también cofundadora del Seminario Euraca, proyecto de enormes resonancias latinoamericanas y que hoy puede leerse retrospectivamente como un efecto poético de algunos de los vuelcos suscitados por movimiento 15M: “Euraca consiste en robarse un montón de lengua y de lenguajes para poder escribir en otros términos, más precisos y exuberantes, nuestra presencia y nuestra potencia como lenguajeadores del presente, seamos o no queramos ser poetas”³⁵.

En esos espacios de reescritura se articulan tres tipos de relaciones, semejantes a las atribuidas por Rancière a la performance política: la del estar juntos, al lado o en contra (2020: 5). Muchos de estos artefactos poéticos pueden ser entendidos como dispositivos de ocupación, con su correspondiente dramaturgia del tiempo y del espacio. Trabajan de tú a tú con otras materias verbales, en un espacio permanente de paso, investigación, traducción y desplazamiento, que convierte a la poesía en una práctica simbólica única para suscitar otras formas de vida³⁶.

Líneas de tensión: cruces, nudos, quiebres

Frente a la habitual división entre tradición y vanguardia (o conservadurismo y ruptura, depende de quién la esgrima), Hernández Montecinos entiende que dicha dupla es, en realidad, una “mancomunidad” acostumbrada a excluir las numerosas propuestas que no

35 Véase <<https://seminarioeuraca.wordpress.com/about/>>. En la presentación del Seminario Euraca, puede leerse: “Toma la forma de un seminario, en el sentido de un lugar de discusión sería donde cada participante se relacione con los demás en igualdad, pero a diferencia de los seminarios académicos, Euraca organiza sus lecturas, sus ensayos y su metodología a partir de la práctica de la escritura de poesía/romance. También es un dispositivo de emisión-recepción de textos, recitales y poéticas. Euraca es, o sobre todo es, un experimento de aprendizaje colectivo en busca de un pig pidgin, en busca de un ¡eureka!, en busca de un hallazgo del procesador de lengua” (2012).

36 Recojo aquí algunos fragmentos de un ensayo inédito titulado “Nueva poesía expandida. La palabra como zona de paso en el siglo XXI: de México a España”, que publicaré próximamente dentro del volumen titulado *Literatura latinoamericana y otras artes en el siglo XXI* (Peter Lang, 2020).

encajan dentro de ella. Y propone concebirlas de otro modo: “La tradición es un flujo lento y más bien asociado a la concreción del Libro, mientras que la ruptura tiene que ver con una rapidez de la velocidad y se acerca a la idea de Obra” (2010: 8). Aun partiendo de esa voluntad de reconsiderarlas, parece inevitable plantearse cómo pensar producciones tan disímiles. Quizá sea posible examinar qué líneas de tensión se cruzan, entrelazan o retuercen dentro de cada poética. De qué manera se contradicen y hasta rompen unas líneas que están situadas en diferentes órdenes, aunque no sean excluyentes entre sí. Para adentrarse de esta manera en la poesía que venimos analizando, cabría hacerse algunas preguntas.

¿Cómo trabaja una obra su propia materialidad? ¿Por adición o por sustracción? Sabemos que el verso neobarroco se juega su densidad lírica en la superficie, acumula materiales, es un arte del puro devenir y del exceso. Pero también existe toda una serie de poéticas que opera mediante estrategias de contención o recorte, proliferando desde su negatividad. El exceso y el defecto, la acumulación y el recorte son dos formas diferentes de saturar la institución del sentido, de ejercer una violencia que existe en todas las estéticas, incluidas aquellas que quieren decir exactamente *eso*.

¿Hay una apuesta por la idea o la imagen? ¿De qué tipo? Echarren vincula, por ejemplo, la poética neobarroca con una experimentación que se aleja del fervor icónico de la vanguardia (10). Para Montalbetti³⁷, el pensamiento del poema desborda su significación, renegando de una imagen que, sin embargo, elevan a delirio un enorme número de poéticas místicas, generativas o reescriturales. Mientras, las consagradas al artefacto persiguen una visión descrita con precisión y claridad, una imagen concreta y a veces refractaria a la metáfora.

¿Cuáles son sus conflictos limítrofes y cómo los desarrolla? Se podría atender en este punto a la manera en que cada poética articula o desarticula nuestra jerarquía de discursos, tiempos y espacios. Ahondar en su relación con lo decible o en su respuesta al trance de un lirismo que a veces problematiza su retirada y a veces se enfatiza reactivo.

¿Tiende el poema hacia el *spleen* o lo arrastra cierto *élan*? En algunas poéticas del presente, puede detectarse la conciencia de una aspira-

37 Haciéndose eco de Carlos Piera, afirma Montalbetti: “Para pensar, el poema debe abandonar la imagen; el poema no piensa visualmente” (2020: 101).

ción que se frustró y queda melancólicamente fosilizada. En otras, se percibe una fuerza de realización tendente hacia algo que trata de alcanzarse: la esencia de lo real, la cosa, el pueblo por venir, etc.

¿Cómo se relacionan las obras con la tradición (entendiendo la vanguardia como una parte de ella)? ¿La acogen, la discuten, la devoran? En este sentido, podría hablarse por ejemplo de poéticas asonantes, que riman suavemente con su legado; y de poéticas disonantes, que chirrían dentro de él. O en otro orden distinto, de poéticas caníbales, capaces de devorar lo uno y lo contrario; y poéticas mineras, cuyas resonancias trabajan ocultas por debajo.

Más que pensarlas como dicotomías estéticas, parece más fiel al acontecimiento de la palabra indagar en las gamas que hay entre cada opuesto, en sus cruces de haces, sus yuxtaposiciones, en sus nudos y muescas, en sus cortes. Sin olvidar que todos esos conflictos están en permanente redefinición y fraguan un común justo antes de disolverlo, a semejanza de la materia misma del poema: ni dura ni blanda, se diría que frágil.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. (2004 [1970]): “El concepto de material”, en *Teoría estética*. Madrid: Akal, pp. 251-251.
- AGAMBEN, Giorgio (2006 [1990]): *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-Textos.
- ASENSI PÉREZ, Manuel (2009): “De los usos del canon: el canon por venir y el Lazarillo desfigurado”, *Revista Signa*, nº 18, pp. 45-68.
- BÁEZ, Frank (2011 [2009]): *Postales*. Santo Domingo: De a Poco.
- BARTHES, Roland (2001 [1970]): *S/Z*. Ciudad de México/Buenos Aires: Siglo XXI.
- BEDOYA, Darwin (2011): *Hijos de puta. 15 poetas latinoamericanos*. Lima: Hijos de la Lluvia.
- BENNETT, Tony y Patrick JOYCE (2010): “Material Powers. Introduction”, en T. Bennett y P. Joyce (eds.). *Material Powers: Cultural Studies, History and the Material Turn*. New York: Routledge.
- BINNS, Niall (2008): “Últimas tendencias y promociones: postvanguardia y postmodernidad”, en Trinidad Barrera (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana. Siglo xx*. Madrid: Cátedra, pp. 499-517.

- BORGES, Jorge Luis (1989 [1952]): *Obras completas*. 3 volúmenes. Barcelona: Emecé.
- (1975). *Prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero.
- CATELLI, Nora (2010): “Circuitos de la consagración en castellano: mercado y valor”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n° 19-20, pp. 35-47.
- CERÓN, Rocío (2012): *Diorama*. Monterrey/Ciudad de México: UANL/Tabasco 189 Ediciones.
- (2017): “Apuntes de creación desde la poesía a lo digital” [Entrada de publicación digital]. *Planisferio. Plataforma de ideas, imágenes y sonidos*. En: <<http://www.planisferio.com.mx/apuntes-creacion-desde-la-poesia-hacia-lo-digital-decalogo/>> (consulta: 21/11/2019).
- CERÓN, Rocío, Julián HERBERT y León PLASCENCIA ÑOL (2005): *El decir y el vértigo. Panorama de la poesía hispanoamericana reciente, 1965-1979*. Ciudad de México: Filodecaballos.
- DALMARONI, Miguel (2013): “La literatura y sus restos (teoría, crítica, filosofía). La resistencia a la lectura”, *Bazar Americano*, julio-agosto, pp. 1-2. En: <<http://www.bazaramericano.com/pdf.php?cod=73&tabla=columnas&contenido=columna>> (consulta: 21/11/2019).
- (2015): “Resistencias a la lectura y resistencias a la teoría: algunos episodios en la crítica literaria latinoamericana”, 452^oF *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n° 12, pp. 42-62.
- DERRIDA, Jacques (1986): “Jacques Derrida: leer lo ilegible”. Entrevista de González-Marín, *Revista de Occidente*, n° 62-63, pp. 160-182.
- (1989 [1972]): *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2008): *Ante el tiempo. Historia del tiempo y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DOMANSKA, Ewa (2006): “The Material Presence of the Past”, *History and Theory*, vol. 45, n° 3, octubre, pp. 337-348.
- ECHAVARREN, Roberto, José KOZER y Jacobo SEFAMÍ (2011 [1996]): *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. Buenos Aires: Mansalva.
- ESPINOSA, Rafael (2014): *La regata de las comisuras. Antología poética (2007-2013)*. Barcelona: Kriller71.
- FABRE, Luis Felipe (2005): *Leyendo agujeros: ensayos sobre (des)escritura, antiescritura y no escritura*. Ciudad de México: FCE.
- GALINDO, María (2015): “La revolución feminista se llama Despatriarcalización”, en *Descolonización y despatriarcalización de y desde los feminismos de Abya Yala*. Madrid: ACSUR-Las Segovias, pp. 27-50.
- GAMBAROTTA, Martín (1996): *Punctum*. Bahía Blanca: Vox.

- GARCÍA MORALES, ALFONSO (2007): *Los museos de la poesía. Antologías poéticas modernas en español, 1892-1941*. Sevilla: Alfar.
- GARCÍA SIERRA, Pelayo (2019): *Diccionario filosófico. Manual de materialismo filosófico. Una introducción analítica, segunda edición, versión 4*. En: <<http://www.filosofia.org/filomat/index.htm> (consulta: 21/11/2019)>.
- GONZÁLEZ, Yanko y Pedro ARAYA (2005): *Zurdos. Última poesía latinoamericana*. Madrid: Bartleby.
- GUERRERO, GUSTAVO (2005): *Cuerpo plural. Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*. Valencia: Pre-Textos.
- (2016): “Materialismo, realismo y prosaísmo en la joven poesía latinoamericana de los años noventa”, *Cuadernos de Literatura*, n° 40, pp. 394-410.
- GUERRERO PEIRANO, Victoria (2016): *En un mundo de abdicaciones*. Lima: FCE.
- HERNÁNDEZ MONTECINOS, Héctor (2010): *4M3R1C4: Novísima poesía latinoamericana*. Colección Vallejo. Santiago de Chile: Ventana Abierta.
- (2017): *4M3R1C4 2.0: Novísima poesía latinoamericana [1980-1990]*. Cáceres: Ediciones Liliputienses.
- HOYOS, Héctor (2016): “La cultura material en las literaturas y culturas iberoamericanas de hoy”, *Cuadernos de Literatura*, n° 40, pp. 254-261.
- LAGE, Jorge Enrique (2013): “Grandfather”, *Diario de Cuba*, 19 de enero. En: <https://diariodecuba.com/de-leer/1358632476_174.html>.
- MACCIONI, Franca (2014): “Escribir, lo común. Ideas, figuras e imágenes en torno a una lectura de Giorgio Agamben”, *Badebec*, vol. 4, n° 7, septiembre, pp. 1-23.
- MAN, Paul de (1990 [1979]): *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Barcelona: Lumen.
- MARTÍNEZ, Erika (2018): “Desfundaciones: la poesía del Cono Sur en sus primeros poemarios (el siglo XXI)”, *Ínsula*, n° 859-860, pp. 4-6.
- (2019a): “Renuncia y proliferación: sobre los cuerpos inéditos de un libro de aforismos”, en A. G. Blanco (ed.). *Literatura y política: Nuevas perspectivas teóricas*. Berlin: De Gruyter, pp. 153-162.
- (2019b): “Señales de vida: apelación y vulnerabilidad en las Postales, de Frank Báez”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 834, pp. 112-125.

- MAZZONI, Ana y Damián SELCI (2006): “Poesía actual y cualquierización”, en J. Fondebrider (ed.). *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*. Buenos Aires: Libros del Rojas, pp. 257-268.
- MEDEL, Elena (2006): *Tara*. Barcelona: DVD Ediciones.
- (2014): *Chatterton*. Madrid: Visor.
- MIGNOLO, Walter (1998 [1991]): “Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales”, en E. Sullá (ed.). *El canon literario*. Madrid: Arco Libros, pp. 237-270.
- MILÁN, Eduardo et al. (2002): *Las ínsulas extrañas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- MONTALBETTI, Mario (2017): *Lejos de mí decirles. Poesía reunida (1978-2016)*. Cáceres: Ediciones Liliptienses.
- (2020) *El pensamiento del poema. Variaciones sobre un tema de Badiou*. Barcelona: Kriller71.
- ORTEGA, Julio (2005): *Antología de la poesía latinoamericana del siglo XXI. El turno y la transición*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- OWEN, Stephen (2003): “The Anxiety of Global Influence: What Is World Poetry?”, *The New Republic*, 19 de noviembre, pp. 28-32.
- PERLONGHER, Néstor. (2011 [1996]): “Prólogo”, en *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. Buenos Aires: Mansalva, pp. 15-22.
- PORRÚA, Ana (2011): *Caligrafía tonal: ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía.
- (2012): “Escrituras del presente: inscripción y corte”, *Cuadernos de Literatura*, n° 32, julio-diciembre, pp. 208-287.
- RAMÍREZ RUIZ, Juan (1971): *Un par de vueltas por la realidad*. Lima: Movimiento Hora Zero.
- RANCIÈRE, Jacques (2006 [2005]): *El odio a la democracia*. Buenos Aires: Amorrurtu.
- (2020) : “Questions de frontières : art, politique, éthique aujourd’hui”, *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, n° 1, vol. 3, pp. 1-17.
- SEPÚLVEDA ERIZ, Magda (2013): *Ciudad quiltra. Poesía chilena (1973-2013)*. Santiago: Cuarto Propio.
- RODRÍGUEZ IGLESIAS, Legna (2012): *Tregua fecunda*. La Habana: Unión.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (2007): *Anthologos: poética de la antología poética*. Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ-PRADO, Ignacio M. (2002): *El canon y sus formas: la reivindicación de Harold Bloom y sus lecturas hispanoamericanas*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura.

- SCHIERLOH, Eric (2020): “Cómo prepararse para el colapso del sistema industrial de publicación”, *Mímesis Ediciones*, blog, 12 de mayo. En: <<https://edicionesmimesis.cl/index.php/2020/05/12/como-prepararse-para-el-colapso-del-sistema-industrial-de-publicacion-por-eric-schierloh/>> (consulta: 21/11/2019).
- SILVA, José Asunción (1990): *Obra completa*. Edición de Héctor H. Orjuela (coord.). Nanterre et al.: ALLCA XX.
- SIMIC, Charles (2001): “El mundo no se acaba”. Entrevista de J. C. Galeano, *Jornada Semanal*, 15 de julio. Ciudad de México. En: <<https://www.jornada.com.mx/2001/07/15/sem-simic.htm>> (consulta: 21/11/2019).
- SUTHERLAND, Juan Pablo (2015): “Genealogía de las palabras y sus efectos discursivos en la escritura de Malú Urriola”, *Catedral Tomada*, vol. 3, n° 5, pp. 292-298.
- URIBE, Sara (2012): *Antígona González*. Oaxaca: Sur+.
- ZANETTI, Susana (1998): “Apuntes acerca del canon latinoamericano”, en S. Cella (comp.). *Dominios de la literatura: acerca del canon*. Buenos Aires: Losada, pp. 87-105.
- ZURITA, Raúl (2008): [Declaraciones del poeta.], en VV.AA., “Historias de un reciclaje literario”, *Página12, Cultura&Espectáculos*, 3 de junio. En: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/10245-3234-2008-06-03.html>> (consulta: 21/11/2019).