

Ángel Esteban (ed.)

# Literatura Latinoamericana y otras artes en el siglo XXI



PETER LANG

Pintura mural en Ciudad de México (Fotografía de Ángel Esteban)

Este libro ha sido publicado por el Grupo de Investigación “Hybris. Literatura y Cultura Latinoamericanas”

(HUM-980) con la Ayuda Ramón y Cajal (RYC-2015-18632) del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación de España.

Cette publication a fait l'objet d'une évaluation par les pairs.

Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'éditeur ou de ses ayants droit, est illicite. Tous droits réservés.

© P.I.E. PETER LANG s.a.

Éditions scientifiques internationales

Bruxelles, 2021

1 avenue Maurice, B-1050 Bruxelles, Belgique

[www.peterlang.com](http://www.peterlang.com) ; [brussels@peterlang.com](mailto:brussels@peterlang.com)

ISSN 2736-5298

ISBN 978-2-8076-1284-6

ePDF 978-2-8076-1285-3

ePUB 978-2-8076-1286-0

MOBI 978-2-8076-1287-7

DOI 10.3726/b17745

D/2020/5678/73

Information bibliographique publiée par « Die Deutsche Bibliothek »

« Die Deutsche Bibliothek » répertorie cette publication dans la « Deutsche Nationalbibliografie » ; les données bibliographiques détaillées sont disponibles sur le site <<http://dnb.ddb.de>>.

# Índice

<b>Contributors List</b> .....	11
<b><i>Hybris</i> – Presentación</b> .....	13

## 1 ANDAMIAJES TEÓRICOS: LA HIBRIDEZ POSMODERNA

<b>1.1 <i>Ut alias artes poesis</i>: de Simónides de Ceos y Horacio al <i>hybris</i> latinoamericano actual</b> .....	19
<i>Ángel Esteban</i>	

## 2 EL MUNDO DEL CINE EN LA LITERATURA ACTUAL

<b>2.1 Intersecciones del cine y el teatro en México: un acercamiento a la obra de Gibrán Portela e Itzel Lara</b> .....	49
<i>Gracia M<sup>a</sup> Morales Ortiz</i>	
<b>2.2 En busca de lo real maravilloso latinoamericano: De <i>El reino de este mundo</i> a <i>La forma del agua</i></b> .....	69
<i>Yannelys Aparicio</i>	
<b>2.3 La vida dura en un puñado de fotogramas. Hernán Rivera Letelier y <i>La contadora de películas</i> (2009)</b> .....	85
<i>José Manuel Camacho Delgado</i>	
<b>2.4 La imagen literaria de la película china <i>Ángeles caídos</i> en la novela boliviana <i>Sueños digitales</i></b> .....	109
<i>Chen Lin</i>	
<b>2.5 Sueños y alfileres: el cine en la obra de Santiago Roncagliolo</b> .....	127
<i>Bojana Kovačević Petrović</i>	

- 2.6 Políticas de la intermedialidad en el documental cubano de vanguardia** ..... 147  
*Santiago Juan-Navarro*

### **3 EL UNIVERSO DE LAS ADAPTACIONES CINEMATOGRÁFICAS DE OBRAS LITERARIAS**

- 3.1 La experimentación y el lugar común: dos versiones de un asalto** ..... 165  
*Laura Destéfani*

- 3.2 Adaptaciones al cine de las novelas de Isabel Allende** ..... 183  
*Izara Batres*

- 3.3 El Inca en la pantalla: las ficciones sobre el Inca Garcilaso y su llegada al cine** ..... 207  
*José Antonio Mazzotti*

### **4 PINTURA, FOTOGRAFÍA, ARQUITECTURA, CIENCIA, NUEVAS TECNOLOGÍAS Y ARTES VISUALES EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA**

- 4.1 Nueva poesía expandida. La palabra como zona de paso en el siglo XXI: de México a España** ..... 223  
*Erika Martínez*

- 4.2 Comparecencia pictórica de Reinaldo Arenas en el siglo XXI: la imagen eterna de sus retratos imaginarios en su obra de ficción** ..... 241  
*Leonel Capote Hernández*

- 4.3 El papel del arte en *La sed del ojo* de Pablo Montoya: Historia, cuerpo y trasgresión** ..... 261  
*Virginia Capote Díaz*

- 4.4 Ante la cámara, ayer y hoy: imagen y relato en/de Juan Carlos Onetti** ..... 281  
*Ana Gallego Cuiñas*
- 4.5 La fotografía en la fantasía científica uruguaya: Horacio Quiroga y Giselda Zani** ..... 301  
*Jesús Montoya Juárez*
- 4.6 Cabezas emancipadas o la identidad corporal fragmentada: figuraciones del cuerpo en *La comemadre de Roque Larraquy* y *La entereza* de Eduardo Rubinschik** ..... 323  
*Daniel Nemrava*
- 4.7 La arquitectura en la prosa de Mariana Enríquez** ..... 341  
*Ilinca Ilian*

## 4.1

# Nueva poesía expandida. La palabra como zona de paso en el siglo XXI: de México a España<sup>1</sup>

Erika MARTÍNEZ

### **Eso que nunca es un poema: tu enemigo, otra cosa, un imposible**

¿Qué ha sido de la poesía en la era del *spoken word* y la palabra virtual? ¿Cuáles son sus nuevas posibilidades? ¿Qué diferencia lo virtual de lo posible? En “La méthode de dramatisation” (1967), Deleuze distingue ambos términos observando que lo virtual no se opone a lo real, sino a lo actual. Para explicarlo, se apoya en una descripción de Proust sobre sus estados de experiencia, que considera ideas sin ser abstractos. Lo virtual pertenecería a la idea entendida como *imagen sin semejanza*, dice Deleuze; sería una idea capaz de actualizarse mediante la diferencia. Partiendo de este concepto de lo virtual, trataremos en adelante de analizar las nuevas formas de acción de la poesía en su relación con otras artes, a través del análisis de varios poemarios mexicanos y españoles del siglo XXI.

Hace ya cuarenta años que Rosalind Krauss publicara su célebre ensayo sobre la escultura posmoderna introduciendo un término todavía operativo: el *campo expandido*. Partiendo de un origen formalista, Krauss venía trabajando sobre la especificidad de los nuevos medios artísticos y sobre lo que ella misma denominó condición *post-medium* del arte. En una variante de esa definición, el padre de la estética relacional, Nicolás

---

<sup>1</sup> Este artículo ha sido elaborado gracias a la Ayuda Ramón y Cajal (RYC-2015-18632) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

Bourriaud, propuso en 2009 el término *radicant-art*, práctica nunca apegada a un medio artístico concreto, que apostaría por un movimiento sin asideros, capaz de generar raíces conforme evoluciona, provisional y bastardo. Como Krauss señalaría en “Who comes after the subject?” (2007), por su carácter no objetual el *medium* se habría convertido en una fuente de sentido que apunta a la memoria, permitiendo la restitución del sujeto, por muy descentrado, múltiple o incierto que este sea<sup>2</sup>. Si para Deleuze y Guattari, el sujeto conforma junto con el texto un único organismo complejo, para Bourriaud el sujeto está implícito y no posee unas raíces esenciales, sino dinámicas.

En su ensayo de 1979 y distanciándose de Clement Greenberg, Krauss pensó la escultura de su tiempo desde una lógica estructuralista, aplicándole las nociones de oposición y diferencia. En su afán de sistematización, propuso un esquema similar al de Greimas: un binomio de exclusiones (no paisaje/no arquitectura) que se relaciona con sus opuestos (paisaje/arquitectura), articulando nuevas posibilidades entre ellos y creando así un *campo expandido*. Igual que la escultura, la poesía habría venido desarrollando durante el mismo periodo nuevas relaciones posibles entre lo que define o no su esencia. La reflexión teórico-práctica sobre sus conflictos ha sido, por ejemplo, un eje productivo en la obra de Rocío Cerón que, en sus “Apuntes de creación desde la poesía hacia lo digital”, se plantea: “Cuestionar el límite entre lenguaje poético y no poético, investigar las nebulosas de fricción entre esos puntos” (2017, párr. 8)<sup>3</sup>.

De una forma parecida, el poeta 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” (p. 14). En algunos casos, el *post-poema* provendría de la desaparición de una palabra, un verso, un fragmento; en otras, de la ausencia misma del poema. Su propósito sería, de

<sup>2</sup> Agradezco a Gabriel Cabello sus recomendaciones bibliográficas sobre el tema y algunas de las observaciones que hizo en su artículo “El inventario perpetuo de Rosalind Krauss (o por qué Greenberg temía a las máquinas de escribir)” (2011), con las que dialoga el presente texto.

<sup>3</sup> 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.

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” (p. 12).

Con un poco de distancia, resulta tentador relacionar estas lecturas de Fabre con dos poéticas del límite: la del ultrabarroco y la del fin del arte. Las posvanguardias (pienso, por ejemplo, en la Internacional Situacionista) radicalizaron a partir de los años 60 una tensión apocalíptica que habría llevado en décadas sucesivas a proclamar la muerte del autor (Barthes), de la literatura (Kernan) o de la historia (Fukuyama). En el caso del arte, esta tensión supuso una indagación en los límites de la expresión estética, una búsqueda de lugares donde dicha expresión no estaba presente, prevista ni parecía posible. Pionera al respecto fue, por ejemplo, una escultura de Richard Long, “A line made by walking”, que consistió en una raya trazada sobre la hierba a base de caminar sobre ella en una y otra dirección (Fernández Mallo, 2009, pp. 103–104). Esta labor sobre el paisaje participa de la arquitectura y de la performance, pero también de la poesía en tanto gesto caligráfico y –podría añadirse– versificador. Al fin y al cabo, la palabra “verso” tiene como referente etimológico al *versus* latino o surco que hacía el arado sobre la tierra con sus movimientos de ida y vuelta. En el caso de Richard Long, sin embargo, la línea vuelve siempre sobre sí, con un ritmo ensimismado, a la espera de su desaparición.

En su ensayo de 2005, dice Luis Felipe Fabre que aspira a trazar “una ruta que va del poema a su imposibilidad. La imposibilidad que siempre ha sido el sino de la poesía, pero que se ha puesto de manifiesto sobre todo a partir de la época moderna” (14). Sobre dicha imposibilidad trata también un ensayo de Ben Lerner titulado *El odio a la poesía* (2016). En sus páginas, Lerner se remonta al origen de la literatura inglesa para rastrear la idea del poema real como traición al poema ideal, o sea, como reflejo fallido de algo que le preexiste (en Dios, en el alma del poeta o en el inconsciente onírico), una realidad en todo caso impermeable a la materialidad del presente de su escritura. Si el poema real ha perdido algo de su ideal, es entonces el registro de un fallo. Entender esto podría explicar el prestigio generalizado de la poesía como fracaso, pero también la insistencia en el desengaño que exhiben tantos poetas. En una entrevista de 2016, afirmaba el escritor estadounidense: “Poetry it’s not difficult, it’s imposible” (Clune, 2016, párr.13).

Desde una lógica parecida puede entenderse el virulento repudio de las vanguardias a lo que había sido hasta el momento la poesía. A lo que

había sido, a lo que era y quizás no tanto a lo que podría ser (aunque dentro de esta lógica *la poesía no puede ser*, como afirmó Huidobro). Décadas después, ya en la posvanguardia, Nicanor Parra escribió el siguiente artefacto: “LA / POESÍA / MORIRÁ / SI NO / SE LA / OFENDE” (1972, postal). Leyendo perversamente su inquina, podría pensarse que el poeta que detesta la poesía es secretamente quien más la sacraliza. Porque espera de ella un ideal irrealizable. Porque para él la poesía real nunca es suficiente. Porque concibe lo real como un fracaso de lo que tendría que haber sido y eso le ofende. ¿No es acaso el poema de Parra una devolución de la ofensa?<sup>4</sup>

En un estudio sobre la poesía latinoamericana contemporánea, Niall Binns (2008) analiza la violenta ruptura con los poetas fundacionales, iniciada por autores como Parra a mediados del siglo XX. Una ruptura que habría conllevado la crisis de todo discurso con aspiración a la totalidad, que implicaba una desacralización del poema y un cambio radical de su lenguaje. Es cierto que los diferentes registros, tonos y discursos habían entrado ya anteriormente en el poema, pero lo habían hecho a modo de injerto. En la poesía antifundacional —señala Binns— no habría una contraposición entre el lenguaje poético y no poético, entre el lenguaje culto y popular, entre lo lírico y lo prosaico, sino una convivencia en igualdad de condiciones de todos esos materiales (p. 507).

En su reacción contra la Modernidad burguesa, la Modernidad estética (en terminología de Calinescu) defendió una progresiva autonomía del arte y, de forma paralela, un refugio en la especificidad de cada disciplina. La Posmodernidad habría perseguido por su lado un efecto inverso, o sea, la difuminación de las fronteras entre unas artes y otras. Hecho que atraviesa tanto el rechazo violento y humorístico de Parra a las convenciones líricas, como su evolución desde la antipoesía a los artefactos. En *Teoría de la expresión poética* (1952), Carlos Bousoño defiende que todo poema sería el resultado de una ruptura que no ha terminado en chiste (p. 95). Dicha contraposición fue dinamitada por Parra, que publicó poco después sus *Poemas y antipoemas* (1954) y utilizó precisamente el chiste como una herramienta privilegiada del asedio a la solemnidad lírica, el sentimentalismo y el melodrama. No es extraño, por ello, que terminara titulando uno de sus libros como *Chistes par(R)a*

---

<sup>4</sup> Ver: Martínez, Erika (2020). Hate as ideal. Poetry and thought: Transatlantic update of a dispute. *Revue Internationale de Philosophie*, Bélgica, 292, 2, 76.

*desorientar a la policia poesía* (1983) o que un poeta como el dominicano Frank Báez escribiera un “Autorretrato” jocoso donde el único individuo que le reconoce su talento es un policía (2011, p. 12)<sup>5</sup>.

En ambos casos, podríamos ensayar una lectura rancieriana de la instancia policial, entendida como la institución que establece el orden de lo poético, que define si algo es o no es poesía, qué partes quedan dentro y qué partes quedan fuera de su comunidad de la palabra. Si las convenciones poéticas poseen una lógica policial, el peor de los ridículos posibles es que te reconozca el mérito un policía. Y es así como Báez desactiva con su sátira la figura heroica del poeta. La antipoesía litigó con un orden poético dado y transformó la comunidad de la palabra introduciendo elementos de distorsión antes no contemplados. Todo material plebeyo sería, a partir de ella, una parte legítima y parlante del poema.

## Más que palabras: del *campo expandido* a la *postpoesía*

Rosalind Krauss estableció dos términos en oposición dentro del campo expandido de la pintura posmoderna: su carácter único y su reproductibilidad. También en poesía se habría venido desplegando un sistema de binomios capaces de establecer nuevas relaciones en torno al hecho, por ejemplo, de que un poema sea o no sea musical, se despliegue o no en la espacialidad de la página, posea o no la fijeza de la palabra escrita, aspire o no a la expresión del *sujeto libre* a través de sus emociones<sup>6</sup>. Mediante una ruptura de sus convenciones compositivas y perceptivas, la poesía expandida sería así capaz de subvertir su relación con el espacio, el tiempo y la lectura.

En 2009, Agustín Fernández Mallo publicó un ensayo titulado *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, donde aspira a analizar lo que él considera un nuevo artefacto poético emparentado en algunos puntos con el

---

<sup>5</sup> Frente a la institución del libro, Parra hizo estallar sus antipoemas en forma de artefactos; frente a la progresiva norma impresa del poemario, Báez ha potenciado los elementos teatrales y performáticos, sin olvidar que para ambos autores la poesía tendría mucho de arte postal, de palabra que vuelve reversibles el aquí y el allí, que subvierte las convenciones del tiempo y del espacio.

<sup>6</sup> A todo este universo de oposiciones podrían integrarse otras como las que acostumbra a señalarse entre palabra oral y escrita, improvisada o lentamente concebida, entre las dimensiones plásticas y musicales, individuales y colectivas del discurso poético, etc.

campo expandido<sup>7</sup>. En él, se propone recuperar el carácter de laboratorio que habría perdido el poema y su conexión indispensable con otras disciplinas. Su nuevo paradigma implicaría, por tanto, una indistinción entre la poesía y otras artes, entendiendo que la ciencia puede ser incluida dentro de las últimas. Entre sus rasgos se encontrarían: la heterogeneidad, la inestabilidad, el ensamblaje, la dispersión, la simultaneidad y la persecución de una heterotopía sin tradición (la tradición es aquí entendida como el mito sagrado de la Modernidad que la Posmodernidad habría venido a destruir). Su aspiración coincidiría con la muy posmoderna voluntad de estar “fuera del tiempo, como lo están ya todas las artes, la moda, la política, e incluso la propia Historia” (p. 67). O sea, con una defensa muy a lo Fukuyama del signo poshistórico de nuestro tiempo, tan cuestionable como la del politólogo estadounidense, y en la que el mismo Fernández Mallo abre una brecha al final de su ensayo al recordar que el siglo XXI se estrenó “con la reaparición de lo real en forma de 11-S”, a lo que habría que sumar “el reciente desplome de los mercados ficticios – crisis financiera mundial de 2008” (p. 186).

En su análisis de la *cultura postliteraria*, Fernández Mallo recuerda que nunca se ha escrito tanto como ahora, aunque la literatura esté a punto de desaparecer, al menos tal como la entendimos. Sobre ese carácter radicalmente escritural de nuestro presente ha venido reflexionando de forma sistemática el artista conceptual Kenneth Goldsmith quien defiende que Internet ha inaugurado una nueva era de la escritura que discute el giro icónico o pictórico diagnosticado en los años 1990. Todo intercambio electrónico se reduce a un código alfanumérico, recuerda Goldsmith, razón por la cual la literatura sería el motor secreto de la Red. Su defensa de una *Escritura no-creativa*<sup>8</sup> evidencia las contradicciones de nuestra saturación textual mediante técnicas apropiacionistas que implican el traslado y desubicación de grandes masas de palabras (el contenido de un ejemplar del *New York Times*, las palabras pronunciadas a lo largo de una semana, etc.). Según el propio Goldsmith, sus libros carecen de

---

<sup>7</sup> En su caracterización de la *poesía expandida* o *postpoética*, Fernández Mallo soslaya a Krauss pero apunta a un parentesco con el concepto de *cine expandido*, “utilizado por los teóricos para referirse al cine que usa y se inspira en las nuevas tecnologías” (p. 28).

<sup>8</sup> *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital* es el título que se dio a una colección de sus ensayos publicada en el año 2011 por la editorial argentina Caja Negra.

lectores; pueden ser pensados pero no leídos. Su condición primera es la ilegibilidad<sup>9</sup>.

Hay en su propuesta algunas concomitancias con la llamada *postpoesía*: la plasticidad de la palabra sometida al laboratorio de las nuevas tecnologías, el trabajo con la basura informativa o el *spam*, el interés por el apropiacionismo y sus vínculos con las técnicas del *sampleado* musical, su diálogo con la poesía concreta y el movimiento situacionista. También podría conectarse la potencialidad no lineal ni secuencial de las listas (que Fernández Mallo considera una herramienta privilegiada del cambio de paradigma<sup>10</sup>) con UbuWeb, ese titánico archivo digital de arte de vanguardia creado por Goldsmith y que ha sido considerado como una obra de arte en sí. Son otros, sin embargo, quienes vienen desarrollando obras interesantes, estéticamente significativas y políticamente disruptoras que dialogan con algunos de esos presupuestos: es el caso –por citar dos ejemplos en nuestra lengua– de María Salgado o Rocío Cerón. En sus “Apuntes de creación”, la última se propone “considerar el archivo o el montaje como dispositivos escriturales expandidos. Jugar a crear matrushkas dentro de las matrushkas dentro de las matrushkas dentro de las matrushkas como un poema infinito” (Cerón, 2017, párr. 9).

Tanto Goldsmith como Krauss cuestionan, cada uno a su manera, algunos de los diagnósticos y profecías de McLuhan: la imagen no se ha impuesto a la palabra en nuestro universo cultural y el medio no es el mensaje. Para Goldsmith, el nuevo mensaje es el contexto. Para Krauss, el medio es la memoria.

---

<sup>9</sup> El conceptualismo estadounidense habría llegado a su fin con la polémica lectura pública del poema titulado “The Body of Michael Brown”, consistente en una versión ligeramente alterada de la autopsia oficial del adolescente afroamericano asesinado por la policía en Ferguson en el año 2015. La polémica desatada por el acto y las acusaciones a Goldsmith, por lo que se entendió como una instrumentalización racista de la muerte, pusieron punto final al movimiento.

<sup>10</sup> Fernández Mallo establece una relación entre la lista y el origen de la heterotopía, materializado en la conocida lectura foucaultiana de “El idioma analítico de John Wilkins” de Borges. Subraya además cómo, sin contener necesariamente una lista, la factura versal es una estructura óptima para ser considerada como tal. Por su lado, el archivo digital de UbuWeb le valió a Goldsmith en 1996 su nombramiento como Poeta Laureado del MoMA.

## **Sufragar lo destituido: ritualidades transgresoras y poesía expandida**

Al igual que Fernández Mallo, Rocío Cerón ha venido indagando en las nuevas proyecciones de una posible *poesía expandida*, aunque sus propuestas presentan algunas diferencias significativas. Para Fernández Mallo, la *poesía expandida* o *postpoética* no englobaría por defecto a las actuales prácticas performáticas y públicas, ni siquiera estrictamente a la ciberpoesía o la holopoesía, porque su diferencia radicaría en un uso contemporáneo de las metáforas dentro del poema y no “en los medios técnicos con los que este es abordado (que también)” (2009, p. 32). Hay por otro lado en su ensayo una guerra declarada a la oralidad del poema, a su representación o teatralización. La *poesía postpoética*, dice, es “un artefacto imposible de recitar”, que puede ser visto o leído pero rara vez contado o dicho (pp. 86–87). Frente a esta postura, Cerón ha puesto en marcha una obra cuya dirección experimental recoge todos los elementos de la *poesía expandida* y los pone en juego tanto sobre la página como en el escenario, como si uno fuera continuación de la otra y viceversa. Su libro *Diorama* (2012) se cierra así:

Bricolaje – Trasvasar decorados, intercambiar figuras, *ensamble*. Entonces todo, o casi todo, es almacenamiento, territorio de pulgada y media, espesura, pupila que dilata siglos, simultaneidad.

*Transitorio, todo es transitorio*. Estar allí en esplendor. (Cerón, 2013, p. 59)

Esta poética de la acumulación y el exceso, de la yuxtaposición y el ensamblaje, del espesor y lo simultáneo, del personaje y el decorado tiene mucho de actualización de aquella categoría transhistórica latinoamericana que es el Barroco. Si para Mabel Moraña el Barroco puede ser interpretado como un dispositivo de homogeneización puesto en marcha por la cultura colonial española, su paso por la transculturación lo habría convertido en una estrategia de resistencia propia de las subjetividades híbridas, fraguadas en la diferencia, lo anómalo, monstruoso, performático y residual. No olvidemos que Moraña partía del concepto benjaminiano de ruina, entendida como un vestigio fantasmal de la totalidad perdida, para apostar por la idea de “*ethos* barroco”: práctica emancipatoria que consistiría en la interiorización de la productividad devastadora del capitalismo, tal como la planteó Bolívar Echeverría. No es extraño que Lezama entendiera el neobarroco como un arte de la

*contraconquista*. La propuesta de Cerón es una prueba de su resemantización en un mundo atravesado por la comunicación global y las nuevas tecnologías, pero también por nuevas prácticas de la comunidad. Porque, al fin y al cabo, toda performance es una acción pública de la palabra, un ritual explícitamente comunitario.

El verso final de la poética arriba citada apunta, por otro lado, a una resignificación del prefijo *trans*, elevado a categoría capaz de acoger toda una serie de prácticas liminares entre los diferentes géneros, artes y lenguajes, que partiría de la transculturación de Ángel Rama, pasando por el transformismo neobarroco para llegar a la actual transcomunalidad<sup>11</sup>. Lo *trans* sería también la cualidad propia de los sistemas que no están en equilibrio y poseen una enorme libertad molecular. Partiendo de ahí, la acción de “sufragar lo destituido”, a la que se refieren los versos de *Diorama*, es también regresar a las ruinas de la palabra, a su fantasma posaurático.

En agosto de 2009, ocho jóvenes artistas mexicanos participaron en la exposición *Diorama*, curada por Gonzalo Ortega en el Museo Universitario de Ciencias y Artes, de la UNAM<sup>12</sup>. Recurriendo a la videoinstalación, la escultura, el dibujo y la animación, cada artista ofreció su propia revisión de aquella técnica decimonónica mediante la cual se representaban paisajes urbanos o naturales dentro de cajas oscuras, trucando la perspectiva mediante juegos de iluminación y superposición de planos. La exposición del MUCA consistió así en una serie de acercamientos a la transformación que las nuevas tecnologías habrían desencadenado en nuestra relación con el espacio y su representación, así como a la reflexión sobre sus implicaciones en nuestro concepto del mundo. Para su curador Gonzalo Ortega: “Lo natural se vuelve cada vez más una imagen ideal; un depósito de las ilusiones de seres humanos, visiones que a su vez son copiadas de películas e imágenes publicitarias. El contacto con la naturaleza es, paradójicamente, el más antinatural que haya existido. Esta desconexión abre un terreno para la interpretación, donde la imaginación lo es todo” (cfr. Tejeda, 2009, p. 12). El trabajo de Mauricio Limón

---

<sup>11</sup> Ana Gallego 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).

<sup>12</sup> La exposición contó con la participación de Galia Eibenschutz, Diana María González, Elías Hanono, Luis Carlos Hurtado, Mauricio Limón, GC Lucas, Pablo Rasgado y Tania Ximena.

consistió, por ejemplo, en dibujar el perfil de un paisaje vegetal que se confundía con la imagen de un electroencefalograma, y en hacerlo sin despegar el papel del lápiz, como si se tratara de una caligrafía japonesa. Las ocho obras coincidían en su aproximación fantástica al paisaje con los antiguos dioramas que se exhibían en los mismos espacios teatrales o circenses que el primer cinematógrafo, durante una etapa de ambigüedad en la que parecía imposible otorgarles una entidad cerrada como inventos científicos, objetos de arte o entretenimiento para masas<sup>13</sup>.

Esa indistinción inicial parece invocada por Rocío Cerón que, en sus “Apuntes de creación”, recupera la indagación en los límites de la palabra sobre sus diferentes soportes (digital, en papel, sonoro), planteándose como meta explícita la suma de medios y voces que se conviertan en imágenes, sonidos y movimiento, para “transformar las funciones del mensaje, dejar la función de comunicación eficaz de la palabra para implementarla como elemento de significación en relación con los otros medios-lenguajes. Transformar la relación emisor-mensaje-receptor” (2017, párr. 7).

Regresando a *Diorama*, su publicación parece inseparable del breve espectáculo que montó Cerón para sus textos, subtítulo “Poesía expandida”, y que consistía en una lectura dramatizada, a la que acompañaba un vídeo en el que varias imágenes caligráficas eran tratadas como formas progresivamente abstractas, superponiéndose a paisajes naturales y urbanos<sup>14</sup>. Por otro lado, Cerón mantiene un canal de YouTube bajo el nombre Eudora Proyecto Global, cuyo contenido describe como “poesía en expansión hacia otros medios y lenguajes”. En él pueden encontrarse obras como “Medium. Bosque sonoro 2016”, de Cerón y Abraham

<sup>13</sup> Al respecto, es interesante recordar dos posturas complementarias: la de quienes, durante la divulgación de estos inventos, los reducían a su función como objetos de consumo, relegándolos al basurero de la cultura; y la de quienes los creían incapaces de escapar del mimetismo, por considerarlos instrumentos científicos destinados al mero registro de la realidad. Es curioso, en este sentido, que Máximo Gorki se asombrara de que los Lumière hubieran escogido un café para exhibir un avance científico, cuando fue en los estatutos de la Unión de Escritores Soviéticos, que él mismo dirigiera, donde se institucionalizó el repudio a las vanguardias y la proclamación de la nueva estética del realismo socialista. Si la mimesis realista era la más legítima de las estéticas, ¿por qué no exhibir al cinematógrafo como una de sus herramientas dentro de un café o un teatro?

<sup>14</sup> “Diorama. Poesía expandida” fue realizado, por ejemplo, en el Festival Los Límites del Lenguaje, de Monterrey, Nuevo León, en el año 2013. La música es de Natalia Pérez Turner y el vídeo de Mónica Ruiz Loyola.

Chavelas, que se presenta como una “acción sonora creada a partir de la traducción e interpretación libre de ondas electromagnéticas cerebrales en voces, murmullos, gestos sónicos” (2016, párr. 1).

Al otro lado del Atlántico y con una sofisticada puesta en escena, Sara Torres viene desarrollando su poética mediante performances colaborativas donde el videoarte, una lectura escenificada y cierta gestualidad antinaturalista completan la ritualidad transgresora de su proyecto. ¿Cómo reimaginar el amor? ¿Y nuestra idea de lo humano? ¿Cómo nombrarlos? Buceando en un insólito caudal de respuestas, sus versos atienden a lo que subyace. A su naturaleza escurridiza y capaz de discutir el poder sobre los cuerpos. Al impulso que imprime en la palabra que será, lejos de toda categoría. Su obra imagina, libro a libro, un espacio refractario a la disciplina policial de nuestras formas de pensarnos, de amar o de sentir. Un espacio que escapa a la regulación de la vida mediante el flujo imprevisible de la palabra abierta al hechizo y capaz, por tanto, de una acción transformadora. Porque el poema no refiere ni constata: el poema hace.

Estableciendo una genealogía misteriosa de la vivencia del mundo, desde el Lesbos de Safo hasta el femenino presemiótico de Kristeva, sus libros comparten la indagación en esa oscuridad primordial que late dentro del animal y del sueño. El pensamiento se desbarata, sumido en la feliz incertidumbre del devenir, mientras el poema cobra cuerpo, se contorsiona, evidencia plástica y musicalmente su materialidad. Las palabras van así encadenándose al servicio no tanto de una lógica como de una sensualidad, que resulta por momentos delicada y por momentos violenta. Son letanía y mantra. Conjuro. Y parecen, de esta manera, concebidas para su recitado.

## Del drama a la poesía: los géneros travestidos

Puntualmente, Luis Felipe Fabre ha puesto en escena su obra poética, publicada en forma de libro, pero también representada en espectáculos que se nutren de diferentes medios. Es el caso de *La sodomía en la Nueva España* (2010), que funciona como una intervención del Archivo General de Indias y de los documentos inquisitoriales que allí se recogen sobre un proceso contra catorce homosexuales, desarrollado entre 1657 y 1658. La persecución padecida en la sociedad novohispana es el trasfondo de este poemario en el que Fabre sacude el archivo colonial a partir de la

investigación realizada por Serge Gruzinski y Federico Garza, así como del diario de Gregorio Martín de Guijo<sup>15</sup>.

El libro está constituido por un irreverente tríptico de poemas, articulado por fragmentos que se travisten de géneros barrocos. Con un irresistible ludismo, Fabre parodia el villancico, la loa o el auto sacramental, invirtiendo por la vía carnavalesca su función ideológica. Y lo hace recurriendo también a otra herramienta bajtiniana: el dialogismo. Las voces, los discursos, los tiempos y los espacios se cruzan, chocan, se dispersan, mezclan sus líneas de acción, se desvían, poniendo en evidencia la violencia de la Inquisición desde su médula verbal e interviniéndola. Como indica la nota final del libro, su materia son las confesiones, cartas, edictos, testimonios de aquella “encarnizada persecución” (2010, p. 81). Hay sin duda una voluntad, no ya de recuperación de la memoria, restitución o denuncia, sino de acción y reescritura lograda mediante saltos y fracturas, apropiaciones y tergiversaciones, mediante un uso impropio de los discursos del poder<sup>16</sup>.

En su ensayo “Transmedialidad y campo poético: un recorrido por América Latina”, Gustavo Guerrero rastrea en redes varias puestas en escena de *La sodomía en la Nueva España*<sup>17</sup>. Más allá de ellas, el propio libro es en sí el producto de una lengua desatada, que se niega a aceptar la separación entre los discursos históricos y los literarios, entre la literatura

---

<sup>15</sup> En la nota final del libro, puede consultarse una bibliografía más detallada de sus fuentes (p. 81).

<sup>16</sup> En el ámbito español, es necesario citar a tres poetas que vienen trabajando, durante el siglo XXI, en obras de enorme tensión reescritural y que se nutren de materiales heterogéneos procedentes de ámbitos tan diferentes como la filosofía, la literatura clásica, la publicidad o los debates asamblearios. Me refiero a María Salgado, Berta García Faet y Ángela Segovia. La propia García Faet impartió en 2019, en La Casa Encendida de Madrid, un taller titulado “Poesía liosa y liante”, en cuyo programa podía leerse: “Todo texto es un *tejido* de diferentes materiales. Pero en determinado tipo de poesía, la que parte de obras ajenas y no se resiste a la tentación de coser, descoser y recoser en ellas su propia voz, se nota más. En este taller seguiremos el rastro de varios experimentos de reescritura en España, Latinoamérica y Estados Unidos y produciremos –liando hilos: modificando y versionando– nuestros *proprios* (o no tan propios) poemas” (documento en PDF recuperado de [https://www.lacasaencendida.es/sites/default/files/lce\\_cyt\\_septiembre\\_diciembre\\_2019.pdf](https://www.lacasaencendida.es/sites/default/files/lce_cyt_septiembre_diciembre_2019.pdf)). Al respecto, puede consultarse además el artículo de G. Molina Morales (2018) “Lenguaje y poder en la poesía de María Salgado y de Ángela Segovia”, publicado en: *Kamchatka*, 11 (julio), 221–238.

<sup>17</sup> El texto al que aludo está incluido en: Martínez, E. (2020). *Materia frágil: poéticas para el siglo XXI en América Latina y España* (pp. 47–71). Madrid: Iberoamericana.

y el archivo, un libro cuyo exceso y voracidad no respetan la ley aduanera de la palabra reglada. No se trata ya de tematizar un acontecimiento histórico o de recurrir a documentos de archivo para poetizarlos, sino de trabajar todos los discursos en un mismo nivel, sin distinciones. El testimonio de un diario, un acta judicial y un villancico trenzan sus discursos en un complejo producto cultural que se expande más allá de su posible puesta en escena.

Otro poemario mexicano publicado dos años después, *Antígona González* (2012) de Sara Uribe, funciona también como un artefacto discursivo que aspira a nombrar el horror, a visibilizar de forma profunda la violencia generada al norte de México por la guerra contra el narco y los procesos necropolíticos asociados a ella. En él se recogen los testimonios reales de las víctimas, barajados con las voces de varios personajes y con fragmentos de otros textos dramáticos, históricos y periodísticos. Al margen de su problemática clasificación genérica (¿es una obra teatral, es un poemario?), la propia Uribe apunta en unas notas finales que se trata de “una pieza conceptual basada en la apropiación, intervención y reescritura” (p. 103). Como en el caso de *Antígona González*, no hay en *La sodomía en la Nueva España* una voz unitaria que subsuma en su autoridad al resto, sino que cada voz mantiene su propia entidad haciendo posible el dialogismo, la enunciación colectiva, el discurso cultural entendido como una arena de lucha cuya dinámica parte de una igualdad imposible entre las voces y los lenguajes en conflicto<sup>18</sup>. En este sentido puede decirse que el poemario es capaz de crear eso que Rancière ha llamado un “común disensual”<sup>19</sup>.

Atravesado por el mito de Antígona y de parecida ambigüedad genérica es *Tres poemas dramáticos*, publicado en 2015 por Pablo Fidalgo, que asedia la sombra de la Guerra Civil española y sus consecuencias

---

<sup>18</sup> También de 2015 es el poemario mexicano *Parusía de los muertos*, donde Pablo Piceno se aproxima a la relación entre cuerpo y violencia en la masacre de los normalistas de Ayotzinapa. Partiendo de estos hechos, el libro está construido mediante una yuxtaposición de fragmentos discursivos que se alternan, barajan e interrumpen unos a otros. Entre ellos puede distinguirse: una voz profética que experimenta la visión de la masacre; las voces de las víctimas y de los testigos; el diálogo de las autoridades locales sobre los sucesos; la letra de una cumbia; y la voz del poeta hablando de Raúl Zurita (Martínez, 2019, p. 143).

<sup>19</sup> Todas las referencias a Rancière serán en adelante del artículo “Questions de frontières: art, politique, éthique aujourd’hui”. *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, 1, 3, 1–17.

como trauma fundacional del presente democrático del país. Como he señalado en otro sitio, “su discurso se articula mediante una cadena de monólogos que tantea el género epistolar, la confesión religiosa, el relato psicoanalítico y otras variantes de la narración del secreto. A la violencia del silencio que sepultó esas vidas, se contraponen la violencia de su respuesta: el discurso proliferante del cadáver, una logorrea fúnebre que resulta insoportable en su *decir verdad* y que podríamos vincular a la parresía foucaultiana” (Martínez, 2019, p. 138). Todos ellos están atravesados por un *hacer hablar* que supone la conformación de una comunidad política en la memoria. Escribe Fidalgo: “Cuando la historia está incompleta / Es misión de todos reescribirla / Nadie puede quedar fuera del relato / Cada uno recuerda algo que nadie más recuerda” (p. 56).

Fabre, Uribe y Fidalgo reúnen, cada uno a su manera, un coro de vivos y muertos, de voces que no pueden dejar de escucharse. Recurriendo en unos casos a la tragedia y en otros a la parodia, sus tres propuestas lírico-dramáticas cruzan los *hombres fúnebres* con los *horrores fúnebres*<sup>20</sup>. Todos trazan una genealogía de la violencia para subvertir sus discursos haciendo así posible la lucha contra el disciplinamiento de las formas de vida y la refundación de otra racionalidad política posible.

## Indistinciones y desplazamientos: a modo de conclusión

Lo dice Judith Butler en *Cuerpos aliados y lucha política* (2017): más allá del escenario e incluso más allá de la palabra, la presencia de los cuerpos que actúan entraña ya una performatividad plural y una materialidad subversiva. Atravesados por esa realidad y desde una fuerte tensión transmedial, las obras que hemos venido analizando confunden de forma productiva el documento histórico, la teoría y la praxis artística, resultando todos ellos intervenidos por la acción de la poesía expandida. Son precisamente esos territorios ambivalentes, donde se mueven las fronteras entre el discurso literario y no literario, los que pueden resultar más eficaces en su posible transgresión. El asalto público de toda performance, de su palabra en acción, genera –como diría Rancière– una alteración momentánea del paisaje de lo visible, la intervención de un

<sup>20</sup> Así lo ha señalado Karen Villeda para el caso de Uribe, aunque resulte aplicable también a Fabre y a Fidalgo (Villeda, 2017, párr. 2).

espacio material que se transforma en espacio simbólico. La apropiación, intervención y reescritura de los archivos coloniales, de los documentos históricos, periodísticos o literarios, así como su yuxtaposición con los testimonios, suponen ya de por sí la creación de un escenario donde se reconoce como seres parlantes a quienes antes eran considerados seres *contra natura*, animales subhumanos, incluso cosas. Su estética política consiste en la articulación de tres relaciones entre voces y cuerpos: la del estar juntos, estar al lado o estar en contra (Rancière, 2020).

En una definición amplia del término, la *expansión* actual de la poesía implica una ruptura con la especificidad de las diferentes disciplinas artísticas perseguida por la Modernidad, en el sentido en que la definió Krauss: cuestionando sus convenciones compositivas y perceptivas, aceptando que se aloje en su seno un sistema complejo de relaciones entre lo que es y no es poesía, sumándole a sus voces las de otros medios<sup>21</sup>. Implica también, yendo más lejos, aceptar que ese sistema de contradicciones forma una parte esencial de todo discurso y que la literatura trabaja convirtiendo la materialidad de la palabra en el lugar de lo simbólico, o sea, en un ámbito de la experiencia común. No se trata de un conjunto de *poemarios críticos* porque, como señala Rancière, un sintagma como ese presupone la separación entre arte y vida, una oposición entre la poesía y la realidad. Es precisamente en la confusión de ambas, en la imposibilidad de distinguir la voz del poeta de la voz del archivo, el testimonio o el acta judicial, en esa indeterminación fronteriza entre dos situaciones de la palabra donde la acción de la poesía puede lograr un desplazamiento.

Cada uno de los poemarios aquí leídos violenta sus propias fronteras discursivas, sus jerarquías. Todos 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 vida.

---

<sup>21</sup> Apunta Rancière: “Si le capitalisme étend son emprise sur tous les lieux et toutes les formes d’expérience et de vie, cela veut dire aussi que cette emprise peut se trouver contestée en n’importe lequel de ces lieux par des mouvements qui ne se contentent pas de résister mais créent des formes d’expérience collective alternative” (Rancière, 2020, p. 16). Es necesario contestar desde todos esos sitios, dice el filósofo francés, creando nuevas formas de experiencia colectiva.

## Bibliografía

- Báez, F. (2011). *Postales*. Santo Domingo: Ediciones De A Poco. 1.<sup>a</sup> ed. 2009.
- Binns, N. (2008). Últimas tendencias y promociones: postvanguardia y postmodernidad. En Trinidad Barrera (ed.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Siglo XX* (pp. 499–517). Madrid: Cátedra.
- Bourriaud, N. (2009). *The Radicant*. Nueva York: Sternberg Press.
- Bousoño, C. (1970). *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos. 1.<sup>a</sup> ed. 1952.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós. 1.<sup>a</sup> ed. 2015.
- Cabello, G. (2011). El inventario perpetuo de Rosalind Krauss (o por qué Greenberg temía a las máquinas de escribir) [Entrada de blog]. Museo José Guerrero. En <http://blogcentroguerrero.org/2011/03/1000/>. Consultado el 15 de diciembre de 2019.
- Cerón, R. (2013). *Diorama*. Madrid: Amargord. 1.<sup>a</sup> ed. México: UANL-Tabasco 189 Ediciones.
- Cerón, R. (10/04/2017). 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/>. Consultado el 21 de noviembre de 2019.
- Cerón, R. y Chavelas, A. (01/09/2016). Medium. Bosque sonoro 2016 [Video]. En <https://www.youtube.com/watch?v=JaG0W3jzHD0>. Consultado el 24 de abril de 2019.
- Clune, M. (30/06/2016). An Interview with Ben Lerner. *The Hatred of Poetry. The Paris Review*. En <https://www.theparisreview.org/blog/2016/06/30/the-hatred-of-poetry-an-interview-with-ben-lerner/>. Consultado el 20 de diciembre de 2019.
- Deleuze, G. (1967). La méthode de dramatisation. *Bulletin de la Société française de philosophie*, 61 (3), 89–118.
- Fabre, L. F. (2005). *Leyendo agujeros: ensayos sobre (des)escritura, antiescritura y no escritura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fernández Mallo, A. (2009). *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama.
- Fidalgo, P. (2015). *Tres poemas dramáticos*. Cáceres: Ediciones Liliputienses.

- Goldsmith, K. (2015). *Escritura no-creativa*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Guerrero, G. (2020). Transmedialidad y campo poético: un recorrido por América Latina. En E. Martínez (ed.), *Materia frágil: poéticas para el siglo XXI en América Latina y España* (pp. 47–71), Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Kozak, C. (2017). Esos raros poemas nuevos. Teoría y crítica de la poesía digital latinoamericana. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, III (4), 1–20.
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8 (Spring), 30–44.
- Krauss, R. (2007). Who comes after the subject? En Salas, Ch. G. (ed.), *The life and the work. Art and biography* (pp. 28–33). Los Angeles: Getty Research Institute.
- Leibovici, F. (2007). *Des documents poétiques*. Paris: Al Dante.
- Lerner, B. (2016). *The Hatred of Poetry*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Martínez, E. (2019). Violencias de lo sagrado en la poesía mexicana y española actual. En E. Martínez, (ed.), *Señales mutuas. Estudios transatlánticos de literatura española y mexicana hoy* (pp. 137–157), Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Martínez, E. (2020). Hate as ideal. Poetry and thought: Transatlantic revision/update of a dispute. *Revue internationale de philosophie*, 292, 2, 71–82.
- Moraña, M. (2010). *La escritura del límite*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Parra, N. (1972). *Artefactos*. Santiago de Chile: Editorial Nueva Universidad.
- Piceno, P. (2015). *Parusia de los muertos*. *Enter Magazine*. En <https://es.scribd.com/document/283294366/Parusia-de-Los-Muertos>. Consultado el 2 de diciembre de 2019.
- Rajewski, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialité – Historie et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 6 (Special Issue: Remédier/Remediation), 43–64.
- Rancière, J. (2020). Questions de frontières: art, politique, éthique aujourd'hui. *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, 1, 3, 1–17.

- Tejeda, A. R. (06/08/2009). *Diorama*. Interpretación subjetiva del paisaje. *Gaceta. Órgano informativo de la UNAM*, n° 4.175, 12.
- Torres, S. (2019). *Phantasmagoria*. Madrid: La Bella Varsovia.
- Uribe, S. (2012). *Antígona González*. Oaxaca: Sur+Ediciones. En <https://poesiamexa.files.wordpress.com/2016/06/antc3adgona-gonzc3a1lez.pdf>. Consultado el 3 de noviembre de 2019.
- Villeda, K. (16/02/2017). ¿Me ayudarás a levantar el cadáver? Diálogo con Sara Uribe [Entrevista]. *Nexos. Cultura y vida cotidiana*, México. En <https://cultura.nexos.com.mx/?p=12147>. Consultado el 12 de octubre de 2019.