

N.º 11 junio 2020

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ESTUDIOS

Laura Scarano
«CRÍTICO, ERGO SUM»:
POESÍA Y DISCURSO CRÍTICO

POESÍA

Carolyn Forché
POEMAS
Traducción de Juan Esteban
Suárez Encalada

ENTREVISTA

Pedro Varguillas y Jesús Montoya
ENTREVISTA
CON JERICHO BROWN

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ÍNDICE

Págs.

[ESTUDIOS]		[ENTREVISTA]	
Laura Scarano		Pedro Varguillas y Jesús Montoya	
«CRÍTICO, ERGO SUM»: POESÍA Y DISCURSO CRÍTICO	5	ENTREVISTA CON JERICHO BROWN	93
Fernando Salazar Torres		[RESEÑAS]	
EL INCONVENIENTE GENÉRICO EN LA POÉTICA CONTEMPORÁNEA. UN CASO DE «YO MODAL» EN LA POESÍA HÍBRIDA: «LAS CORRESPONDENCIAS», DE ALÍ CALDERÓN	17	Francisco Morales Lomas	103
[ARTÍCULOS]		«UNA DEFENSA DE LA POESÍA»	
Julio César Quesada Galán		Dieter Oelker	111
(TANATO)BIOGRAFÍA POÉTICA SIN YO DESESPERANZADO. POESÍA NON FINITO/POESÍA ESPECULAR	49	«BAJO LA PIEL DE TU CAPA»	
Rubén Márquez Máximo		Fernando Valverde	
EL AMOR Y LA SEDUCCIÓN: UNA POÉTICA DE LA IMAGEN	67	«THIS GHOSTLY POETRY: HISTORY AND MEMORY OF EXILED SPANISH REPUBLICAN POETS»	115
[POEMAS]		Normas de publicación / Publication guidelines	117
CAROLYN FORCHÉ	85	Equipo de evaluadores 2017-2020	125
		Orden de suscripción	127

EL INCONVENIENTE GENÉRICO
EN LA POÉTICA CONTEMPORÁNEA. UN
CASO DE «YO MODAL» EN LA POESÍA
HÍBRIDA: «LAS CORRESPONDENCIAS»,
DE ALÍ CALDERÓN

—
THE MODAL SELF IN THE HYBRID LYRICS:
GENERIC INCONVENIENT AND THE PROBLEM
OF CONTEMPORARY POETICS
—

Fernando Salazar Torres
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México)

RESUMEN

PALABRAS CLAVE { Poesía híbrida, Yo modal, Diáspora lírica, Reciclaje, Pastiche }

En el presente artículo distingo las diferencias semánticas entre mezcla cultural, mestizaje e hibridación, y de qué manera sus vasos comunicantes posibilitan el desarrollo y práctica de la poesía híbrida. Enseguida hago, brevemente, una revisión histórica sobre algunas ideas de autores y conceptos de la teoría de los géneros literarios para destacar oposiciones procedimentales, además destaco algunos ejemplos de la poesía moderna que adelantaron algunos atributos del problema genérico del poema contemporáneo por lo cual propongo el concepto *diáspora lírica* para enfatizar la diferencia entre *yo modal* y las distintas voces participantes en la enunciación del poema. Me interesa estudiar el *yo modal* y su di-

Fecha de recepción: 01/05/2020 Fecha de aceptación: 01/06/2020

versa operación estilística en el poema híbrido contemporáneo en dos sentidos: el primero como desestabilización del género lírico y el segundo como manifiesto o nuevo programa poemático. El ejemplo que empleo para probar mi hipótesis es el libro *Las Correspondencias*, de Alí Calderón, quien emplea el pastiche, la parodia, el testimonio y el reciclaje, como formas neobarrocas, para recontextualizar pasados históricos y literarios en nuestro momento histórico del siglo XXI.

A B S T R A C T

KEYWORDS { Hybrid poetry, Modal I, Lyric diaspora, Recycling, Pastiche }

In this article I distinguish the semantic differences between cultural mixing, crossbreeding and hybridization, and who their communicating vessels enable the development and practice of hybrid poetry. Later, I make a historical review of some ideas of authors and concepts of the theory of literary genres for highlight procedural oppositions, also highlight some examples of modern poetry that advanced some attributes of the generic problem of contemporary poem, for which I propose the lyrical diaspora concept to highlight the difference between the modal self and the different voices participating in the enunciation of the poem. I'm interested in studying the modal self and its diverse stylistic operation in the contemporary hybrid poem in two modes: the first as a destabilization of the lyrical genre and the second as a new poetic program. The example I use to test my hypothesis is the book *Las Correspondencias*, of Alí Calderón, who uses pastiche, parody, testimony and recycling, as neobaroque forms, to recontextualize historical and literary pasts in our historical moment of the 21st century.

INTRODUCCIÓN

Me interesa reflexionar sobre la poesía contemporánea como dimensión desbordada, denominada, generalmente, poesía híbrida: el poema como constelación textual donde intervienen distintos géneros literarios. La estructura y forma del poema híbrido no se reducen a la superposición y/o mezcla de los géneros, el inconveniente genérico se localiza en la enunciación, es decir en la naturaleza de la voz del poema. La hibridación de la poesía del siglo XXI responde a intereses volitivos del autor empírico por distribuir y diseminar, insistentemente, alteraciones en la voz modal al interior del poema. El concepto híbrido¹, en relación con la poesía, en principio, parece insatisfactorio dada la dificultad para definirlo de modo más o menos firme. Dado el inconveniente y la dificultad por conceptualizarlo, ¿Qué es el poema híbrido? ¿Cómo interpretar y explicar la poesía híbrida? ¿Cómo es la voz en el poema contemporáneo? ¿Quién habla en el poema? La lírica del presente histórico tiende a la heterogeneidad. Mi propósito precisa enfocar el estudio de tal heterogeneidad a través de la enunciación lírica, que refleja algunas de las particularidades de la cultura global: la expansión de discursos periféricos, voces e historias, migraciones geográficas y culturales.

MEZCLA CULTURAL E HIBRIDACIÓN

La migración geográfica y la diáspora —proceso de desplazamiento territorial de pueblos o civilizaciones— pueden ser una de las causas o consecuencias del estilo lírico actual. Así como se da una dispersión vital y cultural a lo largo de las geografías, algo seme-

1. Néstor García Canclini (1990) propone y pone en el lenguaje de la antropología y la sociología el término «híbrido». Existe otro libro igualmente relevante, de Arjun Appadurai (2001), en el cual se analizan las migraciones en tiempos de la era digital y cómo ese fenómeno repercute en la dinámica de las sociedades contemporáneas.

jante se manifiesta en el territorio de las formas literarias². Así como existe la diáspora como fenómeno migratorio y caracterizada por la dispersión hacia lo extraño cuya consecuencia es el abandono del lugar de origen, sugiero entender a la poesía híbrida, en su nivel de enunciación, como un fenómeno diaspórico de la tipología literaria en donde la mezcla³ no es solamente

2. Néstor García Canclini (2001) expone tres procesos de hibridación intercultural: 1) la descolonización; 2) desterritorialización de los procesos simbólicos; y, 3) la expansión de los géneros impuros. Esta división conceptual (263-327) permite precisar ideas clave para comprender cómo son las mezclas culturales, que contrastan con la noción de mestizaje. El autor prefiere el concepto de «hibridez» al de «sincretismo» o «mestizaje», porque abarca diversas mezclas interculturales a las que, además, permite incluir formas modernas de hibridación, más universales y globales en contraste al «sincretismo», fórmula referida, regularmente, a fusiones y/o movimientos simbólicos tradicionales (14-25).

La noción de mestizaje fue por mucho tiempo la herramienta conceptual privilegiada a la que se recurría para dar cuenta de los fenómenos de diversidad y mezcla cultural en Nuestra América. Sin profundizar en las múltiples connotaciones raciales y culturales que implica este término, sus usos más habituales apuntaban a la idea de una síntesis armónica de nuestros múltiple componentes étnicos y culturales. (García-Bedoya, 32)

Estas variables alrededor de la cultura han creado un debate internacional cuyo horizonte no tiene una definición concluyente, porque la crítica y estudios sobre la hibridación construyen una enorme categoría de conceptos, términos y neologismos para referirse a todo el sistema de valores contenidos, tales como la pluriculturalidad, la identidad, la importancia de los grupos indígenas, asimismo la presencia de las literaturas en lenguas originarias de los últimos años. «Podría decirse que la categoría mestizaje es el más poderoso y extendido recurso conceptual con que América Latina se interpreta a sí misma» (Cornejo Polar, 369).

3. La mezcla cultural no dista mucho de la hibridación. En el *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (2009), la hibridez se define de la siguiente manera: «En líneas generales, el término «hibridez» o «hibridación» da cuenta de los procesos y resultados de la *mezcla* de diferentes culturas en América Latina.» (Énfasis mío, 134). Esta semejanza entre los términos mezcla e hibridez atiende a un problema particular del continente americano, no obstante Zygmunt Bauman (2011), estudia un problema similar en el ámbito occidental, pues explica de qué modo una persona de nuestro tiempo es capaz de recibir y adoptar, al mismo tiempo, más de un estilo cultural, señalando que la cultura, en el desarrollo del siglo XXI, supera las formas del status quo en que la cultura se ponía al servicio. La cultura como producto de consumo padece «de la reproducción monótona de la sociedad y el mantenimiento del equilibrio del sistema, justo antes de la inevitable pérdida de su posición, que se aproximaba a paso redoblado» (17). Tal pérdida de posición de la cultura es resulta-

cultural, también existe una mixtura en la *elocutio* focalizada y direccionada por un *yo modal* hacia un horizonte en donde las voces extraviadas abandonan su origen espacial y temporal, así como su género literario esquemático, para ocupar otro espacio textual, espacial y temporal, quiero decir fronterizo entre géneros literarios. De esta manera, la poesía híbrida, como espacio textual se altera y su grado genérico adquiere una composición de otras formas y estructuras, es una superficie deliberadamente anómala constituida por lo heteróclito y discordante. La hibridación, como fenómeno cultural y literario, constituye un conflicto receptivo e interpretativo, dado lo variable de su definición y lo complejo de su proceso de escritura, tal como se ha contrastado respecto del mestizaje y la noción de cultura.

En el cruce cultural lo híbrido no existe en una sola identidad y lo que persiste es la creación de nuevas identidades. Homi K. Bhabha (1994) sugiere la existencia de márgenes entre las identidades de las culturas híbridas, pues habla de «cultural hybridity», como un camino para new «ethnicities», «al margen más allá de las fronteras de los estados nacionales» (Pulido Ritter, 109). No existe una diferencia clara entre mezcla e hibridación. García Canclini habla de la mezcla como rasgo racial y elemento material de la cultura, en cambio, de la hibridez afirma es un fenómeno más amplio, desarrollado a lo largo de un espacio geográfico al nivel de la creación de una identidad cultural. La mezcla no crea necesariamente identidades, la hibridación sí las crea necesariamente. Sobre este mismo argumento es relevante cómo Noé Jitrik entiende el hecho literario como mezcla.

do de un proceso que transformó y llevó a la modernidad de su fase sólida a su etapa líquida. Es decir, el modo de ser de la Postmodernidad radica en su modo cultural de involucrar, como la persona a la que refiere Bauman, y es capaz de consumir cultura desde distintos horizontes, pasados y aristas, a partir de la mezcla: un producto transcultural. En el área de la antropología cultural, este concepto atiende al fenómeno de la difusión transcultural, creado por Leo Frobenius (1897/98). La expansión de la cultura sobrepasa las fronteras en los usos y generación de tradiciones, valores, objetos, costumbres, ideas, arte, religiones, modos de tecnología, lenguas y lenguajes.

la mezcla de estilos, notoriamente el clásico —racional y objetivo— con el popular—sentimental y subjetivo—, se expande y favorece incluso la mezcla de géneros, el trágico y el cómico; en uno u otro caso, lo que resulta de esa operación produce un efecto de «suspensión del reconocimiento» cuyas consecuencias en la lectura pueden ser, o han sido, históricamente dos: reacción positiva —o vacilante— de admisión del vacío cognoscitivo que se impone como efecto de la mezcla; reacción negativa de rechazo de la operación de mezcla en función de un deseo de conservación de un deseo establecido. En uno u otro caso, la «mezcla», entendida como sistema de operaciones, es la condición de tal reacción que, a su vez, permite que se genere cierta «conciencia», en el sentido de que se sabe «lo que pasa en el texto» a partir, naturalmente, de una adecuación entre el proceso que tuvo lugar y las capacidades virtuales de interpretación de un destinatario. (170)

Estas dos formas de comprensión de la hibridez no coinciden en absoluto con la noción de la hibridación literaria, no se trata ni se reduce a un valor axiológico de aceptación y rechazo, sino de reconocer e interpretar la existencia de la hibridez en la poesía actual. Así como se afirma la creación de identidades culturales, se mostrará cómo se producen obras poéticas cuyas identidades o estilos no quedan al margen, sino sobrepasan los espacios conocidos por la teoría de los géneros literarios. Los procedimientos literarios construyen nuevas identidades textuales y la hibridación es un modo de la «cultural hybridity». Los actos de escritura ocurren sin relación de identidad nacional ni enmarcada en un lugar geográfico específico, se trata de una distancia creada por la mezcla cultural entre lenguas. Los espacios fronterizos de las obras poéticas, como géneros literarios, forman solo mezclas a nivel literario e histórico, pero no identidades literarias. La poesía híbrida no está limitada por los rasgos de literariedad ni por los paradigmas de los géneros literarios, sino por las causas de la mezcla cultural. Si existe la mezcla

cultural⁴, entonces esta puede plantearse como una de las causas de hibridación en la lírica contemporánea.

4. Néstor García Canclini no obvia las *instancias sincréticas* de la hibridez y reflexiona en desenfatar sus contradicciones y aparentes conflictos para situarlas en una «precaria temporalidad situacional que tan pronto las instaure como las destruye» (Cornejo Polar, 370). De este modo, la hibridez, a diferencia de la mezcla cultural, representa un acto cultural más general y amplio y, por ello, la festividad con la cual el autor explica las «estrategias para entrar y salir de la modernidad», en términos de la hibridación en la cultura, dimensión que no distingue entre arte popular y arte de élite, entre ópera y arte callejero, entre grafiti y ficción, es cuestionado, pues «las mezclas, los mestizajes, las hibridaciones signan a una globalización conflictiva y heterogénea» (García-Bedoya, 28). En este sentido, me gustaría discutir la propuesta de una poesía heterogénea, como un aspecto generalizado que no distingue particularidades ni procedimientos, sino solo un hecho en común, la mezcla e hibridez como reflejo de un momento histórico de la cultura en el mundo globalizado.

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

Lo heterogéneo es caótico y desarmoniza el sistema cultural. Los procedimientos poéticos que contienen el talante de la mezcla y la hibridación son una suerte de traducción del sistema cultural como mecanismo que opera bajo registros de lo global, «los sitios híbridos de sentido abren una hendidura en el lenguaje de la cultura que sugiere que la similitud del símbolo, tal como juega a través de los sitios culturales, no debe oscurecer el hecho de que la repetición del signo es, en cada práctica social específica, a la vez diferente y diferencial.» (Bhabha, 200). El *momento fronterizo de traducción* que, según Walter Benjamin, el autor realiza, y describe como la «extranjería de los lenguajes» (201). Este concepto me permite hablar de la hibridez textual como la «extranjería» del lenguaje acuñado en las marcas de literariedad del género lírico, que trae discursos de otros géneros literarios y distintos pasados poéticos (formas y estructuras de otras tradiciones y otras lenguas). La obra lírica se posiciona en un momento en que parece intraducible la transferencia de materia temática entre textos o prácticas culturales. Tal transferencia de sentido nunca puede ser total entre sistemas de sentido, pues «el lenguaje de la traducción envuelve su contenido como un manto regio con amplios pliegues [...] significa un lenguaje más exaltado que el propio y así sigue siendo inadecuado a su contenido, abrumador y ajeno» (Bhabha 200).

La palabra *mezcla* usada para el presente debate alrededor de la lírica puede ser sustituido por el de híbrido o hibridación, aunque ya fueron señaladas sus diferencias conceptuales y semánticas. Como estos términos, existen otros que también pueden ser intercambiables, y su uso en realidad obedece más a una suerte de variedad para evitar la constante repetición, que a intereses verdaderamente técnicos. Pese a ello, enseguida se da a conocer el fraseo indicado, no obstante, la permuta entre una y otra palabra puede efectuarse sin alterar concepciones.

DIÁSPORA LÍRICA COMO FORMA DE LA POESÍA HÍBRIDA

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

Dado lo anterior, en el poema no existe una homogeneidad de la locución. La diversidad de locuciones impostadas, alteradas y superpuestas, desde distintos marcos discursivos, tales como el testimonio, el dato histórico, el documento, la voz testigo, el archivo, la historia, el borrador, la nota periodística, la entrevista,

remedan un sonido homogéneo; es la voz en el poema lo que el lector percibe e interpreta como una voz uniforme emitida unívocamente. La simulación del sujeto apercebido es un acto ficcional, no obstante, hay un engaño literario en el pacto de lectura entre el lector y el yo del poema, no el autor.

La literatura híbrida existe como apropiación temática, pastiche, parodia e ironía. En su nivel textual no es nuevo este fenómeno, no obstante, lo que sí parece genuino es la intención autoral contemporánea por construir una imagen de ensamblaje, la *aná-migma*, disgregación lingüística a partir de la *totalidad* de la literatura; es decir, el género lírico, como forma bastarda, queda fuera de sí, de sus marcas genéricas y enajena marcas de otros géneros literarios. La poesía transfronteriza es tal porque las culturas y sociedades son una manera de diáspora, elementos descompuestos, diseminados, transterritorial, que se recompone vía el collage, los pastiches, las mixturas, las mezclas y los palimpsestos. La obra poética diaspórica presenta intención autoral, pero resuelta con la clásica ventura del hipertexto.

ALGUNAS TEORÍAS Y NORMATIVAS MODERNAS SOBRE EL INCONVENIENTE GENÉRICO (TEORÍA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS)

En *Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética* (2016) se reproduce la «Introducción» de *American Hybrid: A Norton Anthology of New Poetry*, de Cole Swensen, en donde expresa que «los poetas híbridos tienen acceso a una riqueza de herramientas cada una con la posibilidad de transformar drásticamente el poema, dependiendo de cómo se combine con las otras y del rol que juega en la composición» (77). Primero me gustaría criticar su nomenclatura de «poetas híbridos», pues me parece equivocada, existe la poesía híbrida en distintos sentidos, pero no poetas híbridos; en segundo aspecto, considero que siempre, desde Homero, incluso antes, desde la poesía épica de las civilizaciones fundadoras, los poetas siempre han tenido acceso a una amplia riqueza

de herramientas con la posibilidad de transformar el poema, por ejemplo, la poesía visual en la Grecia antigua. Por tanto, las supuestas características que Swensen otorga a los poetas híbridos siempre han existido en toda la literatura. Mucho tiempo atrás, Horacio (1990) afirmaba que la forma configura el contenido y que «cada género guarde el decoro y el estilo que le corresponda» (330). Así, pues, estas ideas de Swensen no contienen algo propositivo, además confunde el atributo con el predicado.

Jacques Derrida (1980) señala que existe un principio, *la ley de impureza, un principio de contaminación* mutua entre los géneros literarios. La impureza y multiplicidad textual se comprende en función de algo denominado puro, que en las relaciones de la tipología literaria no existe. Particularmente, ¿puede hablarse de la poesía, en términos de género, como algo puro? Pueden formularse maneras en que los discursos o voces poéticas se crucen, dos o más géneros, intencionalmente, para crear o provocar alguna novedad, pero nunca de que la poesía sea pura. Ese es el carácter primario que permite explicar la hibridación, pero jamás como forma y estructura pura o nueva.

Jean-Marie Schaeffer (2006) explica que el género literario responde al estatus del enunciador y al acto de enunciación. El enunciador del acto del lenguaje en el poema puede ser o real, o ficticio o fingido. Y estas son precisamente las formas del enunciador manifiestas en la poesía contemporánea. La *diáspora lírica* se identifica en la realidad y ficcionalidad del *yo modal*. La clave del problema genérico se encuentra en el enunciador: La voz del poema contemporáneo puede ser real, ficticia y/o fingida (impostación o parodia). Y esto es el inconveniente genérico de la poética contemporánea. Independientemente de la teoría de la ficción, existe un enunciador original y un enunciador secundario, o varios. El enunciador original es el yo empírico y el enunciador secundario es el resultado de la manipulación del lenguaje por un yo orquestador. Los géneros literarios en sí mismos no determinan el nivel de ficcionalidad de la enunciación ni los actos del habla que estructuran la voz del yo en el poema, sino que la

determinación de la ficcionalidad del *yo modal* (enunciador real, ficticio o fingido) proviene, directamente, de la manipulación del autor, que regularmente no se identifica en absoluto con el sujeto en el poema, el yo que enuncia y habla, sino con el sujeto modal, el *yo modal*.

La poesía moderna inauguró otra codificación categórica, una postura formulada, según la ruptura en la comprensión de lo poético sustituido por lo estético. Al mismo tiempo provocó la negación de la convención tipológica. Henri Meschonnic (2017) afirma que la satisfacción intelectual no radica en la antagónica relación entre ruptura y tradición, «si en efecto uno mira más de cerca, ¿qué había en la ruptura? Que la modernidad era un arte de la presentación opuesto a un arte de la representación» (72). El pasado, si continúa leyéndose, tiene existencia histórica y *presencia* activa porque son obras vigentes en el lector y en la escritura contemporánea. El lector es un yo receptor, que también decodifica mediante modelos y criterios transtextuales, por lo cual se vuelve un lector activo. Esto sucede y es posible en el caso de los autores de la poesía contemporánea en donde el poeta se vuelve un lector activo, es decir interpretativo. El yo autor de carne y hueso del poema híbrido decodifica transtextualmente los distintos pasados poéticos y, activamente, como lector, recibe e interpreta a otros autores y sus obras con la idea intencional de construir un poema polifónico en donde la *anámmigma* hace al *yo modal* del poema. El poema contemporáneo construye un sujeto. La *hybris*, como producto de dos fuerzas, la del lector y la del autor, que también es lector-interprete, provoca un resultado histórico, ideológico y textual de dos o más textos conjugados y confrontados entre sí. La *hybris* locutiva construye y reconstruye al autor y al yo del poema, es decir, dos voces de enunciación: la modulación, el sujeto modal es innegablemente diaspórico, una reconfiguración de muchos territorios y constelaciones poéticas, pero también la reconfiguración de otros espacios y tiempos de la literatura.

El problema no está exclusivamente alrededor del yo lírico, que en realidad es hipotético, sino en el fenómeno diaspórico

como un hecho cultural, por no decir de una realidad determinante. En torno a la voz lírica están presentes otros rasgos no necesariamente literarios. Si este fenómeno cultural fuera desplazado al ámbito del lenguaje literario, entonces, el problema de la diáspora sería un problema alrededor de la noción frágil o sólida del sujeto del lenguaje, ni siquiera de un yo o sujeto óntico o filosófico. El yo es el sujeto de la cultura y sus variaciones elocutivas y enunciativas. La proyección sólida que aparece y transfigura en el poema se vincula con qué tanto se desplaza o cambia la subjetividad en el poema. Hay muchas voces participando, pero ninguna es verdaderamente visible, pues existe realmente la superposición de voces en la enunciación. La desaparición del sujeto individual, unida a su consecuencia formal, la creciente falta de disponibilidad del estilo personal ha engendrado la práctica casi universal del *pastiche* como síntoma del fenómeno poético contemporáneo.

Existe un antecedente inmediato sobre cómo entender y hacer el poema en estas condiciones. Las categorías negativas creadas por los poetas de la lírica moderna, programas poemáticos transfronterizos de la poesía francesa e inglesa, influyeron directamente durante todo el siglo xx: las novedades estructurales, los quiebres de sentido, la disonancia, la polifonía, la polisemia, la destrucción del yo del poema, el sentido inverso de la metáfora, la importancia de la sinonimia, el despliegue lingüístico, la superposición de planos, el cruce de géneros, la abolición de la anécdota, la incrustación de rasgos narrativos, la desarticulación métrica, el disparo léxico, la supresión de la puntuación, la distorsión gramatical y sintáctica, la alteridad, la extensión del verso, el uso del verso libre, la ampliación y saturación del ritmo, son expresiones y reflejo de la libertad. Los criterios de valor estético de esta índole continúan determinando modelos de escritura como eje ético y axiológico, prevaleciente, esencialmente, en la poesía del siglo xxi.

Ante esta serie de fenómenos estilísticos, algunos de ellos todavía presentes en el poema contemporáneo, no resulta extravagante la idea de que el sujeto lírico no existe, pero eso resulta imposible en términos de realidad y ficción. El supuesto sujeto,

dentro del problema de la diáspora lírica, es una construcción compuesta por muchos sujetos del lenguaje, es la configuración de nombres y autores, previamente, interpretados y reinterpretados. Así es el modo de composición de la diáspora lírica: una poesía interpretativa. El sujeto lírico es virtual (real, ficcional o fingido) y su representación es inestable. Muchos poetas, inclusive toman, se apropian y emplean los pronombres personales como el sujeto del poema. Suponiendo que ya no hay sujeto sino está más allá la palabra «yo», en el poema contemporáneo, el sujeto modal subjetiva el lenguaje. Este sujeto en cuestión subjetivante del lenguaje es el propio *yo modal* del poema contemporáneo. La subjetivación es el acto creativo del *yo modal*.

Gilles Deleuze y Félix Guattari (2002) sostienen que «la literatura es un agenciamiento, nada tiene que ver con la ideología, no hay, nunca ha habido ideología» (14). «El libro imita al mundo, como el arte a la naturaleza: por procedimientos propios que llevan a cabo lo que la naturaleza no puede, ya no puede hacer» (11). La escritura, como fragmento, no es el poema, sino algo distinto, eso que Deleuze y Guattari denominan rizoma. Este es el sustrato de lo único en lo múltiple. En la propuesta de este trabajo lo único es el *yo modal* y lo múltiple corresponde a la *anámigma*. El rizoma posee formas diversas, *principio de conexión y heterogeneidad*, de *multiplicidad*, de *ruptura asignificante*, de *cartografías y calcomanías*, y añadiría: el rizoma posee la forma de la diáspora lírica. «El rizoma es una anti-genealogía, una memoria corta o antimemoria. El rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura inyección... es un sistema acentrado, no jerárquico y no signifiante.» (26).

La tradición poética es la historia de los estilos literarios contruidos mediante mecanismos cruzados de tonos, modelos, autores, textos, estilos, ritmos, conjuntando una *manera de imitación, asimilación* y superación de los antecesores. El canon, entonces, es un pastiche de estilos. Actualmente la imitación ha dejado de ser la presencia y representación de otro autor y obra, y se ha convertido en una mezcla que contextualiza e intercontextualiza formas y estructuras literarias. La *imitación* es otra manera de ser

del pastiche y de la parodia como paradigmas de la poética contemporánea.

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

El concepto de *imitatio* de Quintiliano permite comprender cómo actúa la originalidad en la creación literaria de nuestro tiempo, especialmente si confrontamos los aspectos III y IV de la reciente cita. El autor señala que la imitación no se reduce solo a las palabras; la imitación especialmente se da en relación con las ideas contenidas. Además, cuidarse de imitar exclusivamente a un autor o a un estilo. La poesía híbrida es una reunión interpretada de pasados e instrucciones asimiladas en un momento poético particular en el siglo XXI. La *imitatio* de la *diáspora lírica* supone la asociación de procedimientos y estructuras escriturales, que alteran el género poético y crean formas que transitan desde los demás géneros literarios. La *diáspora lírica* cuida de ocuparse de más de un estilo y autor.

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

posteridad, ¿no nos servirán de algún provecho a nosotros todas aquellas cosas para inventar otras? (Quintiliano, 390)

El poema, como organismo lingüístico, pone resistencia ante un estilo propio para volverse muchos estilos: el poema-rizoma o *diáspora lírica*. El poema contemporáneo se resiste, casi por su mera naturaleza, a imitar una escuela, un estilo, un autor o un procedimiento. Si esto es así, entonces, ¿lo lírico se mantiene estable? ¿el poema, como construcción subjetivante del lenguaje, mantiene su identidad genérica? No, porque la *diáspora lírica* es la suma imitativa e interpretativa de muchos autores, estilos y momentos históricos.

«LAS CORRESPONDENCIAS»: HECHOS DE UNA DIÁSPORA LÍRICA EN EL SIGLO XXI

Enseguida reviso el poemario *Las Correspondencias*, de Alí Calderón (2015). Puede señalarse, en este caso, como primera característica de la *imitatio*, la recreación nominativa del título de otra obra lírica, perteneciente a un pasado poético y su correspondiente resignificación. Aquí es manifiesto el reacomodo de un estilo de la tradición como rasgo de la lírica híbrida. Charles Baudelaire en su poema expresa relaciones metafísicas a nivel macrocósmico, señala un procedimiento textual al interior del poema y dichas asociaciones responden a otro grado, el nivel microcósmico. Calderón, en cambio, abre su libro con una seña mágica, «quod est inferius est sicut quod est superius et quod est superius est sicut quod est inferius». Una asociación de correspondencias históricas y hechos conectados entre tradiciones literarias. El libro está segmentado en cuatro partes: a) *Quod est inferius es sicut quod est superius, et quod es superius es sicut quod est inferius*; b) *Obscurrum per obscurius*; c) *Heimarmene*, y, d) *Piedra de sacrificio*. Al final del libro, de manera aislada, pero intencional, se lee un único poema, *Postscriptum*, al que yo llamaría memoria del poemario. Esta obra es una *archiescritura* como la entiende Jacques Derrida (2009): inscripción como estado de significación y posibilidad del lenguaje.

En el desplazamiento de un pasaje a otro (el tránsito de una sección a otra, de un espacio textual a otro), ocurre una expresión paródica. Esto igualmente expresa otro modo de la *imitatio*.

En un segundo momento, otra característica de la *imitatio* es el pastiche, mecanismo funcional para la orquestación de las voces en el poema mediante el sujeto modal. Esto es posible y se ejemplifica por la presencia de varios registros poéticos: el poema barroco, testimonial, de denuncia, el uso del léxico en otras lenguas y el manejo del español antiguo. Todas estas posibilidades del lenguaje, así como diseminaciones del poema, abren un universo lingüístico apoyado, esencialmente, en la cultura e historia universales. A continuación, señalo el carácter de cada uno de estos registros poéticos apenas mencionados, como identidades poéticas previstas en *Las Correspondencias*.

Lo barroco se entiende de muchas formas. Irlemar Chiampi (2000) sugiere que América Latina debe su identidad al barroco y al neobarroco, esta última como una suerte de encrucijada cultural, ideológica y literaria. El recorte, reciclaje y experimentación del barroco es el sentido del neobarroco.

Como propuesta moderna, entiendo la que recicla ideológicamente lo barroco como un factor de identidad cultural, dentro de la práctica de la fragmentación, de la celebración de lo nuevo, del afán de ruptura y de la experimentación; en términos específicamente latinoamericanos, esa nueva razón estética ocurre plenamente con el auge del *boom* de los años sesenta, cuando la nueva novela recupera los orígenes barrocos en su lenguaje narrativo. (Chiampi, 10)

Me limito a precisar de qué manera *Las Correspondencias* contiene procedimientos característicamente barrocos. La crónica y la ficción de un yo encargado de exponer una realidad. Esa realidad es el viaje expresado y representado por medio de recursos del reciclaje, y es esta intención, ciertamente moderna del neobarroco, la característica medular como práctica procedimental que celebra lo nuevo dentro de los límites de la fragmentación. Esto mismo me parece un afán experimental y crítico que posiciona a la poesía

frente a sí misma. En resumen, la poesía híbrida contemporánea se desplaza desde la parcialidad y lo marginal para reactualizar el barroco como reapropiación tanto de procesos compositivos como de estilos del pasado.

¿En qué sentido *Las Correspondencias* es una obra de poesía testimonial? Aparentemente no, pero su rasgo crítico en el poema «Democracia mexicana» (67-70) y el aspecto invasivo de la cultura meridional y la incrustación de significados cristianos y teológicos en el diario andar del yo del poema sugiere la forma de la poesía como testimonio. Ahora bien, considero que la estética del libro no es simplemente intertextualidad, sino una forma de manierismo. Por ejemplo, la abundancia léxica de los títulos, las alusiones escabrosas de testimonios, anécdotas, hechos, fechas, sitios que se encuentran inscritos, regularmente, en el marco de libros especializados. Anteriormente señalé el punto crítico de la poesía neobarroca como síndrome del reciclaje de procedimientos y parodia de pasados poéticos; este aspecto, en el fondo, es la denuncia de un tipo de estética imperante durante la Modernidad. Por ello, Calderón reporta algunos rasgos de la poesía de denuncia. Es decir, los mecanismos de escritura neobarrocos se contraponen a otros que podrían ser considerados partes del *status quo*. Esta denuncia indirecta, en el caso particular de *Las Correspondencias*, se realiza a través de los lenguajes literarios cruzados entre la escritura poética del siglo XXI y modelos de lenguajes literarios de otros momentos históricos a los cuales se imita.

En el poema en cuestión se presentan varios casos del uso del léxico y el español antiguo en los que, por un lado, lo primero no se adecua a las expresiones de nuestro tiempo y, por otro, tales formas expresivas se enuncian en otras lenguas. Por ejemplo, la primera y segunda sección del libro. La primera interpretación que el lector podría elaborar a este respecto sería un canon literario como modelo de escritura, pero no me parece el caso. En contra, considero que realmente lo que está en el campo textual no es una *imitatio* como en los casos anteriormente señalados, sino la construcción de un artefacto lingüístico, un simulacro de escritura.

En la sección, *Quod est inferius es sicut quod est superius, et quod es superius es sicut quod est inferius*, está presente una referencia geográfica muy clara, definida por el mismo nombre que comparten varios poemas de esta serie: Constantinopla. Turquía fue el punto de encuentro entre Europa y Asia, y ha sido el bastión de la cristiandad, así como la heredera del mundo grecolatino. El autor coloca su poema en la encrucijada del mundo, en la cruz de las lenguas romances. *Obscurum per obscurius* está colocado e impostado como un castellano que recuerda el endecasílabo y el heptasílabo bajo el respiro del amor y el desamor. El tono vacilante responde a un sujeto que desespera, un simulacro de voz o voces, ocupando la mayor parte del libro. *Heimarmenées* la diosa de las causas y efectos, además es quien da sentido al universo entero. Esto último es central para el desarrollo de varias teorías filosóficas como principio explicativo del mundo metafísico y ético.

La sección «Piedra de sacrificio» solo contiene el poema «Democracia mexicana» Este texto es el poema testimonial por excelencia del libro. La denuncia deriva de alguna nota periodística, de las tantas que surgen al día sobre sucesos reales asociados a los asesinatos, secuestros y feminicidios en México. Señala cómo es el aspecto composicional del poema: La derivación puede ser desde la nota periodística, la voz que anuncia el hecho a la distancia de quien escucha y lo convierte en poema, el encabezado leído en otros medios de comunicación, el dato histórico, la crónica real y verosímil testificada documentalmente. Esta parte del procedimiento literario responde a quién dice. Dentro del poema testimonial la importancia del lugar desde el cual se escribe es muy relevante. En este caso, el hecho ocurre de doble manera, en un sentido real, el histórico y, en un sentido ficcional, el testimonio del poema. Esta doble manera del acto testimonial ocurre, verdaderamente, a causa de un yo fingido y un yo ficcional operados por otro yo, el *yo modal*, cuya *análoga* presenta maneras de ser y hacer de la *diáspora lírica*.⁵

5. La diáspora lírica funciona como un sistema en donde los significantes transponen planos semánticos y retóricos de otros pasados temporales y espaciales. Si la lírica y la

Asimismo, el poema tiene dos momentos, el primero de ellos señala el documento y testimonio que hacen verídico un suceso, las muertes por asesinato y secuestro; el segundo es la recreación o ficcionalización de este evento real, manejado metonímicamente mediante la incorporación y reciclado —poética neobarroca— de actos, en apariencia, también verídicos, pero de otro momento, de un pasado histórico: los sacrificios en los templos aztecas. Veamos el caso histórico, el sentido real del motivo del poema.

En el año de 1519 ocurre el primer encuentro entre Hernán Cortés y Moctezuma, años después el cronista Bernal Díaz del Castillo dará cuenta de esto y sus consecuencias en su obra central *Historia verdadera de la Nueva España*. En el cuarto día, después de la llegada de Cortés a la ciudad de Tenochtitlán, se juntan en la plaza principal de Tlatelolco y ocurre un dialogo testimoniado por Díaz del Castillo. El motivo de la reunión tiene como propósito visitar el templo de Huitzilopochtli y, estando en el sitio señalado, 114 gradas más arriba, tal como Calderón lo declara en la segunda parte de su poema, «E subimos las ciento y catorce gradas largas de aquel cú/ Sus piedras ennegrecidas nos quemaron las manos de tan ásperas», Cortés le pide al tlatoani la evidencia de sus dioses. En el sitio de adoración y sacrificio queda impresionado ante las figuras de ídolos, Huichilobos, la sangre derramada por sacrificios, el penetrante olor a sangre y los corazones salidos de los pechos.

Y fuimos al gran cu, e ya que íbamos cerca de sus grandes patios, e antes de salir de la misma plaza estaban otros muchos mercados, que según dijeron, era que tenían a vender oro en granos como lo sacan de las minas, metido el oro en unos cañutillos delgados de los de ansarones de la tierra, e así blancos porque se pareciese el oro de por defuera, y por el largor y gordor de los cañutillos tenían entre ellos su cuenta qué tantas manta o qué

ficcionalidad del yo (real, ficticio o fingido) constituyen el molde del poema, entonces el yo *modal* no expresa significado alguno, porque se reduce o anula parcialmente, por lo que el yo hipotético es una forma paradigmática de significantes. Hay casos particulares de poemas, libros, prosas, misceláneas en los que no interesa qué dice la expresión, sino lo verdaderamente importante es la manipulación del signifiante.

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

El poema «La democracia mexicana» recicla este fragmento de la crónica como documento testimonial de Bernal Díaz del Castillo para revestirlo con una retórica de época, dentro de otro contexto social e histórico, que no es el sacrificio humano del siglo XVI, sino el sacrificio de las víctimas del secuestro en el siglo XXI⁶. Esto

6. El fragmento revela cómo en cada obra literaria, tanto en esta crónica historiada como en el poema mexicano, «La Democracia mexicana», existe un hecho común, el sitio en el cual suceden ambas historias, Tlatelolco.

[...] nuestro Cortés dijo al Montezuma, [...]: «Muy gran señor es vuestra merced, y de mucho más es merecedor; hemos holgado de ver vuestras ciudades. Lo que os

mismo es una cualidad de la poesía híbrida, el travestismo del lenguaje, el pastiche, la parodia, el valor de la enunciación no radica en quién dice en el poema, sino cómo se dice la voz en el campo textual poemático. Dicho campo textual es el rizoma expli-

vido por merced es, que pues estamos aquí en este vuestro templo, que nos mostréis vuestros dioses y teules». Y el Montezuma dijo que primero hablaría con sus grandes papas; y luego que con ellos hubo hablado, dijo que entrásemos en una torrecilla o apartamiento a manera de sala, donde estaban dos como altares con muy ricas tablazones encima del techo, e en cada altar estaban dos bultos como de gigante, de muy altos cuerpos y muy gordos, y el primero que estaba a la mano derecha decían que era el de Huichilobos, su dios de la guerra, [...]. E otro ídolo pequeño que allí cabe él estaba, que decían era su paje, le tenía una lanza no larga y una rodela muy rica de oro e pedrería, e tenía puestos al cuello el Huichilobos unas caras de indios y otros como corazones de los mismos indios, y estos de oro y dellos de plata [...]; y estaban allí unos braseros con incienso, que es su copal, y con tres corazones de indios de aquel día sacrificados, e se quemaban, y con el humo y copal le habían hecho aquel sacrificio; y estaban todas las paredes de aquel adoratorio tan bañadas y negras de costras de sangre, y asimismo el suelo, que todo hedía muy malamente. Luego vimos a la otra parte de la mano izquierda estar el otro gran bulto del altar del Huichilobos, y tenía un rostro como de oso y unos ojos que le relumbraban, hechos de sus espejos, que se dice tezcac, y el cuerpo con ricas piedras pegadas según y de la manera del otro su Huichilobos; porque, según decían, entrambos eran hermanos, y este Tezcatepuca era el dios de los infiernos, y tenía cargo de las ánimas de los mexicanos, y tenía ceñidas al cuerpo unas figuras como diablillos chicos, y las colas dellos como sierpes, y tenía en las paredes tantas costras de sangre y el suelo bañado dello, que en los mataderos de Castilla no había tanto hedor; y allí le tenían presentado cinco corazones de aquel día sacrificados; y en lo más alto de todo el cu estaba otra concavidad muy ricamente labrada la madera della, y estaba otro bulto como de medio hombre y medio lagarto, todo lleno de piedras ricas, y la mitad de él enmantado. [...] y todo estaba lleno de sangre, así paredes como altar, y era tanto el hedor, que no veíamos la hora de salimos afuera [...]; y como todo hedía a carnicería, no veíamos la hora de quitarnos de tan mal hedor y peor vista [...] Y para que vuestra merced lo conozca y todos sus papas lo vean claro, hacedme una merced, que hayáis por bien que en lo alto desta torre pongamos una cruz, y en una parte destes adoratorios, donde están vuestros Huichilobos y Tezcatepuca, haremos un apartado donde pongamos una imagen de nuestra señora; la cual imagen ya el Montezuma la había visto; y veréis el temor que dello tienen estos ídolos que os tienen engañados». Y el Montezuma respondió medio enojado, [...] y dijo: «Señor Malinche, si tal deshonor como has dicho creyera que habías de decir, no te mostrara mis dioses [...]» y como aquello le oyó nuestro capitán, y tan alterado, no le replicó más en ello, y con cara alegre le dijo: «Hora es que vuestra merced y nosotros nos vamos»; y el Montezuma respondió que era bien, [...]. Y Cortés le dijo: «Pues que así es, perdone, señor»; e luego nos bajamos las gradas abajo, y como eran ciento y catorce, e algunos de nuestros soldados estaban malos de bubas o humores, les dolieron los muslos de bajar. (Díaz del Castillo, 259-262)

cado, según Deleuze y Guattari, y vinculado con mi propuesta de la *diáspora lírica*. Las *Correspondencias* de Calderón son el vínculo de varios puntos temporales históricos y espaciales literarios en la unidad textual. El yo lírico en *Las Correspondencias* impuesta el enunciado mediante la ficción de yoes hipotéticos, que asocian historias, ideas conectadas entre el pasado y el presente. En estos casos particulares se han identificado las historias testimoniadas en la crónica, conectadas con otras historias anónimas. Lo antiguo se convierte a través de un estilo del reciclaje, que combina formas barrocas, en la composición libre de signos de puntuación; el fraseo está compuesto por el verso isosilábico, regularmente endecasílabo o heptasílabo y de arte mayor. El poema no está compuesto por la idea, la oración y el párrafo, sino por la frase del verso y las historias, una diégesis. La *imitatio* originada por el estilo barroco del siglo de Oro español se logra mediante la incrustación de otro estilo de otro periodo histórico y la apropiación constituye la dinámica textual de la subjetividad del lenguaje. En un caso, sobre el templo de Huitzilopochtli, dos personajes históricos, es decir, reales, entablan diferencias culturales e ideológicas respecto al escenario que hay frente a ellos, los dioses de Tenochtitlán; en el otro caso, existe un acto de ficción, una voz modal parodia la diégesis del caso anterior, narrado por Bernal Díaz del Castillo, con el propósito de vincular el tema de la muerte, concretamente del asesinato. Calderón propone en su poema que los asesinatos del siglo XXI pueden ser, válidamente, narrados con paratextos de otras épocas. En esto consiste el pastiche y diseminación de la subjetividad del lenguaje.

El estilo del poema es constructo del *yo modal*, pero también la participación de un yo particular que es una singularidad de escritura. Esta manera singular de escritura también expresa, en ciertos casos, la apropiación de procedimientos y formas de otras épocas y tradiciones, con la tentativa de trasladar, como una diáspora, temporal y espacialmente, mecanismos literarios, y en el poema que a continuación reviso, «Villanelle de permanencia», podrá mostrarse qué función tiene y cómo sucede.

VILLANELLE DE PERMANENCIA

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

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

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

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

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

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

En este singular poema, la *diáspora lírica* no es precinto del sujeto modal ni este genera la *anámmigma* como la voz ficcionada, ficticia o real en el poema. La *diáspora lírica* contiene otro origen y expresa una diferente hibridación. Calderón enviste el español de otra forma y estructura perteneciente a la tradición de la poesía en lengua inglesa. La *villanelle*, una forma originalmente atribuida a un origen francés, de tema pastoril, comenzó a cultivarse a principios del siglo xvii, no obstante, la forma tal como se conoce ahora se ha desarrollado y ejercitado en lengua inglesa, sobre todo durante el siglo xx.

La recuperación de pasados poéticos es otra manera de la poesía lírica. En este caso se conserva la forma y estructura construida en su lengua de origen, cinco estrofas de tres versos y una última de cuatro, que suman en total 19 versos. En el poema señalado el lirismo sobrevive, sin importar quién es el yo lírico.

La difícil cuestión de la relación del poeta con su «Yo» textual nos confronta con otra brecha, duplicando la división entre los aspectos simbólicos y semióticos del lenguaje en una escala diferente, en términos de una división entre los mundos existencial y textual. Incluso en la poesía documentalmente autobiográfica, un foso separa la persona del poeta del sujeto textual. El poeta es responsable de la credibilidad de su «Yo» —como simultáneamente un «Yo» que experimenta y este conjunto particular de palabras, a la vez un ser psicológico, social e histórico y una entidad verbal. Aparte de qué contenido puede tener y cualesquiera pensamientos, sentimientos o experiencias que pueda expresar, la credibilidad genérica de un poema lírico depende de la credibilidad retórica del orador— en ambos registros. (Motlu Konuk, en <https://circulodepoesia.com/2019/05/que-es-el-sujeto-lirico/>)

La credibilidad (verosimilitud) que Calderón incorpora a *Las Correspondencias* no proviene del yo textual ni de la entidad verbal, que señala Konuk, sino del proceso ficcional construido por la *diáspora lírica*, hecha de los testimonios, que operan como ideas conectadas y localizadas en una macroretórica, vinculadas, al mismo tiempo, con otros tiempos históricos de ciudades, personajes, vidas, culturas, estructuras líricas e ideologías, incluso cuando incorpora formas clásicas. Las herramientas de la *diáspora lírica* son múltiples y no se limitan a la experimentación, ruptura y riesgo, ni a la textualidad del poema.

Una mezcla entre lo fragmentario y lo coordinado, entre lo antiguo y lo post-posmoderno, entre el reconocimiento y la experimentación; el neologismo en el soneto, la *chanson* sobre el absurdo, la tensión de las formas ante contenidos vacuos, la economía de expresión en formas complejizantes, Es esa selección indiscriminada de la que habla Swensen la que pienso se encuentra asimilada hoy

en día en algunos casos de poemas contemporáneos de la poesía mexicana. Así, podemos sostener la siguiente hipótesis: si partimos de una noción de análisis textual, enfocada en algo próximo a un nuevo formalismo, podemos constatar que existen casos de aquello que denomina la poesía anglófona como «hybrid poem» en nuestra lengua, a pesar de que no hayan sido catalogados como tales. (Osorio de Ita, en <https://circulodepoesia.com/2017/01/la-hibridez-a-traves-de-las-estrategias-de-enunciacion-en-la-poesia-mexicana-contemporanea-por-gustavo-osorio-de-ita/>)

Lo híbrido sí es mezcla, no obstante Gustavo Osorio de Ita propone que, detrás del territorio fronterizo construido, no solo existen marcas textuales genéricas, también aparecen vías varias de incorporación lectora, que se vuelven procedimentales, a nivel de sentido y de sonido. Hay un proceso de interpretación que no queda en la obra escrita, sino que continua en el acto del lector. El transductor prosigue la reflexión sobre la poesía híbrida. En este caso, el análisis no deja de revisar el procedimiento, pero el poema de Calderón, «Villanelle de permanencia», es híbrido a nivel del significante y no en su significado, como generalmente sucede con la poesía híbrida mexicana contemporánea. Este poema está modelado por una brecha abierta en la textualidad respecto a quién habla, generada por el yo lírico, que por lo común es hipotético. El problema radica en explicar el yo en el poema, y en «Villanelle de permanencia» no parece impreciso afirmar que no existe una diferenciación entre el yo textual y la voz autora. El autor de carne y hueso es quien habla en el poema. La contrariedad aparente oscila en que la nomenclatura que se use para definir a ese yo es imprecisa, en otro sentido, su posible definición es inestable. Está en cada lector descubrir dicha inestabilidad, ya sea por la exteriorización del yo o la exteriorización del yo a través del lenguaje.

Por lo tanto, una respuesta a la pregunta «¿Por qué hay poesía lírica?» radica en este acontecimiento del «Yo» como el agente del lenguaje —la figura de un sujeto que hace que el lenguaje signifique haciéndolo intencional. Los sonidos que pueden significar —una condición previa a cualquier significado específico— son sonidos

que podemos atribuir a un «Yo», y el sujeto así producido es a la vez un constructo irreductiblemente lingüístico —un objeto verba— y un «Yo» que «elige las palabras mediante las cuales existe», tal y como expresa James Merrill (1986, 21). Esto no es «reducir» el «Yo» a un efecto poético, sino señalar la concurrencia de la poética y la ética en el caso de la subjetividad lírica. (Motluk, en <https://circulodepoesia.com/2019/05/que-es-el-sujeto-lirico/>)

En toda elección lingüística del poema se da un acto de discriminación, la elusión entre lo que se elige y se desecha: el yo empírico y no el *yo modal*. El *yo modal* es el resultado de la enunciación en el poema, es el producto final de la elusión, pero al mismo tiempo ese *yo modal* es productor de una *diáspora* y su *anámigma*. El *yo modal* es el constructo lingüístico. Me parece un equívoco considerar que lo esencial y la genealogía de la poesía lírica, en este tiempo, sea la simple presencia de un «Yo» como reactivo del lenguaje, y que ese «Yo» trascendental manipule un elemento material no hace que el poema escrito sea lírico. En todo caso, dicha imprecisión conceptual tiene su corrección al precisar que ese «Yo» es el agente del lenguaje literario, mas no del lenguaje en sí mismo, pero de la misma manera persiste una imprecisión focal. No es el acto de control del yo sobre esa masa lingüística lo que hace posible la existencia de la poesía lírica, sino la interacción del *yo modal*—no es el mismo «Yo» de Mutluk— con el lenguaje literario en cuya interacción y encuentro surge un poema que sigue siendo lírico, aunque posea inestabilidad genérica. En suma, si existe el yo lírico, dentro de los avatares de todo el territorio textual de la poesía híbrida, es porque el yo cabe en un sujeto o agente que actúa intencionalmente para significar.

OBRAS CITADAS

Alatorre, Antonio. *Los 1 001 años de la lengua española*. México: Fondo de Cultura Económica, 2018. Impreso.

Appadurai, Arjui. *La modernidad desbordada: Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001. Impreso.

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

Bajtín, Mijaíl M. Problemas literarios y estéticos. Trad. Alfredo Caballero. La Habana: Arte y Literatura, 1986. Impreso.

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

Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Trad. Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, 2014. Impreso.

Bauman, Zygmunt. *La cultura en el mundo de la Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011. Impreso.

Bernstein, Charles. *Language. Contraataca. Poéticas (1971-2011)*. México: Aldus, 2013. Impreso.

Benjamin, Walter. *La tarea del traductor*. México: Herder, 2017. Impreso.

Bhabha, Homi K. *El lugar en la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 1994. Impreso.

Brunetière, de Ferdinand. *L'»evolution des genres: Dans L'»histoire de la littérature*. Paris: LIBRAIRIE HACHETTE, 1890. Impreso.

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

Calderón, Mario y Alí Calderón (Eds.). *Cuadernos de poesía panhispanica*. Chile: Ediciones de Literatura Americana Reunida, 2018. Impreso.

Calderón, Alí. *Piedras para una refundación*. Buenos Aires: Buenos Aires Poetry, 2017. Impreso.

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

—. (2015). *Las Correspondencias*. España: Visor. Impreso.

- Cascales, Francisco. *Tablas poéticas*. Madrid, España, Escalpe, 1975. Impreso.
- Chiampi, Irleamar. *Barroco y modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. Impreso.
- Cornejo-Polar, Antonio. “Mestizaje, transculturación, heterogeneidad”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2015. núm. 40, pp. 368-371. Impreso.
- Croce, Benedetto. *Breviario de Estética*, Madrid, Austral, 1938. Impreso.
- Dante, Alighieri. *L'eloquenza in volgare*, Milano, Einaudi, 1998. Impreso.
- De Campos, Haroldo. “Poesía y Modernidad. De la muerte del arte a la constelación: el poema postutópico”. *De la razón antropofágica y otros ensayos*, México, siglo XXI, 2000. Impreso.
- De Colombí-Monguío. “Boscán frente a Navagero: el nacimiento de la conciencia humanista en la poesía española”. *NRFH*, XL, 1992. número 1, pp. 143-168. Impreso.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Pretextos: España, 2002. Impreso.
- . *Rizoma*. México: Fontamara, 2016. Impreso.
- Derrida, Jacques. “La ley del género”. Trad. J. Panesi. en *Glyph*, 7, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980. Impreso.
- . *La diseminación*. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 2009. Impreso.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Ciudad de México: Editorial Patria, 1983. pp. 257-258. Impreso.
- Ducasse, Isidore. *Obras completas*. Trad. Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Argonauta, 2007. Impreso.
- Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona: Seix Barral, 1959. Impreso.
- Frobenius, Leo. *Der westafrikanische Kulturkreis: Petermanns Mitteilungen 43/44*, Hamburgo, 1987. Impreso.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*, New Jersey, Princeton University Press, 1990. Impreso.

García Berrio, Antonio y Javier Huerta Calvo. *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 2015. Impreso.

García-Bedoya, Carlos. *Hermenéutica literaria una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*. Perú: Cátedra Vallejo, 2019. Impreso.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, México, Grijalbo, 1990. Impreso.

Genette, Gérard. “Géneros, «tipos», modos””, en Miguel Á. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Libros Arco. 1998 pp. 183-233. Impreso.

—. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Priet. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.

Hegel, Friedrich. *Introducción a la Estética*, Barcelona: Península, 1986. Impreso.

Hejinian, Lyn, *El rechazo al cierre* [En <https://circulodepoesia.com/2014/09/poetica-lyn-hejinian-el-rechazo-al-cierre/> Fecha de consulta: marzo 2 de 2020].

Horacio. “A los Pisonés”, *Obras poéticas*, México: CONACULTA, 1999. Impreso.

Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós, 1991. Impreso.

Joris, Pierre. *Mawqf*, México: Instituto de Cultura del Estado de Durango. 2014. Impreso.

Jitrik, Noé. “Del orden de la escritura. Estabilidad y depresión”. *Línea de flotación*. Venezuela: Ed. El otro, el mismo, 2002. Impreso.

Konuk Blasing, Mutlu, ¿Qué es el sujeto lírico? En [<https://circulodepoesia.com/2019/05/que-es-el-sujeto-lirico/> Fecha de consulta 21 de enero 2020].

Kristeva, Julia. “Let mot, le dialogue et le roman”. *Semiotike. Recherches pour une sémanalyse*. París: Seuil, 1969, pp. 143-163. Impreso.

—. (1981), *Semiótica I*, Madrid: Fundamentos. Impreso.

Livon-Grosman, Ernesto (2014), “Prólogo”, *Mawqf*, Instituto de Cultura del Estado de Durango, México. Impreso.

Mallarmé, Stéphane. *Antología*. España: Visor, 2009. Impreso.

Meschonnic, Henri. *Para salir de lo postmoderno*. Buenos Aires: Cactus, 2017. Impreso.

Milán, Eduardo. *Resistir*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. Impreso.

Larios, Francisco (Comp.). *Los hijos de Whitman. Poesía norteamericana del siglo XXI*. México: Valparaíso México, 2017. Impreso.

Lessing, de G. E. *Laocoonte*, México, UNAM, 1960. Impreso.

Osorio de Ita, Gustavo. “La hibridez a través de las estrategias de enunciación en la poesía mexicana contemporánea” [En <https://circulodepoesia.com/2017/01/la-hibridez-a-traves-de-las-estrategias-de-enunciacion-en-la-poesia-mexicana-contemporanea-por-gustavo-osorio-de-ita/> Fecha de consulta 26 de marzo de 2020].

Pulido Ritter, Luis. “Resumiendo la hibridez: crítica y futuro de un concepto”. *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*. Núm. 9. 105-113. Impreso.

Pseudo-Longino. *De lo sublime*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017. Impreso.

Quintiliano, Fabio Marco. *Instituciones oratorias*. España: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Saavedra, 2001. Impreso.

Raible, Wolfgang. “¿Qué son los generos literarios? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual”. Miguel Á. Garrido Gallardo. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Libros Arco, 1998, pp. 303-339. Impreso.

Schaeffer, Jean-Marie. *¿Qué es u género literario?*, Madrid, AKAL, 2006. Impreso.

Schiller, Friedrich. *Poesía ingenua y poesía sentimental*. Madrid, Verbum, 1994. Impreso

Schelegel, Friedrich. *Conversación sobre la poesía*, Buenos Aires: Biblos, 2005. Impreso.

Swensen, Cole. “Introducción a *A American Hybrid: A Norton Anthology of New Poetry*”. Alí Calderón y Gustavo Osorio (eds.). *Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética*, México: Valparaíso, 2016. Impreso.

Szurmuk Mónica y Robert Mckee Irwin (coords.). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Instituto Mora/Siglo XXI, 2009. Impreso.

Todorov, Tzvetan. “El origen de los géneros”. Miguel Á. Garrido Gallardo. *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Libros Arco, 1998, pp. 31-48. Impreso.

Víctor Hugo. *Cromwell*, Greenbooks digital. [<https://www.amazon.es/Cromwell-Victor-Hugo/dp/1545494258>], 2019.