



ESTUDIOS LITERARIOS

DECANONIZACIÓN DE LA POESÍA MEXICANA:
LOS CASOS DE HORACIO WARPOLA Y ANDREA ALZATI

DECANONIZATION OF MEXICAN POETRY:
THE CASES OF HORACIO WARPOLA AND ANDREA ALZATI

IGNACIO BALLESTER PARDO

Universidad de Alicante

ignacio.ballester@ua.es

ORCID: 0000-0002-5826-3167

Recibido: 20-02-2021

Aceptado: 27-05-2021

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es estudiar *Carcass* (2019), poemario que Horacio Warpola (Atizapán de Zaragoza, Estado de México, 1982) publicó en *Instagram Stories*, y las *performances* que Andrea Alzati (Guanajuato, 1989) comparte en dicha red de cara a una reconfiguración de la lírica reciente desde el país con más hispanohablantes. Para ello describiremos algunas obras de difícil y efímero acceso en torno a la experimentalidad; compararemos tales prácticas con las tradiciones que permean en ambos casos; hasta llegar a discutir tanto el concepto de marginalidad como el de poema. El estudio se basa en el campo cultural de Bourdieu y la teoría de los polisistemas de Even-Zohar; así como el dificultismo que aborda Palma y la densidad a la que llega Higashi; con la intención de entender el interés que despierta autoalejarse del canon desde las vanguardias a las actuales manifestaciones interartísticas.

Palabras clave: canon, intermedialidad, obra de arte, profesionalización, hibridismo.

ABSTRACT

The objective of this work is to study *Carcass* (2019), a collection of poems that Horacio Warpola (Atizapán de Zaragoza, Estado de México, 1982) published on *Instagram Stories*, and the *performances* that Andrea Alzati (Guanajuato, 1989) shares on said network in the face of a reconfiguration of the recent lyric from the country with the most Spanish speakers. To do this we will describe some works of difficult and ephemeral access around experimentality; we will compare such practices with the traditions that permeate in both cases; up to discussing both the concept of marginality and that of a poem. The study is based on Bourdieu's cultural field and Even-Zohar's polysystem theory; as well as the difficulty that Palma tackles and the density that Higashi reaches; with the intention of understanding the

interest that arouses self-distancing from the canon from the avant-garde to the current inter-artistic manifestations.

Keywords: canon, intermediality, artwork, professionalization, hybridism.

1. INTRODUCCIÓN AL MOVIMIENTO EXPANDIDO

La poesía mexicana que se publica (ya no solo como texto impreso) en el siglo XXI se relaciona con otras artes y medios, como las visuales y los *performáticos*, respectivamente. El interés interartístico de la lírica del país con más hispanohablantes surge con las neovanguardias hispanoamericanas que estudian Alejandro Palma y Gabriel Hernández Espinosa (2017). Detona con el Núcleo Post-Arte y, previamente, mediante los *Poelectrones* (1972) de Jesús Arellano y la puesta en escena de *Blanco* (1967) de Octavio Paz, quien un año antes firma el prólogo de la antología *Poesía en movimiento* (1966). Dicha muestra funge como punto de partida para la canonización que decanonizan –contra la poesía efectista y viral que polemiza y caracteriza a buena parte de la poesía en español– los ejemplos recientes que analizaremos desde diversas teorías que se cruzan en el poema encriptado (que diría Higashi desde la crematística, 2015)¹ y dificultista (término acuñado por Palma)². El poema, inasible, supone un reto para quienes, expectantes, leemos, vemos y escuchamos la obra de arte a través de la pantalla.

2. BASE TEÓRICA DEL POEMA QUE DEJA DE SER(LO)

En la canónica antología *Poesía en movimiento* no aparece el representante del dificultismo que es Gerardo Deniz (Palma 2016), referencia que permea la poesía mexicana contemporánea (Higashi 2018), junto a José Emilio Pacheco ese mismo año (Ruiz-Pérez). Ambas líneas, la del poema encriptado y la del que continúa la poesía coloquial o comunicante de los sesenta del siglo pasado, legitiman y viralizan, por

¹ Para Higashi, el poema continúa la revelación epifánica de Paz; es decir, según observaremos en los casos de Warpolo y Alzati: “cuando el poema deja de funcionar para quien lee como signo en rotación y empieza a funcionar como una epifanía, se llega al destino último del poema. Este largo trayecto de sentido desemboca en la revelación epifánica, cuando quien lee construye para el poema un sentido personal, único e inalienable, en la revelación de su propio ser” (2015: 89). Se establece así una serie de interpretaciones que alimenta, estimulante, el dificultismo. Dicha línea llegará a la densidad: reto que plantea la interpretación de la obra de arte verbal en contacto con una serie de referencias visuales y sonoras; herederas, pues, de la vanguardia y neovanguardia hispanoamericanas.

² Según Palma, el dificultismo atiende a la *elocutio*; es decir, la manera en que se expresa el tema en la obra de arte lírica y en su relación con otras referencias y disciplinas: “Poco entendido como forma particular de escritura poética, el dificultismo tiene su origen desde las propias consideraciones aristotélicas cuando se refiere a la elocución en la poesía” (2016: 230). De tal modo estudiamos las obras que en estas líneas nos ocupan, prestando especial atención al medio (digital) en el que se publican y las reflexiones que en torno al campo cultural de Bourdieu ([1989] 2013) establecen. La ligazón entre el soporte y la estrategia de decanonización nos permitirá distinguir el actual movimiento de las vanguardias, que ya operaba con objetivos similares: cuestionar el arte desde la *elocutio* y la *dispositio* y no tanto desde la *inventio*.

un lado, el poema tradicional que resulta fácilmente inteligible y comprensible, al tiempo que otras acciones³ superan la lectura, como tal, para convertirse en experiencia o, según Rocío Cerón (2015), literatura expandida.

El canon que estudia Higashi en un trabajo todavía inédito ya se advierte en su libro *PM/XXI/360º* (2015): “Las formas en las que *Poesía en movimiento* ha afectado al canon de la poesía mexicana son rizomorfas, de modo que su irrupción en el pasado inmediato y en el presente (futuro) dista mucho de tener un patrón simple y lineal” (23). Entre las ramificaciones vigentes se encuentra la idea de ruptura (neovanguardística) que continúa operando en el texto, en primer plano, y en la *dispositio* de este en relación con otras artes, como el propio Paz pensaba desde la danza y la música o Arellano con la fuerza visual que desarrolla en los últimos años el poemuralismo de Roberto López Moreno.

En el libro (digital, algo que se asocia al canon que tomamos en consideración, para refutarlo, en estas líneas desde la poesía) *Literaturas en México (1990-2018): Poéticas e intervenciones* (2019), un par de capítulos ilustran el concepto de poema que pasa a ser efímero y maleable.

Por un lado, Susana González Aktories aborda las poéticas sonoras en su tradición: “permiten remontarse igualmente a los impulsos de las primeras vanguardias artísticas de las que estas propuestas de arte expandido e intermedial se dicen herederas” (61-62). Todo ello “sin necesidad de restringirlas a una sola disciplina artística” (62). Interartísticas, pues, rizomáticas, hallan en los canales digitales la lectura que se expande, intermedial; lejos de la fijación canónica de referencias como Paz, que terminó publicando un archivo que legitima al cabo su obra *Blanco*; de una manera similar a la exégesis que ante la experimentalidad en apariencia incomprensible se ve obligado a mostrar Deniz en *Visitas guiadas* o Cerón en torno al festival *Enclave*.

Por otro lado, Héctor Domínguez Ruvalcaba pone el foco en la calle y el compromiso político que existe en la puesta en escena de tales obras. No atiende a los poetas estudiados, pero sus conclusiones sí permiten presentar casos como el de Alzati. Pese a no ser la violencia el tema principal de estas páginas, diferentes poetas

³ Como no podía ser de otra manera, empleamos dicho término a raíz de la vanguardia: base de las propuestas que continúan actualizando Warpola y Alzati en México. Para ello podemos tomar como referencia el CADA (Colectivo de Acciones de Arte) al que, entre demás poetas de Chile, perteneció Raúl Zurita; quien plasmó su obra, antes que en lo digital, en el soporte natural que son el cielo, el desierto de Atacama o los acantilados de la costa del Pacífico, según lo menciona Rovira (2016). Cabe destacar que, en 2021, durante la pandemia, Zurita estuvo a punto de participar con sus versos de nuevo en el cielo, esta vez de México, mediante el evento virtual “Escrituras en el cielo: poemas dibujados con luces en el cielo nocturno de la Ciudad de México” que iba a ofrecer junto a poetas próximos a los que nos ocupan como Maricela Guerrero, Ruperta Bautista y Luis Felipe Fabre. Esta vez íbamos a ver, hasta que se suspendió por falta de permiso para el uso de drones, el acto directamente a través de la pantalla. Lejos de comparar las recientes acciones con la vanguardia o la neovanguardia, partimos de las bases que tales movimientos establecen en el siglo pasado para ver de qué modo pueden continuar en el tercer milenio a propósito de la idea intermedial de canon.

se comprometen de manera explícita a través de la experimentalidad con otras artes, con los asesinatos y las desapariciones como telón de fondo. Destacan Camila Krauss en su aplicación móvil de *En las púas de un teclado* (2013, como libro impreso en 2018) o Luz María Sánchez con su exposición *Modos de Oír* (2019).

La tesis de Domínguez se extiende a los casos que mostraremos: “la poesía se presenta como un llamado al público a dolerse por la injusticia. Entonces la poesía se convierte en una fuerza política cuando toma el escenario público y habla desde el testimonio” (310). Así pues, el hecho de liberar sus obras o de instalarlas en la calle, en Warpola y Alzati, existe un compromiso, una dimensión cívica por la relación del arte con la sociedad, más allá de las obras dirigidas a ella a través de un catálogo o un encuentro literario apoyado por el Estado.

A tal movimiento, expansión o *performance* le da Gabriel Hernández Espinosa, junto a Alejandro Palma Castro, el nombre de dislocación; concepto que nos permite asentar la investigación de las siguientes páginas. En palabras de Hernández Espinosa: “la dislocación se da cuando la poesía trasciende su ámbito más tradicional, convencional o establecido, ya sea en términos de soporte, formales e incluso performativos” (11). Veamos, entonces, cómo disloca la poesía el movimiento en su máxima expansión, superando incluso los intereses por formar parte o encajar en un canon.

Hablamos de decanonización, pues, por el hecho de autoconsiderarse tales obras marginales o experimentales en su más periférica concepción: alejada de lo convencional, de lo más visto y escuchado. Este último sentido de canon para Higashi, en el contexto poético, configura un discurso que nace (no pionero, pero sí como fruto) de las relaciones con otros textos y disciplinas que posibilitan las redes sociales: *collage* de lecturas e interpretaciones que muestran los casos que abordaremos en lo que sigue.

3. METODOLOGÍA DEL PROCESO DE ESCRITURA MÁS ALLÁ DE LA LECTURA

Si tomamos el término decanonización (o descanonización) que (para otro contexto) utiliza Neuschäfer (2006) una década después del trabajo que editan Van der Kooij y Van der Toorn (1998), lo hacemos para referirnos al proceso inverso por el que una obra –lejos de caer en el cultismo que privilegian otras épocas ante el descuello de las universidades y numerosas actividades académicas– se autositúa en un espacio ajeno al centro, al poder, a la crematística que reconoce Higashi en buena parte de poetas jóvenes de México.

Más que aparecer o desear permanecer en una lista de nombres reconocidos y citados, la autogestión y la liberación de archivos consolidan una poética coherente con la relación tanto de la poesía con otras artes como canales abiertos, entre los que se encuentran las redes sociales. Se acercan pues a la democratización que estudia Gainza (2018). Más que devaluar, se difunde el trabajo interartístico a través de un público espectador que tiene en sus manos acceder al contenido digital, liberado en la red. En lugar de formar parte de los catálogos que impone el canon

editorial o académico, tales poetas suponen una escuela o movimiento (para aprovechar el término paciano) por su constante actividad. A diferencia de otros géneros como la narrativa, con algunos casos de la poesía en México, vence los intereses comerciales y apuesta por la descarga gratuita de tales obras; las cuales acaban siendo canónicas (estudiadas por Salinas Pérez en 2017), de la misma manera que sucede con *Antígona González* (2012) de Sara Uribe (también representada, por cierto, en el escenario como obra teatral: espectáculo que vemos cómo va de la calle, en el estridentismo, a la naturaleza, en CADA, y a la pantalla en la actualidad).

Abrir una antología –según lo vimos en *Signos Literarios*– (Ballester 2019) no garantiza formar parte del canon. Podría ayudar a ello, pero los resultados son otros si atendemos a la recopilación de las obras mencionadas en muestras de otras latitudes o lenguas. El esfuerzo no se debe solo a una lógica de mercado, sino que la desatienden de un modo consciente precisamente porque la advierten en poetas burócratas de su promoción. Pese a formar parte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (como en el caso de Alzati, entre 2016 y 2017), se caricaturiza el canon y el mecenazgo público que, de manera singular, a diferencia de otros países de habla hispana, aún sigue ofreciendo México.

Muestra de tal postura crítica y paródica la ofrece la propia Alzati al convocar recientemente un Premio de Poesía con su nombre; dicen las bases del “Certamen Nacional de Literatura Espumosa Andrea Alzati 2021”: “Yo, que no tengo un lugar relevante en la cultura, ni en la historia, ni lo tendré nunca, he decidido lanzar una convocatoria para recibir poemas y premiarlos desde este lugar privilegiado que me confiere el mero hecho de estar viva y absolutamente desocupada y aburrida” (Alzati 2020: en línea). Anacari Beltrán Figueroa aka Yoko Ñim (Cuernavaca, Morelos 1991) resultó ganadora con el poema “Mignon es tierno o lindo”. En el fallo, Alzati reconocía que “no busco la profesionalización de la escritura” (Alzati 2021: en línea). Se entiende de tal modo el perfil del artista que se consagra o profesionaliza, según lo aborda Clara Hernández Ullán (2019) sin dejar de lado la teoría de la vanguardia planteada por Poggioli, Adorno, Bürger, Hauser o Callinescu. A este respecto, antes de pasar a analizar la obra poética, conviene asentar la concepción de Even-Zohar (2017):

Parece haber sido Shklovskij quien conceptualizó por primera vez las distinciones socioculturales en la producción de textos en términos de estratificación literaria. Según él (1921, 1923), en literatura ciertas propiedades son canonizadas mientras que otras permanecen no-canonizadas. Desde tal punto de vista, por “canonizadas” entendemos aquellas normas y obras literarias (esto es, tanto modelos como textos) que en los círculos dominantes de una cultura se aceptan como legítimas y cuyos productos más sobresalientes son preservados por la comunidad para que formen parte de la herencia histórica de ésta. “No-canonizadas” quiere decir, por el contrario, aquellas normas y textos que esos círculos rechazan como ilegítimas y cuyos productos, a la larga, la comunidad olvida a menudo (a no ser que su status cambie) (14).

El ganador recordará
 El perdedor olvidará
 ¿O era al revés?

Los versos, breves, componen una serie de hasta veinticuatro historias (sin contar la cubierta y la contracubierta) que forman parte de la historia (siempre en minúscula). La ausencia de signos de puntuación –como, por lo general, el resto de la obra de tales poetas– permite considerar dichas producciones, en relación con otras artes, como *continuum*. Sobre un fondo urbano, nocturno, el sujeto poético narra en tercera persona las bases de un concurso que (como el de Alzati) parodia la pertenencia y la pertinencia del canon. En el sentido escatológico que mostrará Alzati con el símbolo del huevo y el papel higiénico, en sus puestas en escena, Konstanz Elú a.k.a. Horacio Warpola nos lleva a la búsqueda de la segunda acepción de carca que recoge la RAE: del quechua *karka*, en Perú, con el significado de mugre, suciedad del cuerpo. Resulta una acepción válida para el estado de ánimo del sujeto poético que con sorna parece desprenderse de la crematística que envuelve a parte del canon de la lírica en México. Decanoniza el canon mediante la caricatura, la ironía. Queda patente dicho recurso en la cuestión retórica del final que asocia el recuerdo (y el hecho de ser recordado) a quien gana un “concurso” (literario, artístico); y el olvido (o el hecho de ser olvidado, marginado, apartado) a quien lo pierde: “¿O era al revés?”.

Tras el interrogante, en primera persona del plural (y luego en singular) desarrolla distintas suposiciones y deseos (literarios) que cobran fuerza por el hecho de ser compartidos en *Instagram*; ya que lo verbal da paso a un paratexto mayor. Aparentemente en segundo plano la imagen y el sonido congelan la historia de la literatura en una aplicación más efímera aún que el papel y el canon.

La quinta de las *stories* alude precisamente al tiempo que dura un poema (o, por extensión, un poemario) en el imaginario colectivo, en el espacio público que se proyecta al fondo de las torres altas de la ciudad, para la que la música agiliza el ritmo y electrifica el tono de la música clásica: “Quiero quedarme / todo el tiempo posible // Amo esta experiencia / nos iremos en cinco minutos”.

Los personajes, secundarios, de *Carcass* no aparecen más que como recurso que permite identificarnos con seres minúsculos en la monstruosa ciudad. La incertidumbre ante el futuro, como tema, en una estética del siglo pasado, hila y pasa las pantallas (como si de un videojuego se tratara) ante, de nuevo, preguntas que desaparecen en quince segundos para dar paso a otra escena y, así, hasta una lectura frenética del vértigo de la existencia. Fortalecen dicha sensación de nostalgia las piezas musicales lúgubres y melancólicas que acompañan la urbe.

No resulta explícita la violencia que vimos que aborda Domínguez, pero sí causa que el sujeto (posiblemente autobiográfico por el hecho de que en *Instagram* solemos contar nuestra propia vida) eyacule, adolescente, “sobre las hormigas” (símbolo de la sociedad gris y gregaria de la interfaz de las primeras videoconsolas); y

alude al poder, al canon, contra la naturaleza (del arte). Dice así uno de los últimos textos: “Cociné una / pasta integral / Le agregué albahaca // Y unos tomates / muy costosos // Todo con el dinero / es violencia”.

Ante la crematística que advierte Higashi, Warpola construye un libro de poesía distópico. Algo particular en la lírica mexicana y que apenas encontraría posibles muestras en Julián Herbert, Maricela Guerrero, Luis Eduardo García o Diana Garza Islas (quien se acerca a las acciones de arte que veremos a continuación con Alzati). La última historia de las *Stories* establece un perfil de poetas que decanonizan y son decanonizados (o al revés) desde la referencia a otras artes (esta vez, del director de cine franco-suizo):

Doblarse como en
las escenas de Godard
donde los personajes
son un montón de cosas

Yo quería ser
un montón de cosas
y al final no fui nada

La poesía: al cabo, “un montón de cosas”. *Un montón de escritura para nada* (2019), de Sara Uribe. Un montón de líneas que forman versos por los límites de la pantalla, de la aplicación, de la caja de texto. La frustración ante el canon agolpa mensajes instantáneos en las redes que funcionan como poema por la decanonización del mismo género literario, conectado con otras artes.

Artes a las que Alzati se aproxima desde la poesía son la pintura, el *collage* o las instalaciones urbanas. Si en *Animal doméstico* (2017) simbolizaba en el huevo la poética (analizada en cuanto al canon y las antologías un par de años después; Ballester 2019), en su cuenta de *Instagram* (@aalzati) publica performance que vinculan los significados poéticos de elementos cotidianos como el papel higiénico, lápices, una manzana atravesada por cuchillos y el ya mencionado huevo.

A él se refiere de esta manera en su libro impreso (y disponible, virtual, en el repositorio de Poesía Mexa); concretamente, en la segunda de las tres partes, entre “Miel” y “Leche”, “Huevo”:

malabarista áurea
cuando llegué a los once
aprendí a balancear un huevo con la punta de mi dedo índice
y anduve así un buen rato
caminando por las orillas intrincadas
equilibrándome por bordes asimétricos
tanteando lo empedrado irregular
[...]

la solemnidad del político muere caricaturizada
 yo por eso me he empeñado
 en dominar el malabar del huevo
 qué tierno un huevo bailando (¿sobre la ancho de su cintura?)
 qué frágil el cascarón
 qué viscosa la clara
 (casi tan denso como el claro)
 ¡qué amarilla y qué redonda la yema del huevo!
 qué feliz huevo
 huevo ombligo
 huevo oscuro
 huevo olvido
 [...]

y no vi ni la clara, ni la yema, ni el pollo
 pero sí vi en cambio una flor
 y era la flor más hermosa que he visto en mi vida
 y lo supe en ese momento
 pero hoy no la recuerdo
 no sé cómo pude olvidar una flor tan bella
 pero es quizá el olvido
 una forma más hermosa del recuerdo (57-58)

Este poema, publicado en 2017, sigue una poética similar al coloquialismo que acaba desautomatizando el objeto doméstico y da, al cabo, el dificultismo. A la manera de un diario o autorretrato, tan común en los ya mencionados Julián Herbert o Maricela Guerrero, se alude al símbolo vital desde las escenas cotidianas que, de manera inductiva, dan lugar a una poética dificultista e instantánea. Además de la lectura que también Alzati le daba a la encrucijada canónica del olvido y el recuerdo, el tono del habla, cercano al autobiografismo de Warpola, estrecha la relación de este símbolo oval con el ombligo que da nombre a México –del náhuatl “Metzli” (luna) y “xictli” (ombligo): ombligo de la luna– y construye una performance como la titulada un año antes: *Cómo encontrar tu ombligo o tácticas para dictar tu nombre sin decir nada* (2016). Fue publicada en *Instagram* (no ya en *Stories*, sino en el propio muro). Nos centramos en ella; aunque, como decimos, otras posteriores suyas e incluso de otras poetisas como Diana Garza Islas abonan esta idea de instalación pública.

La imagen de *Cómo encontrar tu ombligo o tácticas para dictar tu nombre sin decir nada* recuerda a los cuatro vértices de *Blanco* o los *Discos visuales* del mismo Octavio Paz. Un cuadrado (empecemos por los márgenes) de papel higiénico blanco hace de escenario. Este lo presiden dos guantes, dos medias cáscaras de huevo y, en el centro del plato, una yema, intensamente naranja, que rompe la simetría y la blancura. La instalación, en un espacio interior, sobre el suelo de madera de una habitación remite a la asepsia de la cotidianeidad *ovacéntrica* que meses después

lleva a cabo, esta vez en el exterior, en la esquina de una calle empedrada de paredes encaladas. En esta última *performance*, la ausencia de plato podría considerar la calle, caldeada, como superficie en la que arde y se cocina y contacta la viscosidad primigenia.

Por ello, por esta búsqueda del origen, en otros momentos, ya en 2018, Alzati desenrolla en el Zócalo de la capital mexicana, núcleo de las culturas originarias, junto al Templo Mayor, una larguísima tira endeble de papel higiénico que luego, como se advierte en las fotografías, recoge formando una especie de ovillo. Cabe la posibilidad de la siguiente lectura: material disponible para que la ciudadanía se limpie tras las excreciones del Estado.

Las interpretaciones beben de la teoría de los polisistemas de Even-Zohar: Alzati establece visualmente nexos entre los “repertorios” verbales de su producción artística y los “sistemas canonizados” del Estado a los que critica desde la decanonización de la obra, autodenominada (de manera implícita) caduca y endeble como el huevo o el papel higiénico. El dificultismo que Palma reconoce en buena parte de la reciente lírica de México explica la ausencia de un público lector o espectador, abordado por Higashi a raíz de la densidad de las relaciones que el texto establece con otras obras (más allá incluso de la literatura). En estos casos los “poemas” se inclinan por el lenguaje como habla que trata de establecer la conexión (a través de las redes sociales) con quien está al otro lado; lado, que, al cabo, resulta marginal, decanonizado.

Por tanto, en la tónica de Warpola, Alzati apuesta por una poética que interactúa con el público, con espacios, públicos y privados, y otras artes, desde plataformas virtuales que archivan obras en contacto, especialmente, con la pintura: punto de partida para otras prácticas ligadas al *collage*, también enmarcando la redondez del huevo, y lo textil.

5. PARA CONCLUIR, UNA DISCUSIÓN AL MARGEN

La idea paciana de “tradición de la ruptura” que sigue presente en la poesía mexicana (según Higashi) detona en el texto más allá del texto. Es decir, el poema, que históricamente ha convivido con otras artes como las musicales o pictóricas, explota como era de esperar las posibilidades que ofrece la tecnología digital en un momento en el que todo parece moverse y condicionarse (pandemia mediante) por los canales virtuales.

Además del archivo o registro de *performance* en redes sociales como *Instagram*, Horacio Warpola y Andrea Alzati demuestran la decanonización que se produce con la obra compleja que mezcla lo aparentemente banal y el espacio más solemne que puede ser la evolución de las ciudades y la identidad: enmascarada y aérea (Warpola 2015), en uno; primigenia y blancamente (el color también nos hace pensar en Paz) escatología originaria oval.

El hecho de asociar lo que tradicionalmente consideramos verbal, como texto, como poema, a una lectura efímera de no más de 15 segundos, en pantalla, como

carcasa y pesadez del tercer milenio que convive aún con el pasado, en contra del lenguaje plano y directo que suelen compartirse y triunfar, viralizarse (canonizarse) en las redes sociales, los poetas trabajados evidencian una complejidad de la lírica que genera un número menor de lectoras y lectores; sin embargo, establece una red mayor de referencias interartísticas.

Si leyéramos a Zurita, Guerrero, Bautista o Fabre en la pantalla que en 2021 muestra cómo la poesía vuelve a la naturaleza, lo haríamos a partir de poetas que sin duda forman parte de lo que es posible considerar un canon internacional. La *elocutio* y la *dispositio* del poema cambian a la vez que se modifican los medios que utilizan Warpola y Alzati. En su caso, nos hallamos ante la decanonización o autoalejamiento de las prácticas hegemónicas, a la manera de la rebelión formal que supuso la literatura desde las vanguardias, en la tradición reciente. Cuestionan el canon mediante la parodia: ya sea por representar la estética de los años ochenta en una red social o a través de la acción artística en un espacio público que después se publica también en los canales digitales (si no, la *performance* se pierde: requiere un archivo, como lo registró Zurita en el cielo de Nueva York a principios de los años ochenta).

Los casos analizados ejemplifican, con *Instagram* como hilo conductor, la poética que llevan a cabo Minerva Reynosa desde la estética del videojuego, Luis Eduardo García mediante la brevedad del primigenio discurso de *Twitter* o Diana Garza Islas a través de la *performance* doméstica, sonora y surreal, continuadora del dificultismo de Gerardo Deniz o Coral Bracho desde la abstracción y las posibilidades de lectura y expectación que ofrece.

En el siglo XXI la poesía mexicana continúa un patrón canónico que marcan las numerosas antologías, invitaciones a encuentros literarios, lecturas o eventos virtuales. Por ello, se conoce y legitima antes a poetas que ocupan constantemente dichas listas antes que su obra, lo cual nos hace cuestionar la recepción del arte en el tercer milenio a través de las redes sociales.

El hecho de que Warpola represente un poema o una obra que bebe de otras artes sobre un escenario otorga a este espacio de manera automática la consideración de hecho ficticio, pantomima, en su mejor sentido, como parte de la literatura y no de la realidad, según lo estudia Agustín Fernández Mallo (2021). No obstante, cuando Alzati extiende papeles (no ya a actores o actrices, sino higiénicos) sobre el Zócalo de la Ciudad de México, expande el poema en una plaza pública sin que esta funcione como escenario. La *performance* escapa de la categoría de ficción para viandantes que sin previo aviso hallan dicha instalación. Desautomatiza en términos de Shklovski (60), cien años después, el objeto, el papel (higiénico). Como dificultistas, tales textos en relación con otras artes prolongan la oscuridad, las imágenes de las que se vale la literatura.

La dificultad que entraña en el siglo XXI parte de la poesía mexicana la sitúa en un canon que últimamente se afianza con las lecturas de Gorostiza, Paz, Bracho o

Guerrero. No obstante, las últimas, a diferencia de los primeros y de las vanguardias, se valen de un lenguaje próximo al habla, a la interacción de las redes sociales que vemos (ese es el sentido) con Warpolá y Alzati. Desde el campo cultural de Bourdieu y la teoría de Even-Zohar, tanto la experimentalidad que estudia Palma como la densidad pese a la que ve Higashi relaciones interartísticas nos llevan a la conclusión de que estamos ante poetas que se alejan del canon para dialogar desde los márgenes con el “sistema central” (viralizado en las redes sociales). Lejos de renunciar así a las prácticas hegemónicas, abren un debate sobre la legitimidad de seguir digiriendo un canon. A pesar de ello, como le ocurrió a Arellano en los últimos años al ser considerado pionero en la poesía experimental, es posible que Warpolá y Alzati dentro de unos años sean canonizados por decanonizar la literatura y sus relaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alzati, A. (@aalzati) (2016). *Cómo encontrar tu ombligo o tácticas para dictar tu nombre sin decir nada*. Instagram. 26 de octubre.
- (2017). *Animal doméstico*. Juan Malasuerte Editores.
- (2020). Certamen Nacional de Literatura Espumosa Andrea Alzati 2021. *Poetificaciones*. Blogger.
- (2021). Mignong es tierno o lindo, por Yoko Ñim poema ganador del Primer Certamen de Literatura Espumosa Andrea Alzati 2021. *Poetificaciones*. Blogger.
- Arellano, J. ([1972] 2018). *El canto del gallo. Poelectrones*. Estudio introductorio de Heriberto Yépez. Malpaís ediciones.
- Ballester Pardo, I. (2019). Antologizar la poesía mexicana fuera de México: dos casos recientes desde España. *Signos Literarios* 15:30, 20-57.
- Bourdieu, P. ([1989] 2013). *La nobleza de Estado*. Siglo XXI.
- Cerón, R. (2015). *Enclave. Poéticas experimentales*. EBL-Intersticios.
- Domínguez Rivalcaba, H. (2019). La poesía toma la calle: políticas poéticas contra la violencia en México. En M. Q. Velasco, J. R. Cruz Arzabal, E. Santangelo, y A. O. Velázquez Soto, *Literaturas en México (1990-2018): Poéticas e intervenciones* (pp. 309-331). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Even-Zohar, I. (2017). *Polisistemas de cultura*. Universidad de Tel Aviv.
- KFGC (2018). *Los Fotocopiadores*. Monera.
- Fernández Mallo, A. (2021). *La mirada imposible*. Wunderkammer.
- Gainza, C. (2018). *Narrativas y poéticas digitales en América Latina. Producción literaria en el capitalismo informacional*. Centro de Cultura Digital / Remediables / Editorial Cuarto Propio.
- González Aktories, S. (2019). Poéticas sonoras: constelación y momento de una comunidad en potencia. En M. Q. Velasco, J. R. Cruz Arzabal, E. Santangelo, y A. O. Velázquez Soto, *Literaturas en México (1990-2018): Poéticas e intervenciones* (pp. 61-109). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hernández Espinosa, G. (2020). *Dislocaciones en la poesía hispanoamericana*. Dirigida por A. Palma Castro. Tesis doctoral inédita. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Facultad de Filosofía y Letras.

- Hernández Ullán, C. (2019). *Imagen y rol del artista enseñante en la época contemporánea*. Dirigida por M. del C. Moreno Sáez. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Higashi, A. (2015). *PM/XXI/360º. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*. Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa / Tirant lo Blanch.
- Higashi, A. (2018). El dificultismo de Eduardo Lizalde y Gerardo Deniz en la tradición de la poesía mexicana actual. *América sin Nombre* 23, 37-47. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2018.23.02>
- A. Van der Kooij y K. Van der Toorn (1998). *Canonization and Decanonization*. Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004379060>
- Krauss, C. (2018). *En las púas de un teclado*. Lacanti / Mantarraya Ediciones / Hostería La Bota.
- Neuschäfer, H. J. (2006). Canonización, decanonización y resurrección: Los avatares de la literatura española en Alemania. 1616: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* XI, 75-88.
- Palma Castro, A. (2016). De la extrañeza al dificultismo: los monstruos de Gerardo Deniz. En Michael J. McGrath (Ed.), *"This Spanish Thing": Essays in honor of Edward F. Stanton* (pp. 221-236). Juan de la Cuesta.
- Palma Castro, A. y G. Hernández Espinosa (2017). Dislocaciones de la poesía hispanoamericana: los lugares de enunciación y espacialidad del mensaje en la poesía visual de Guillermo Deisler y el Núcleo Post-Arte. *Mitologías hoy* 15, 217-242. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.448>
- Paz, O., A. Chumacero, J. E. Pacheco y H. Aridjis (1966). *Poesía en movimiento*. Siglo XXI.
- Paz, O. ([1967] 1995). *Blanco*. Ediciones Turner.
- (1995). *Archivo Blanco*. Edición de Enrico Mario Santí. Ediciones del Equilibrista / El Colegio Nacional.
- Quijano Velasco M., J. R. Cruz Arzabal, E. Santangelo, y A. O. Velázquez Soto (2019). *Literaturas en México (1990-2018): Poéticas e intervenciones*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Reynosa, M. (2015). *Mammut*. Cartuchera.
- Rovira, J. C. (2016). Imágenes de la desolación: MI DIOS ES NO. Carmen Alemany, Eva Valero, Víctor M. Sanchis (Eds.), *Raúl Zurita. Alegoría de la desolación y la esperanza* (pp. 383-396). Visor.
- Ruiz-Pérez, I. (2018). José Emilio Pacheco en el imaginario de la poesía mexicana reciente: ética de escritura y política de lectura. *América sin Nombre* 23, 25-35. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2018.23.01>
- Salinas Pérez, A. P. (2017). *Campo literario mexicano: literatura y edición independiente*. Dirige A. O. Velázquez Soto. Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras.
- Sánchez, L. M. (2019). *Modos de Oír*. Enclave.
- Shklovski, V. ([1917] 1978). El arte como artificio. En T. Todorov (Comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 55-70). Traducción de Ana María Nethol. Siglo XXI.
- Uribe, S. (2012). *Antígona González*. Sur+.
- (2019). *Un montón de escritura para nada*. Dharma Books.
- Warpola, H. (2015). *Metadrones*. Centro de Cultura Digital.
- (2019). *Carcass. Un libro para Instagram Stories*. Centro de Cultura Digital.