

*HEGEMONIC AND MARGINAL POETICS IN MEXICO.
LEGITIMATION AND CANON IN THE ANTHOLOGIES
OF MEXICAN POETRY*

JORGE AGUILERA LÓPEZ

ORCID: 0000-0003-0491-6625

Universidad Nacional Autónoma de México

jorgeaguileral@hotmail.com

Abstract: *This article studies and analyzes the concept of canon and its application in the study of anthologies of contemporary Mexican poetry. Performs a comparative analysis of *Poesía en movimiento* and *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego* to establish the strategies of canonization and the way in which publishing from the center or margin of a literary tradition allows to occupy a specific place in it. An interpretation is proposed on the way in which the prestige of the anthologies has been constructed and the manner in which, from the prologues, the reception guidelines and the fate that both the anthologies and the authors included in them follow are established.*

KEYWORDS: POETRY IN MOTION; INFRAREALISM; POETIC CANON; ROBERTO BOLAÑO; CONTEMPORARY MEXICAN POETRY

RECEPCIÓN: 09/01/2019

ACEPTACIÓN: 16/12/2019

DE POÉTICAS HEGEMÓNICAS Y MARGINALES EN MÉXICO. LEGITIMACIÓN Y CANON EN LAS ANTOLOGÍAS DE POESÍA MEXICANA

JORGE AGUILERA LÓPEZ

ORCID: 0000-0003-0491-6625

Universidad Nacional Autónoma de México

jorgeaguileral@hotmail.com

Resumen: Este artículo estudia y analiza el concepto de *canon* y su aplicación en el estudio de las antologías de poesía mexicana contemporánea. Se hace un análisis comparativo entre *Poesía en movimiento* y *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego*, para establecer las estrategias de canonización y la manera en la que publicar desde el centro o el margen de una tradición literaria permite ocupar un lugar determinado en ésta. Se propone una interpretación sobre el modo en el que se ha construido el prestigio de las antologías y la manera en la que, desde los prólogos, se establecen las directrices de la recepción y la suerte que siguen tanto las antologías como los autores incluidos en ellas.

PALABRAS CLAVE: POESÍA EN MOVIMIENTO; INFRARREALISMO; CANON POÉTICO; ROBERTO BOLAÑO; POESÍA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

RECEPCIÓN: 09/01/2019

ACEPTACIÓN: 16/12/2019

El canon de la poesía mexicana durante el siglo xx y lo que va del xxi se ha constituido, primordialmente, gracias a la publicación de diversas antologías sobre el género. En 1928, la *Antología de la poesía mexicana moderna*, firmada por Jorge Cuesta, inaugura un gesto cultural que será institucionalizado por la publicación, en 1966, de *Poesía en movimiento*. A partir de estos dos hitos, hay un hecho que no se puede dejar de reconocer: los tratados y manuales de historia de la literatura mexicana no han influido tanto en la producción y recepción de la lírica nacional como lo han hecho ciertas antologías, las cuales funcionan como historias prácticas —esto es, sumamente ejemplificadas— de la literatura. En este sentido, Susana González Aktories, quien estudió profusamente las antologías poéticas mexicanas del siglo xx, afirma: “Su meta no es ahondar en la historia misma, sino encauzar la lectura crítica hacia cómo debe de interpretarse y estudiarse la poesía en los distintos momentos de su evolución” (González Aktories, 1995: 239). En resumen, la cronología que las organiza y los propios textos poéticos seleccionados van desplegando ante el lector la línea evolutiva y el sistema de valores que le importan al antologador, cuyos criterios de selección siempre sobrepasan lo meramente estético, pero mediante los cuales se ha configurado la historia de la poesía mexicana moderna.

Por su parte, la historia de la poesía mexicana, si hemos de creerle a los textos que se autodenominan de tal forma, parece obedecer a un *continuum* evolutivo que, a través de listas de autores y textos, permite formarnos una imagen unitaria de ella —al menos esa fue la idea rectora del siglo xx, donde el recorrido nos llevaba de la poesía indígena prehispánica a Octavio Paz sin aparentes irregularidades o desviaciones de ese camino—. Sin embargo, en pleno siglo xxi, la lectura monolítica de esta tradición literaria es bastante menos rígida, menos estable y, sobre todo, menos arbitraria.

En ese sentido, el presente estudio propone una relectura de la configuración del campo poético nacional durante las décadas de 1960 y 1970, y su proyección hasta la segunda década del xxi, pues postulo tal periodo como el seminal para comprender el trazado de las rutas estéticas más relevantes de los últimos cincuenta años. Para tal efecto, analizaré algunas de las publicaciones más relevantes que ayudaron a conformar dicho campo: centralmente el valor cultural y estético que se desprende de la publicación de *Poesía en movimiento* (1966), como una antología propositiva

que devino canónica y hegemónica, por un lado, y, por el otro, el valor aparentemente marginal y contracultural de *Muchachos desnudos sobre el arcoíris de fuego* (1979), obra que sustentó los valores de lo contestatario y rebelde como elementos estimables y apreciados por un grupo cuya estética se oponía a la primera. Esta relectura permitirá, también, comprender el tránsito que llevó a un grupo poético como el del Infrarrealismo de un sitio en apariencia periférico en dicha tradición, a un espacio de mayor relevancia con el paso de los años, lo cual dio como resultado la emergencia de una poética contestataria frente al canon que ayudó a ensanchar las poéticas mexicanas hacia el final del siglo xx e inicios del xxi.

Con el fin de examinar este tema, el presente artículo propone presentar una visión panorámica de la forma en la que, mediante esta especie de género que es la antología, se ha ido construyendo no sólo la historia de la poesía mexicana, sino también su prestigio y, en el extremo, el canon estético que subyace en los criterios articuladores de las antologías. Al mismo tiempo, este estudio buscará exhibir las líneas generales sobre las que se ha cimentado el trabajo de los antologadores, práctica que siempre constituye —desde la arbitrariedad— una lectura interesada de la poesía mexicana. Por ello, en lo que sigue, entenderemos el canon más como un proceso referido a la construcción de la idea sobre lo literario que como intento de afirmación artística de las particularidades de lo poético.

En otras palabras, en sentido contrario al significado tradicional, asumo aquí que puede existir una idea de canon poético que depende de factores no literarios, y que, en última instancia, esta idea puede resultar productiva para pensar que, al menos en el caso mexicano contemporáneo, hemos llegado a un punto donde resulta imposible creer en una tradición única y hegemónica; por el contrario, denominarse periférico, marginal o “contrario a la tradición” significa hoy establecerse dentro de un lugar específico de actuación, es decir, dentro de un canon central o marginal. Y paso a explicar la idea del canon que propongo.

DEL CANON Y SU FORMACIÓN ANTOLÓGICA

Inicio con la definición que Ignacio Sánchez Prado propone sobre el concepto *canon*, y que adoptaré como propia: “El canon es una selección específica de los textos literarios que adquiere una significación particular a través de su legitimación

como conjunto de los textos más representativos de una tradición literaria determinada” (Sánchez Prado, 2002: 52). Como se sabe, todo concepto es susceptible de ser puesto en duda a partir de sus propios términos; por ello, a propósito de esta definición, se plantea una pregunta clave sobre el canon: ¿quién determina tal selección y representatividad? La definición se completa entonces con la respuesta a este cuestionamiento: “Por un lado, el canon se produce a partir de las necesidades metodológicas de las formas actuales de la historia literaria. Por otro, este canon surge de las necesidades de legitimación del grupo hegemónico del campo” (Sánchez Prado, 2002: 52).

En el mismo sentido, el crítico argentino Noé Jitrik apunta cuatro aspectos básicos que deben considerarse al momento de preguntar por el origen constitutivo del canon:

[1] quién o quiénes producen cánones o cuál es en cierto momento la producción de canon; [2] cómo se aplica o quiénes responden a ellos y, complementariamente, que implica no seguirlos; [3] cuál es la forma de la subsistencia de los cánones o su caducidad y, [4] por fin, qué relación se puede establecer entre la obediencia de los cánones y la plena realización literaria en un lugar determinado. (Jitrik, 1998: 25)

A contrapelo de la caracterización purista de Harold Bloom en su polémico libro *El canon occidental*: “Nada resulta tan esencial al canon occidental como sus principios de selectividad, que son elitistas solo en la medida en que se fundan en criterios puramente artísticos” (Bloom, 2005: 32), tanto Sánchez Prado como Jitrik apuntan a los valores extratextuales como elementos definitorios: sea la caracterización de una historia literaria o el modo de afirmarla o confrontarla, el sustento último del canon erigido depende de la conformación de una idea hegemónica sobre la literatura dada que se pretende estable y trascendente. Al respecto, Alberto Vital afirma, a propósito del carácter arbitrario del canon:

[...] el problema no es (nunca será) el de tal o cual ausencia, por lo demás perfectamente explicable dadas las características propias de la práctica o ejercicio del canon. El problema es más serio y más profundo: todo canon, toda práctica canónica se enfrenta a una grave contradicción: [...] la cultura es esencialmente incluyente, abarcadora, abierta, múltiple, generosa, mientras que el canon y sus prácticas son esencialmente

excluyentes, cerrados, uniformadores, rígidos, avaros. En este sentido, no hay nada más inculco que un canon. (Vital, 2008: 21)

En este orden de ideas, resulta obvio que se entiende la labor antológica como una práctica inevitablemente ligada a la creación del canon literario, en tanto trasluce los intereses estéticos y aun políticos del seleccionador. Como afirma González Aktories: “la respuesta que dan las antologías se vincula siempre a preguntas relacionadas con las preferencias poéticas del antólogo y de su medio, que a su vez están ligadas al sentido y la función que este creador atribuye a su obra” (González Aktories, 1995: 248). De acuerdo con Juan Domingo Vera Méndez, la estrecha interdependencia entre la antología y el canon “son el resultado de un proceso de selección cuyos principios selectivos vienen motivados fundamentalmente [...] no tanto para marginar formas culturales subalternas, sino para afirmar o negar aquellos modelos que son administrados por las instituciones literarias” (Vera Méndez, 2005).

Sin duda, la existencia de un antólogo, encargado de conformar el corpus de autores y obras que serán considerados en su selección, constituye un acto de autoritarismo, dado que su actividad presupone el suficiente conocimiento y autoridad para determinar los criterios estéticos que mejor convienen para la selección de unos autores y no de otros, así como la pervivencia de ciertos textos sobre otros de un mismo autor; en palabras de Vera Méndez: “El antólogo no es un mero reflector del pasado, sino quien expresa o practica una idea de la literariedad, fijando géneros, destacando modelos, afectando el presente del lector, y sobre todo, orientándole hacia un futuro” (Vera Méndez, 2005).

Y es que la creación particular de una antología, tanto como la constitución general del canon, “obliga a los escritores a pensar en ellos, a volverse visibles” (Vital, 2008: 19). Sin duda, el trabajo de selección que implica la antología compromete el juicio y los intereses particulares del antólogo al punto de insertarlo en una dinámica cultural que, lo quiera o no, siempre se establece en un plano permanente de confrontación frente al entorno preexistente a la antología o, por decirlo en términos de Bloom, hay necesidad de registrar el acto comparativo por principios cuantitativos: toda obra siempre es mayor que, menor que, igual a. Como afirma Vera Méndez:

[...] decir qué obras y qué autores son los elegidos, exige explicar qué mecanismos se ponen en funcionamiento en un proceso de selección, que posteriormente convergen

en un acto de canonización, donde al compilador le es imposible sacudirse de esa deliberada función social, cultural e ideológica en el que se halla inserto, y no sólo estética. (Vera Méndez, 2005)

Un último elemento que resulta necesario considerar sobre el tema es la existencia del discurso crítico que articula y justifica las decisiones del antólogo. A cada antología importante la precede un prólogo que, descriptivo o lúdico, puede leerse como una refracción de las ideas estéticas del seleccionador en los poemas y autores antologados. En última instancia, cada texto introductorio es una toma de postura frente al problema del canon poético que antecede a la antología, y sugiere la forma en que la selección aspira —así sea veladamente— a insertarse en la tradición. El problema principal radica en que la crítica surgida alrededor de las antologías, en su mayoría, se centra en estos textos introductorios o en la selección de los autores y poemas y la postura estética que deducimos de ella, la cual parece decir más del antólogo que de los seleccionados; a decir de Frank Kermode, “la preservación de los trabajos canónicos se consigue a través de la argumentación, que puede no ser merecedora de dicho nombre y que, en el mejor de los casos, es incapaz de resistir posteriores críticas” (citado en Sánchez Prado, 2002: 53). A partir de esta concepción, apunta Sánchez Prado, “la legitimación del canon es lingüística y elevar una obra determinada a rango canónico es una operación argumentativa la cual debe fundarse en la posibilidad de explicar el por qué dicha obra ocupa esa posición” (Sánchez Prado, 2002: 54).

POESÍA EN MOVIMIENTO Y EL CANON QUE NO QUERÍA SER

Así, es necesario clarificar la práctica concreta en la cual estamos pensando, y tal vez un ejemplo paradigmático resulte útil para pensar estas prácticas de legitimación de la poesía en el campo literario mexicano, como es el caso de las antologías. No es un secreto para nadie que *Poesía en movimiento* fue una propuesta de lectura de nuestra tradición poética que devino en corpus definitorio para nuestra tradición literaria. Más allá de los valores literarios de los poemas allí antologados, el solo hecho de que el nombre de un poeta apareciera en tal antología le garantizó una lectura mayoritaria entre la población que, por razones personales, académicas o

accidentales, acudió a este libro como mapa de ruta de la poesía mexicana: no olvidemos que, más de cincuenta años después de su aparición, este libro lleva más de cuarenta reediciones, sin cambios en la selección y, por supuesto, sin actualización de ninguna índole. Claudio Guillén ha caracterizado la antología como

[...] una forma colectiva intratextual que supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector, de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos. La lectura es su arranque y su destino, puesto que el autor es un lector que se arroja a la facultad de dirigir las lecturas de los demás, interviniendo en la recepción de múltiples poetas, modificando el horizonte de expectativas de sus contemporáneos. Escritor de segundo rango, el antólogo es un superlector de primerísimo rango. (Guillén, 1985: 413)

Si tomamos en cuenta sólo las consecuencias de la antología según esta definición, estamos ante una pertinente caracterización de *Poesía en movimiento*. A decir de sus cuatro coautores, mediante este libro se proponen “rescatar, con los poemas de las distintas generaciones aquí representadas, los instantes en que la poesía, además de ser franca expresión artística, es búsqueda, mutación, y no simple aceptación de la herencia” (Paz, Chumacero, Pacheco y Aridjis, 1966: 1), es decir, presentar la evolución de la poesía mexicana a través de los textos de los poetas que en ese momento resultaban significativos para los autores del libro en cuestión. Mediante *Poesía en movimiento*, los autores afianzan una tradición que, *a posteriori*, será fructífera para la historia de la literatura mexicana: la de caracterizar, mediante la recolección antológica, la evolución de la poesía nacional, atendiendo a diversos criterios, principalmente el cronológico, pero con el fin compartido de presentar a los nuevos poetas que van construyendo tal proceso evolutivo.

Octavio Paz, en su ya célebre prólogo a dicha antología, inicia con una disquisición sobre la existencia de una poesía que se pueda llamar mexicana, para llegar a la afirmación de que “la poesía de los mexicanos es parte de una tradición más vasta: la de la poesía de lengua castellana escrita en Hispanoamérica en la época moderna” (Paz, Chumacero, Pacheco y Aridjis, 1966: 4). Líneas más adelante, razona sobre la etiqueta de *modernidad* en la poesía mexicana, para llegar al argumento que le interesaba destacar: “la modernidad, desde hace cien años, es nuestro estilo. Es el

estilo universal” (Paz, Chumacero, Pacheco y Aridjis, 1966: 5). De esta manera, Paz elabora una definición sobre sus opiniones acerca de la poesía mexicana moderna, de la cual, por supuesto, se sabe representante destacado.

El criterio que rige la selección de los poetas para esta antología es lo que Paz ha llamado la “tradicción de la ruptura” (Paz, Chumacero, Pacheco y Aridjis, 1966: 5), es decir, los poetas que, a juicio de los antologadores, representan un *continuum* en el cambio de la poesía mexicana. Fruto de este juicio, el libro inicia con los autores más jóvenes, que resultan ser dos de los coautores de éste: Homero Aridjis (1940) y José Emilio Pacheco (1939), para ir, en línea cronológica inversa, hasta José Juan Tablada, considerado por el prologuista “Tal vez [...] nuestro poeta más joven” (Paz, Chumacero, Pacheco y Aridjis, 1966: 10). De esta manera, ya desde el inicio se propone una lectura distinta: entrar por los autores más recientes al conocimiento de la poesía, para cerrar con el origen de ese *cambio*. Las razones pedagógicas de esta forma de organización son explicadas por Alejandro Higashi de la siguiente manera:

En *Poesía en movimiento* no solo interesaba la nómina de autores y autoras y poemas asociados, el mentado canon, sino que fue una gran pionera en decirle a quien leía cómo hacerlo; una gran pionera en educarlo de forma progresiva mediante una cuidadosa curva de dificultad ascendente, desde los poetas más cercanos al público lector (los más jóvenes) hasta quienes, por su distancia en el tiempo, le resultarían ajenos. [...] Se aprovechaba cierta familiaridad contextual con los y las poetas más jóvenes para atraer al público lector hacia los y las poetas previos, quienes ofrecían mayores retos por el desconocimiento de su contexto socio-histórico y estético. (Higashi, 2015: 31)

Es de resaltar el valor problemático de *Poesía en movimiento* dentro de la constitución del canon de la poesía mexicana. En el propio prólogo de Paz, hay un alegato en contra de la antología como una lectura estática de la tradición:

Las antologías aspiran a presentar los mejores poemas de un autor o de un periodo y, así, postulan implícitamente una visión más o menos estática de la literatura [...] En general la crítica busca la continuidad de una literatura a partir de autores consagrados: ve al pasado como un comienzo y al presente como un fin provisional; nosotros pretendemos alterar la visión acostumbrada: ver en el presente un comienzo, en el pasado un fin. (Paz, Chumacero, Pacheco y Aridjis, 1966: 6-7)

Líneas más adelante, enfatiza que la idea de una tradición de cambio y abierta (la cual entiende como moderna) fue aquella que posibilitó la selección y organización de los autores incluidos: “Este libro no es una antología sino un experimento [...] por la idea que lo anima y por ser una obra colectiva” (Paz, Chumacero, Pacheco y Aridjis, 1966: 7) y pasa a explicar algunas de las discusiones entre los cuatro coautores. En resumen, en tanto Chumacero y Pacheco proponían que “al lado del criterio central de cambio, deberíamos tomar en cuenta otros valores: la dignidad estética, el decoro —en el sentido horaciano de la palabra—, la perfección” (Paz, Chumacero, Pacheco y Aridjis, 1966: 8), Paz y Aridjis querían un “libro parcial”, es decir, más cercano a sus ideas estéticas que a los valores reputados como trascendentes por los dos primeros. La solución, según las palabras del prologuista, fue intentar mediar criterios para “a despecho del eclecticismo de este libro” (Paz, Chumacero, Pacheco y Aridjis, 1966: 8-9), intentar ofrecer un panorama que, de José Juan Tablada a los más jóvenes de los poetas incluidos, ofreciera la continuidad de la idea de mutación que anima la estética de esta antología.

El sustento teórico de las ideas que animan la organización de *Poesía en movimiento* y que dan sustento a lo planteado en su prólogo, como ha sido observado previamente en diversos trabajos críticos, preceden directamente de un texto fundamental en la producción ensayística de Paz: *Los signos en rotación*. De acuerdo con Evodio Escalante, hay tres características nacidas de esta relación que ayudan a entender el valor revolucionario y fundamental que la aparición de esta antología supuso:

a) una idea general de la tradición literaria como tradición de la ruptura (esta aportación por sí sola ya constituye una novedad y un punto de partida radical, no ensayado por otros); a lo que se agrega de manera subordinada, pero igualmente eficaz, b) un concepto totalmente nuevo del poema, que Paz no formula de manera explícita en su “prólogo”, pero que sí está, me parece, en el texto que lo antecede. [...] Paz concibe al poema como un conjunto de signos que giran alrededor de un centro virtual, de un sol que todavía no emerge. [...] Y, por último, c) una idea del lenguaje y de los lectores como auténticos productores del significado final. (Escalante, 2013: 91)

Como se ha podido conocer a través del epistolario entre Octavio Paz y Arnaldo Orfila, a la sazón director de la naciente editorial Siglo XXI y quien hizo la propuesta a Paz para elaborar la antología a la que me refiero, el nobel mexicano, más que

una selección tradicional, proponía “una antología no de la mejor poesía mexicana moderna sino la de los poetas que conciben la poesía como *aventura y experimento*. Una antología de la poesía en movimiento” (Paz, 2005: 49). Sin embargo, frente a la evidencia de que *Poesía en movimiento* no pretendía ser la antología de “la mejor poesía mexicana”, sino una muestra organizada en torno a una idea estética, es un hecho que, desde su aparición, fue leído como “un faro de lucidez sin el cual resulta imposible leer la tradición de la poesía mexicana y sus negaciones” (Martínez y Domínguez Michael, 1995: 240), como afirmaba Christopher Domínguez Michael en 1995. Este juicio, como la mayoría de los que se han propalado al respecto, responden a la idea de que este libro, cincuenta años después de su publicación, aún representa una imagen general de la poesía mexicana del siglo xx.

El estudio pormenorizado de la recepción crítica de esta antología mostraría a detalle la forma en la que, muy pronto, el buen ojo crítico en la propuesta de Orfila, la capacidad crítica de Paz y la participación de Chumacero, Pacheco y Aridjis como auxiliares en el proyecto permitieron y cimentaron la lectura de este volumen como una referencia ineludible para el estudio o el mero conocimiento de la tradición poética mexicana: “lo que leemos aún en ese libro es no tanto una obra de crítica como un libro de texto: el manual de la poesía mexicana moderna que nos facilitaron sus célebres compiladores” (Fernández Granados, 2003).¹ Si

1 El artículo de Fernández Granados, “La inmovilidad de *Poesía en movimiento*”, publicado en la revista *Letras libres* en 2003, hace un recuento de la breve polémica entre José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, a propósito de una afirmación del primero, sobre si era pertinente continuar la reedición por parte de Siglo XXI de esta antología. Para Aridjis, “*Poesía en movimiento*, 37 años después de su publicación, sigue siendo punto de referencia obligado para conocer la poesía mexicana del periodo que comprende”, en tanto que, para Pacheco, “*Poesía en movimiento* está muy bien como un libro de 1966, pero se inmoviliza desde el momento en que funciona como representativo de la actividad poética en 2003. [Es] una antología histórica que por definición no puede representar nada posterior a la época en que fue hecha”. En otras palabras, el acento está puesto en la posibilidad de leer la obra desde el presente o como una imagen petrificada del pasado, justo en lo que, al menos en las palabras del prólogo de Paz, intentaba no convertirse este libro.

esta lectura resulta pertinente o no, excede los propósitos de este trabajo, pero al menos debemos anotar que, a lo largo de este tiempo, las perspectivas críticas han proliferado, sin que a la fecha exista otro ejercicio antológico con la trascendencia y aceptación unánime que *Poesía en movimiento* obtuvo desde su aparición. En este sentido, a pesar de que, como apunta Carlos Roberto Conde, “la peculiar lectura e interpretación que *Poesía en movimiento* propone acerca de la poesía mexicana, más de 40 años después de su publicación, exige una revisión tanto de la pertinencia de sus conceptos rectores como de su coherencia interna como obra” (Conde, 2010: 94), es un hecho que su alcance en la edificación del canon de la poesía mexicana contemporánea viene menos de la lectura crítica de su justificación estética que del valor consagratorio obtenido tanto por la nómina de antologadores como de la atinada selección de textos y poetas reunidos en ella.

Aunque el solo estudio de *Poesía en movimiento* nos daría material de sobra para pensar este tema, me parece que basta solo con un par de casos para ejemplificar la idea anterior: piénsese tan solo en el significado de aparecer en la antología mencionada y la difusión que los autores incluidos han tenido, frente al hecho de haber sido antologado, por ejemplo, en libros como *Asamblea de poetas jóvenes de México*² o en *Poetas de una generación* (en sus dos volúmenes),³ lo cual garantizaba

2 *Asamblea de poetas jóvenes de México*, realizada por Gabriel Zaid en 1980, aspiraba a ser una especie de censo o panorama de la poesía mexicana escrita en la década de 1970. El autor declara explícitamente que su intención era indagar sobre qué ocurrió en la poesía mexicana con posterioridad a la publicación de la antología realizada por Paz y compañía: “Hace algunos años, después de escuchar una y otra vez que no había nada después de *Poesía en movimiento*; después de escuchar una y otra vez que alguien iba a hacer una antología de la poesía reciente, que nunca llegaba a aparecer, decidí hacer mi propio mapa” (Zaid, 1980: 12). Aunque publicada por la misma casa editora (Siglo XXI, con una reedición en 1990 por la editorial Contenido), nunca alcanzó la trascendencia ni mucho menos la popularidad de la primera.

3 El primero de estos volúmenes, con selección de Jorge González de León, reúne a poetas nacidos entre 1940 y 1949, en tanto que el segundo, efectuado por Evodio Escalante, aglutina a autores nacidos entre 1950 y 1959. En ambos casos, se trata de libros editados en una sola ocasión (1980 y 1988, respectivamente), por la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional

prácticamente la lectura por parte sólo de un público especializado (poetas interesados o estudiantes universitarios). No se trata de pensar en el valor estético de ellas, sino en la circulación que tuvieron y, por tanto, en su carácter definitorio para dar prestigio y lectores a los poetas y los poemas allí incluidos. Por esta razón, *Poesía en movimiento*, inevitablemente, devino ejercicio canónico hegemónico, más allá incluso de los propósitos iniciales del propio Octavio Paz.

MUCHACHOS DESNUDOS BAJO EL ARCOÍRIS DE FUEGO Y EL CANON MARGINAL

En el extremo opuesto al ejercicio del canon establecido por *Poesía en movimiento*, encontramos la publicación de una antología de culto y sólo rescatada recientemente gracias a la omnipresencia de internet: *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego. 11 jóvenes poetas latinoamericanos*, selección hecha por Roberto Bolaño, prologada por Miguel Donoso Pareja y con un poema como pórtico de Efraín Huerta, pero cuya circulación no sólo fue restringida, sino prácticamente desconocida por la mayoría de los interesados en la poesía mexicana, a no ser como mera referencia anecdótica. A diferencia del anterior, este libro, publicado por la editorial Extemporáneos⁴ en 1979, no tuvo ninguna reedición, no circuló de manera profusa y aún hoy es imposible encontrarlo incluso en bibliotecas universitarias. *Muchachos desnudos...*, en apariencia, no tiene punto de comparación con la antología de Paz y sus colaboradores: se trata de una selección que no pretende ser representativa de ninguna

Autónoma de México, lo cual, como todo libro proveniente de una imprenta universitaria, restringía su circulación. Las dos selecciones proponen criterios análogos: poetas relativamente jóvenes (otra vez la idea de juventud como elemento aglutinador), cuya obra apareció, en el primer caso, o está signada, en el segundo, alrededor de 1968 como año definitorio, lo cual establece de manera clara su lectura como una suerte de antologías que presentan, aunque sin declararlo, a poetas post-*Poesía en movimiento*.

⁴ De acuerdo con Guillermo Schavelzon, la editorial Extemporáneos fue fundada por el argentino nacionalizado mexicano Lautaro González Porcel y era financiada gracias al mecenazgo de su esposa, Eva Somlo, pero nunca representó un negocio: “Me trataba muy bien y me pagaba puntualmente, pero yo no entendía cómo llevaba ese tren de vida, cuando la editorial perdía millones cada año” (Schavelzon, 2015).

tradición, sino sólo una muestra de algunos autores latinoamericanos jóvenes que comparten lecturas, intereses y puntos de vista; no es un ejercicio colectivo sino una selección a partir del gusto estético del joven Roberto Bolaño y su amistad con los antologados,⁵ el cual contó sólo con el espaldarazo de Efraín Huerta, quien accedió a escribir un poema de presentación al libro, más por compromiso que por decisión propia.⁶ Un dato importante sobre este poema es que apareció originalmente en el libro *Circuito interior*, publicado en 1977, según la noticia bibliográfica dada por Martí Soler en *Poesía completa* de Efraín Huerta. Esto indica que la idea de publicar *Muchachos desnudos...*, así como su selección, es al menos dos años anterior a su aparición, y se explicaría entonces como parte del proyecto infrarrealista, debido a que su organización corresponde a los años de mayor actividad de dicho movimiento. Sobre este punto volveré más adelante.

Pensar entonces en contrastar la antología más canónica del siglo xx publicada en México con una de las aparentemente más marginales, no es casual. Considérense dos premisas. La primera: el valor de *juventud*, ariete cultural de la época para legitimar una idea de transformación (el 68 rondaba la época), como se anotó en el caso de *Poesía en movimiento*, es un valor implícito para las ideas expuestas por Paz: “la obra de Pellicer, Villaurrutia y Novo es la consecuencia natural de la poesía de los jóvenes y no a la inversa. La prueba de juventud de estos tres poetas es que soporta la cercanía de los jóvenes” (en Paz, Chumacero, Pacheco y Aridjis, 1966: 7), pero

5 Miguel Donoso Pareja, prologuista del libro, a quien al parecer le fue solicitado el texto una vez efectuada la selección, llega a decir sobre alguno de ellos: “De Julián Gómez sólo puedo decir que no sé por qué está en esta muestra” (en Bolaño, 1979: 34), lo cual evidencia que no hubo ninguna participación del ecuatoriano en la elección de los autores.

6 En el inicio del poema de Huerta con el que abre el libro, “De los desnudos será...”, el autor tematiza la célebre impertinencia que se les atribuye a los infrarrealistas, de los cuales se cuenta que llegaban en la madrugada a la casa de aquél (a quien cariñosamente llamaban “Infraín”), para beber toda la noche, y en una de esas visitas le solicitaron el poema-prólogo: “con la neciedumbre del ocio bien ganado/ la testarudez de los desnudos al sol/ [...] vinieron a despertarme, a despertar/ al cocodrilo rojo/ [...] y la amaldita tropilla/ me trasladó en crujiente carreta/ al sanguinolento territorio de los prólogos” (en Bolaño, 1979: 9).

también es un valor que define a la llevada a cabo por Roberto Bolaño, a lo cual apunta tanto el adjetivo *muchachos* del título como el poema inicial de Efraín Huerta, cuyo verso inicial es “con esta fiera necedad de los 20 años”. La segunda premisa es la célebre frase que como manifiesto y grito de guerra surgió del Infrarrealismo: su propósito era “partirle su madre a Octavio Paz” (Cobas Carral, 2005). Por tanto, la rebeldía frente al *establishment* literario que los *infras* buscaban entonces permitiría la interpretación de este proyecto antológico como parte de su batalla cultural por ganar espacios de representación, así fuera desde la marginalidad y la confrontación al canon: no buscaban un lugar en el panorama de la poesía mexicana sino ser parte de un movimiento latinoamericano de renovación estética.

Consecuencia de ello, hay que entender el valor específico que *Muchachos desnudos...* propone: la noción de *rebeldía* como valor estético. Apunta Donoso Pareja al respecto:

En la introducción a *Poesía rebelde de América* propuse una diferenciación entre “rebeldía” y “revolución”, entre actitud rebelde y actitud revolucionaria. En el primer caso, escribí, “se trata de *no obedecer*, de *resistir*, de *salirse de un orden al que se considera* —y la mayor parte de las veces lo es— *injusto*. En el segundo —la revolución—, el asunto está en tirar abajo ese orden, en *cambiarlo*”. Planteaba, asimismo, que la poesía no puede cambiar el orden social (puesto que sólo da un testimonio y concientiza a muy largo plazo) sino la militancia política, y que su única posibilidad revolucionaria es frente a sí misma. (en Bolaño, 1979: 13-14)

De acuerdo con Anthony Stanton:

[...] al incluir y excluir, al adoptar una disposición cronológica, temática o formal —o una mezcla de las tres—, al yuxtaponer y ordenar ciertos textos y al justificar con frecuencia su visión y sus criterios en un prólogo, los antólogos participan activamente en la creación de perspectivas que son fundamentales en la conformación de tradiciones. (Stanton, 1998: 21-22)

Y tal es el caso resultante de la lectura crítica tanto de la selección de Bolaño como del prólogo de Donoso Pareja en *Muchachos desnudos...*: “al margen de cualquier diferencia de criterio respecto a los poetas escogidos”, proponen una interpretación

que devino postura crítica frente a la tradición ensalzada en *Poesía en movimiento*. Según el prologuista, “dos corrientes básicas se disputan la supremacía de la actual poesía latinoamericana: la inteligente, fría, medida, que busca la exactitud, y la emocional, desbordada, sin medida [...] Lo estático frente al movimiento” (en Bolaño, 1979: 14, 18-19). Para ejemplificar la primera, menciona *Muerte sin fin*, de José Gorostiza, como un “poema arquitectónico, neoeleático en la perfección del círculo”, al cual se opone el “poema ‘proceso’ de la emoción ligada a la vida, a la historia” (en Bolaño, 1979: 19), lo cual, por supuesto, es una caracterización de los poemas antologados en este libro. En otras palabras, se trata de oponer a la poesía “arquitectónica”, fría y estática, el poema como praxis vital, “que basa su impugnación en una fuerza irracional y desbordada, con elementos conversacionales y de las vanguardias más añejas” (en Bolaño, 1979: 19).

Resulta curioso el paralelismo en la idea de “movimiento” que ambas antologías, la de Paz y la de Bolaño, utilizan. Aunque la interpretación es disímbola (para Paz, el movimiento es del poema respecto de su tradición, en tanto que para Donoso Pareja movimiento equivale a vitalidad), estos ejercicios antológicos —leídos a partir de las propuestas estéticas subyacentes en sus prólogos— intentan orientar la interpretación, la recepción y, quizá sin proponérselo del todo, delimitan el espacio simbólico del campo literario y poético donde la historiografía de la literatura mexicana ha colocado estas propuestas estéticas. Si *Poesía en movimiento* se propuso establecerse como panorama de la poesía mexicana moderna, *Muchachos desnudos...* intentó colocarse como una perspectiva de la contemporaneidad latinoamericana. En su prólogo, Donoso Pareja pasa revista a las manifestaciones más relevantes de las vanguardias y las neovanguardias del subcontinente. Toda la poesía latinoamericana que le interesa proviene de los vanguardistas por excelencia (César Vallejo, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Nicolás Guillén y Nicanor Parra), y para demostrarlo pasa revista a los movimientos que surgieron entre las décadas de 1960 y 1970 como propuesta de juventud y rebeldía en América del Sur: el nadaísmo en Colombia, los tzántzicos en Ecuador, El techo de la ballena en Venezuela y Hora Zero en Perú, los cuales tendrían “su corolario en el grupo de los infrarrealistas de México, tres de cuyos miembros —Roberto Bolaño, Mario Santiago y Bruno Montané— están representados en *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego*” (en Bolaño, 1979: 21). Primer síntoma de latinoamericanismo: de los tres representantes del grupo “mexicano”, dos son chilenos que vivían en este país, y sólo uno es nacido aquí.

Esta filiación de *Muchachos desnudos...* a una tradición latinoamericana tiene un propósito claro. Como señalé líneas atrás, la antología forma parte del proyecto total que animó al grupo infrarrealista, el cual se abrogó la tarea de confrontar no sólo las estéticas dominantes en México, sino todo el aparato cultural:

[...] no era solamente un movimiento que luchaba contra una tradición poética [...] sino un movimiento que se proclama contra todo un sistema de poder literario y cultural. Nada menos, nada más. ¿Quién le entra? Por ello, no sólo nos oponíamos a las concepciones imperantes del lenguaje, del poema y la poesía, incluyendo las tradiciones literarias de las que emergían tales nociones (Octavio Paz y Carlos Monsiváis, por nombrar a dos pilares de la crítica cultural mexicana, quienes consideraban a los escritores de *Contemporáneos* como los padres y fundadores de la tradición y la poesía moderna en México), sino que nos oponíamos a sus propias concepciones de la literatura, sus mecanismos de legitimación y sistemas de valor. (Medina, 2014: 21)

Por tal razón, era necesario buscar fuera de la tradición mexicana a la que se oponían las referencias y las ideas estéticas que permitieran apartarse de dicho sistema. Como apunta Eva Castañeda, además de acercarse al estridentismo, vanguardia mexicana olvidada en ese entonces, el Infrarrealismo estableció una cercanía particularmente con el movimiento Hora Zero peruano:

El Estridentismo constituyó una subversión radical de los cánones artísticos establecidos en el México de su época; por ello, los fundadores del Infrarrealismo lo toman como punto de partida: reconocen al Estridentismo como su padre inmediato. A lo anterior se suma la correlación que el Infrarrealismo estableció con el grupo de vanguardia peruano Hora Zero, movimiento creado en 1970. Las líneas generales que esbozan los peruanos como ejes para la creación literaria, coinciden en parte con las que seis años después Bolaño señala en el Primer Manifiesto como base estética del movimiento infrarrealista. (Castañeda Barrera, 2010)

Como puede observarse, las ideas que articulan el repaso de la tradición vanguardista y neovanguardista planteadas en el prólogo de Donoso Pareja no son para nada desinteresadas. Por el contrario, posibilitan la “creación de perspectivas que

son fundamentales en la conformación de tradiciones”, tal como indica el pasaje citado de Anthony Stanton.

En este sentido, me interesa señalar la consecuencia de la confrontación por espacios de ubicación cultural que propone el caso complejo del Infrarrealismo. Pese a que su existencia como movimiento literario propiamente dicho ocurrió en la segunda mitad de la década de 1970, es innegable que la construcción de su presencia en el imaginario de la poesía mexicana se desarrolla desde finales del siglo xx (a partir de su ficcionalización en *Los detectives salvajes*) y sobre todo en el siglo xxi. Si bien se ha iniciado el estudio de la obra literaria de estos autores,⁷ particularmente de Mario Santiago y de Roberto Bolaño, aún los juicios críticos destacan sólo

[...]los episodios más estridentes (por ejemplo, la deformada leyenda sobre la irrupción de un par de infrarrealistas durante un recital de poesía de Octavio Paz) o [continúan] con la repetición de juicios errados por parte de la incipiente y desinformada crítica que ha calificado a la poesía “Infra” como poco sólida, pues para algunos “avezados” críticos, ésta carece de rigor formal. (Castañeda Barrera, 2010)

Sin embargo, y a contrapelo del persistente cuestionamiento que el valor hegemónico de *Poesía en movimiento* ha tenido en el presente siglo, el Infrarrealismo, ese grupo marginal y opuesto a la tradición mexicana, se ha venido consolidando como una suerte de vehículo de afirmación para un grupo de poetas que se asumen como continuadores o deudores del mismo, sea por razones personales o de afinidad estética. Ofrezco un breve repaso de las evidencias.

En 2007 y 2009, aparecieron sendos números monográficos en revistas independientes de México y España, respectivamente, las cuales ofrecían básicamente el

7 Aunque aún hace falta escribir la historia completa de este grupo, ofrezco referencias que ayudan a tener un panorama histórico de su formación y sus principales propuestas estéticas: los artículos de Andrea Cobas Carral, “Déjenlo todo nuevamente’: apuntes sobre el movimiento infrarrealista mexicano” y de Eva Castañeda Barrera, “El Infrarrealismo, subversión como propuesta estética”, ambos publicados y asequibles en internet.

mismo material: los manifiestos del infrarrealismo, entrevistas con sus participantes, antología de poemas y material audiovisual diverso. La primera de ellas fue la revista *Nomedites*, que dedicó su número 8 a este movimiento; la segunda, la revista digital *El coloquio de los perros*, la cual editó un número monográfico en 2009 dedicado a este movimiento.⁸

Entre 2002 y 2012, apareció una suerte de “neoinfrarrealismo”, es decir, una recuperación de este movimiento que estuvo a cargo de un grupo de escritores que se asumieron como continuadores del mismo. Este proyecto incluyó una página de internet montada por Édgar Altamirano (www.infrarrealismo.com, hoy desaparecida) y la organización de una serie de mesas de lecturas presentadas como “lecturas infrarrealistas”, en las cuales participaban lo mismo poetas que fueron parte del grupo original (José Peguero, Pita Ochoa, Ramón Méndez), como otros que se decían cercanos a ese grupo (Pedro Damián Bautista, los hermanos Óscar y Édgar Altamirano), y jóvenes cuyo vínculo no era sino de mera admiración por el movimiento (Israel Miranda, Mónica Gameros).

Hay dos rasgos destacables en este intento de *revival*: primero, la práctica social de rescate del Infrarrealismo corresponde más a una apropiación que a una recuperación real del movimiento: salvo Ramón Méndez, ninguno de los participantes activos en este neoinfrarrealismo fue parte de la historia original del movimiento; segundo, tanto las publicaciones como las presentaciones y mesas de lectura se circunscribieron a un circuito marginal y periférico del campo literario mexicano: los eventos ocurrían en cantinas, casas de cultura de pequeñas colonias o barrios populares y en casas particulares. Esto no significa otra cosa, sino que esta recuperación del Infrarrealismo buscaba mimetizarse con el movimiento original, asumirse como contrario a una idea de *establishment* literario y, desde esa posición, en realidad de

8 Virtudes y desventajas de la modernidad digital: en tanto que la primera es una edición interactiva en formato de CD, lo cual ha permitido su reproducción y distribución entre todos los interesados en el tema, la segunda fue una publicación en línea, cuyo dominio —y por tanto su contenido— se perdió por entero. No obstante, cito ambas por ser las primeras fuentes de información que existieron para acceder de manera amplia a la documentación relacionada con el movimiento infrarrealista.

automarginación, apropiarse del espacio contracultural en el marco de la literatura mexicana. Es, por decirlo en una frase, la canonización de la marginalidad como un modo de situarse en el campo de la poesía mexicana.

Sin embargo, a la par de estos casos, los hechos recientes han obligado a mirar al Infrarrealismo desde un lugar absolutamente distinto, más allá de las rabietas de Gabriel Zaid ante el resurgimiento de Mario Santiago y los infras.⁹ En 2008, el Fondo de Cultura Económica de España publicó la antología *Jeta de Santo*, preparada por Rebeca López y Mario Raúl Guzmán, y en 2012 Luis Felipe Fabre organizó algunos materiales de archivo de Mario Santiago para la publicación del volumen *Arte & basura*, editado por Almadía en 2012.¹⁰ Finalmente, en 2014, Rubén Medina, miembro fundador del Infrarrealismo, elaboró la antología *Perros habitados por las voces del desierto*, editada por Aldvs, la cual podríamos decir que representa, finalmente, la fijación de un canon del movimiento.

Aunque pareciera que este recuento pormenorizado de la recuperación del Infrarrealismo en el siglo XXI se aleja de los propósitos del presente artículo, en realidad permite observar la manera en la cual una antología que proponía colocar en el centro valores diametralmente opuestos a los resultantes de la lectura crítica de *Poesía en movimiento* significó sólo el primer paso para la entronización de un movimiento literario. Como apunté al inicio de este apartado, *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego* era sólo una presencia fantasmagórica en el corpus de las antologías mexicanas de los últimos cincuenta años, pero el creciente interés por

9 En un artículo titulado “No me rescates, compadre”, Zaid se queja del creciente interés por la figura y la obra de Mario Santiago, la cual le parece que carece de todo valor: “José Alfredo Zendejas Pineda [nombre real de Mario Santiago] posaba como un poeta maldito, pero sus antólogos lo exhiben como un poeta malito. Y no se toman el trabajo de investigar su vida, aunque dicen que eso fue lo admirable” (Zaid, 2013).

10 *Arte & basura*, en realidad, fue un ejercicio de descontextualización de la obra de Mario Santiago y apropiación interesada de su estética para hacerla coincidir con los intereses artísticos de Luis Felipe Fabre. Sin embargo, resultó ser el libro más vendido y publicitado de un autor infrarrealista hasta la fecha.

el Infrarrealismo ha permitido también su circulación profusa, de manera digital, a través de diversas páginas de internet.

Así, estamos ante dos casos cuya trayectoria parece ser en sentido inverso la una de la otra: en tanto que, desde su publicación, *Poesía en movimiento* fue leída multitudinariamente y su relevancia en la fijación del canon de la poesía contemporánea hegemónica del siglo xx fue definitiva, en los últimos años el interés por ella ha decrecido, su valor ha sido cuestionado y sus aportaciones críticas, así como su propuesta estética, no ofrecen mayor interés para el lector contemporáneo; por su parte, *Muchachos desnudos...*, de ser una antología meramente anecdótica y sin ninguna trascendencia durante el siglo pasado, ha adquirido una relevancia cada vez mayor en el presente, en tanto representa el primer ejercicio antológico del Infrarrealismo, y el prólogo de Donoso Pareja, la primera lectura crítica que lo sitúa más allá de la tradición nacional para ubicarlo en el espacio que mejor le conviene a sus propósitos: las vanguardias y posvanguardias latinoamericanas.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Si continuáramos con el estudio de las antologías de poesía mexicana a la luz del fenómeno de la formación del canon y las estrategias de legitimación que derivan de sus propuestas críticas y estéticas, el siglo xxi nos ofrece abundantes ejemplos y casos para dar una amplia muestra de este tema. Por razones de espacio, no ahondaré ahora en ellos, pero baste mencionar sólo las estrategias grupales basadas en la práctica social más allá de los criterios estéticos que aglutinan estas selecciones. Lo mismo existen antologías que proponen una interpretación de la tradición contemporánea según las particulares y declaradas intenciones de sus antologadores, como las polémicas *El manantial latente* (2002) y *El oro ensortijado* (2009); las que se presentan como un ejercicio deliberadamente parcial por reunir a los amigos o a aquellos que comparten los intereses estéticos del seleccionador, como *Nosotros que nos queremos tanto* (2008) y *La edad de oro* (2012); hasta las que se proponen como una imagen panorámica de un periodo determinado, como *359 delicados (con filtro)* (2012) y *Vientos de siglo. Poetas mexicanos 1950-1982* (2012), o, en el extremo, la intención omniabarcante de *Antología general de la poesía mexicana. Poesía del México actual. De la segunda mitad del siglo xx a nuestros días* (2014).

En todos estos casos, la idea de la antología como estrategia canonizadora desaparece del discurso explícito de los autores: todos afirman, de uno u otro modo, que su antología no es un canon, y sin embargo proyectan una idea de lectura de la poesía mexicana contemporánea donde se fija una idea grupal, socializada —acaso confabulada— de lo que ellos (los encargados de la selección y los autores incluidos) entienden como los discursos poéticos más interesantes, por afines, que vale la pena incluir en la selección. En este sentido, me parece necesario recuperar las ideas de Sánchez Prado y Jitrik mencionadas anteriormente: el ejercicio de canonización no reside en la construcción de una estética, sino de grupos que buscan una posición de relevancia en una tradición literaria determinada, en nuestro caso, la mexicana.

Esta práctica, ejemplificada con el estudio de las intenciones y estrategias de las dos antologías centralmente tratadas en este artículo, posibilita entender que detrás de todo criterio estético subyacen razones políticas, sociales y de apropiación de espacios simbólicos en el campo literario al que se pertenece. No obstante, estas estrategias son siempre susceptibles de ser aceptadas y adoptadas por los lectores en los términos planteados por la intención de los antólogos, o bien, de modificarse con el tiempo, restarle el valor que se le concedió en algún momento o resignificarlas de maneras insospechadas. Como pudimos observar, el canon de la poesía mexicana del siglo xx se cimentó casi sobre una sola antología, pero ese valor se trastocó al punto de perder toda la vigencia que en algún momento se le otorgó a *Poesía en movimiento*. En cambio, la nula consideración hacia *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego*, gracias al resurgimiento del interés por el Infrarrealismo, permite ahora una lectura mucho mayor y en términos muy distintos a la que tuvo al momento de su publicación inicial.

La lección de este estudio, entonces, es que la posición hegemónica o marginal de una estética poética determinada siempre irá más allá de la intención primera de quienes la propugnan, y dependerá del valor central o periférico que dicha obra —para nuestro caso, una antología, pero podría funcionar para cualquier texto inserto en el campo de la poesía mexicana— obtenga con el tiempo. Si las estrategias ayudan, los lectores y el tiempo modifican dicha posición. Así, el canon poético será mutable, lo cual, por supuesto, resulta siempre acorde con su tiempo y, como señala Alberto Vital, existen tres condiciones a las que debe adecuarse la idea de canon en el siglo XXI:

1) los *corpora* son tan vastos y crecientes que no hay lector o grupo de lectores que pueda abarcarlos y ni siquiera vislumbrarlos, 2) la diseminación y la multiplicación de los espacios de difusión y de distribución, así como las de los gustos y de las prácticas culturales, conviven con la modificación de los hábitos de lectura y con la restricción de los tiempos para leer entre la mayoría de la gente, 3) la literatura puede circular libremente por los medios cibernéticos, y éstos son esencialmente democráticos, horizontales, vertiginosos y, por ende, reacios a las jerarquías. (Vital, 2008: 19)

BIBLIOGRAFÍA

- Bloom, Harold (2005), *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama.
- Bolaño, Roberto (1979), *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego. 11 jóvenes poetas latinoamericanos*, México, Extemporáneos.
- Castañeda Barrera, Eva (2010), “El Infrarrealismo, subversión como propuesta estética”, *Carátula*, núm. 38, disponible en: [<http://www.caratula.net/ediciones/38/index.php>], consultado: 6 de enero de 2019.
- Cobas Carral, Andrea (2005), “‘Déjenlo todo nuevamente’: apuntes sobre el movimiento infrarrealista mexicano”, disponible en: [<http://www.letras.mysite.com/rb051105.htm>], consultado: 6 de enero de 2019.
- Conde, Carlos Roberto (2010), “*Poesía en movimiento*, caducidad del instante”, en José Vicente Anaya (comp.), *Versus: otras miradas a la obra de Octavio Paz*, México, Ediciones de Medianoche, pp. 91-121.
- Escalante, Evodio (2013), *Las sendas perdidas de Octavio Paz*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Ediciones Sin Nombre.
- Escalante, Evodio (selección y prólogo) (1988), *Poetas de una generación, 1950-1959*, México, Coordinación de Difusión Cultural-Universidad Nacional Autónoma de México/Premiá.
- Fernández Granados, Jorge (2003), “La inmovilidad de *Poesía en movimiento*”, en *Letras Libres*, núm. 59, disponible en: [<https://www.letraslibres.com/mexico/libros/ia-inmovilidad-poesia-en-movimiento>], consultado: 6 de enero de 2019.

- González Aktories, Susana (1995), “Antologías poéticas en México. Una aproximación hacia el fin de siglo”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 24, pp. 239-250.
- González de León, Jorge (selección y notas) (1981), *Poetas de una generación: 1940-1949*, México, Dirección General de Difusión Cultural-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Guillén, Claudio (1985), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- Higashi, Alejandro (2015), *PM / XXI / 360° Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Tirant lo Blanch.
- Huerta, Efraín (2004), *Poesía completa*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Jitrik, Noé (1998), “Canónica, regulatoria y transgresiva”, en Susana Cella (comp.), *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Lozada, pp. 19-41.
- Martínez, Jose Luis y Christopher Domínguez Michael (1995), *La literatura mexicana del siglo xx*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Medina, Rubén (introducción, selección y notas) (2014), *Perros habitados por las voces del desierto*, México, Aldvs.
- Papasquiario, Mario Santiago (2012), *Arte & basura*, México, Almadía.
- Papasquiario, Mario Santiago (2008), *Jeta de Santo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio (2005), *Cartas cruzadas / Octavio Paz*, Arnaldo Orfila, México, Siglo XXI.
- Paz, Octavio, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco, Homero Aridjis (1966), *Poesía en movimiento. México 1915-1966*, México, Siglo XXI.
- Revista Nomedites* (2008), núm. 8.
- Sánchez Prado, Ignacio (2002), *El canon y sus formas: la reinención de Harold Bloom y sus lecturas hispanoamericanas*, Puebla, Secretaría de Cultura.
- Schavelzon, Guillermo (2015), “Editores argentinos en México”, *Nexos*, núm. 446, disponible en: [<https://www.nexos.com.mx/?p=23978>], consultado: 6 de enero de 2019.

- Stanton, Anthony (1998), *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica.
- Vera Méndez, Juan Domingo (2005), “Sobre la forma antológica y el canon literario”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, año x, núm. 30, disponible en: [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/antcanon.html>], consultado: 6 de enero de 2019.
- Vital, Alberto (2008), *El canon intangible*, México, Terracota.
- Zaid, Gabriel (2013), “No me rescates, compadre”, *Letras libres*, núm. 178, disponible en: [<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/no-me-rescates-compadre>], consultado: 6 de enero de 2019.
- Zaid, Gabriel (1980), *Asamblea de poetas jóvenes de México*, México, Siglo XXI.

JORGE AGUILERA LÓPEZ (Ciudad de México, 1979), es maestro en Letras Mexicanas por la Universidad Nacional Autónoma de México, donde cursa el doctorado en Letras. Fue merecedor de la medalla “Alfonso Caso” al mérito universitario por sus estudios de maestría. Ha impartido cursos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México y en el Posgrado de la Pontificia Universidad Católica de Ecuador. Es miembro fundador del Seminario de investigación en Poesía Mexicana Contemporánea, del cual fue coordinador durante el periodo 2012-2014. Es secretario de comunicación internacional del Comité Internacional del Congreso Memoria e Imaginación de América Latina y el Caribe. Sus principales líneas de investigación son la poesía social y política de México y Latinoamérica, las vanguardias literarias latinoamericanas y la crítica sobre poesía.

D. R. © Jorge Aguilera López, Ciudad de México, julio-diciembre, 2019.