

*CONCEPTUAL BLENDING IN ALEJANDRO ALBARRÁN'S
AND LUIS FELIPE FABRE'S MASH-UPS*

ALEJANDRO HIGASHI*

Research professor, Departamento de Filosofía
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa

Abstract: *In this article, I propose a critical approach to the literary mash-up in the recent work of two contemporary Mexican poets, Alejandro Albarrán and Luis Felipe Fabre. I describe the different ways in which both authors incorporate the literary tradition, making use of the blending theory, to conclude that these mash-ups can be characterized by a deep respect for tradition, probably so as to meet the expectations of the regular readers of this kind of blending poetry.*

KEYWORDS: CONTEMPORARY MEXICAN POETRY; LITERARY MASH-UP; COGNITIVE POETICS; INTERTEXT; *DESCRITURA*.

RECEPTION: OCTOBER, 2014

ACCEPTANCE: MAY, 2015

* higa@xanum.uam.mx

LA INTEGRACIÓN CONCEPTUAL O *BLENDING*
EN EL *MASH-UP* DE ALEJANDRO ALBARRÁN
Y LUIS FELIPE FABRE

ALEJANDRO HIGASHI*

Profesor-investigador, Departamento de Filosofía
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa

Resumen: En este trabajo, analizo las características del *mash-up* en la obra reciente de dos poetas mexicanos, Alejandro Albarrán y Luis Felipe Fabre. Luego de presentar sus distintas características, apoyado en el concepto de *blend* o amalgama conceptual, concluyo que la constante en ambas obras es un profundo respeto por la tradición literaria, probablemente con el propósito de satisfacer las expectativas de su público lector.

PALABRAS CLAVE: POESÍA MEXICANA CONTEMPORÁNEA; *MASH-UP* LITERARIO; POÉTICA COGNITIVA; INTERTEXTO; *DESCRITURA*.

RECEPCIÓN: OCTUBRE, 2014

ACEPTACIÓN: MAYO, 2015

* higa@xanum.uam.mx

El pastiche y otras formas complejas de intertextualidad tienen una larga tradición en la poesía mexicana: desde el “Debate entre el vino y la cerveza” de Alfonso Reyes, *pastiche homenaje* —en el sentido planteado por Gérard Genette en *Palimpsestos* (30-32)— donde se celebraban las virtudes de la cerveza con un dejo nacionalista, pasando por varios de los poemínimos de Efraín Huerta, propios de una época en la que se cuestionó lo literario a través de *subtextos* procedentes de mundos ajenos a la propia literatura, al estilo de “D.D.F. // Dispense/ Usted /Las molestias/ Que le ocasiona/ Esta/ Obra/ Poética” —y que ha sido bien estudiada en la poesía española bajo el concepto de *intertextualidad exoliteraria* (Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria...* 168-182)—, hasta las promociones más recientes, quienes difícilmente podrían sustraerse a las posibilidades creativas y críticas que ofrecen estas estrategias constructivas. Pese a su sostenido interés en la obra de poetas de procedencias muy distintas, la crítica mexicana no ha reparado en ellas sino excepcionalmente; el trabajo de Carillo Juárez de 2009 es un buen ejemplo de ello, centrado en la poesía de José Emilio Pacheco. No obstante y a pesar de esfuerzos aislados como el anterior, no contamos a la fecha con una perspectiva histórica de conjunto ni con un marco teórico adecuado a sus particularidades que nos ayude a contextualizar, a través del estudio de sus manifestaciones tempranas, los nuevos tipos de relaciones intertextuales que surgen. Puede verse un contraejemplo de este vacío crítico en el estudio preparado por José Enrique Martínez Fernández (2001) acerca de la poesía española escrita con posterioridad a 1970. Hasta cumplir con este panorama, cualquier acercamiento a estas obras será tentativo y parcial, pero no por ello debe abandonarse, pues se trata de un campo prolífico para quienes escriben poesía, la cual debe entenderse y explicarse desde sus estrategias de composición y hasta sus consecuencias en el proceso de lectura.

Una de estas formas recientes de intertextualidad es el *mash-up*, etiqueta procedente del mundo musical que sirve para referirse a un *Bastard Pop* (la yuxtaposición de una melodía o canción pop que sirve como *beat* o pulso con una salmodia de rap a *capella*), pero con un uso extensivo a la cultura digital para denominar la integración de una aplicación (*app*) con otra y las nuevas interfaces que resultan de esta reutilización, como ejemplifica bien el volumen editado por Sonvilla-Weiss, *Mashup Cultures*, del 2010. En el terreno de la literatura ganó notoriedad gracias a Seth Grahame-Smith y su novela de 2009, *Pride and Prejudice and Zombies*, escrita sobre el *beat* del clásico de Jane Austin de 1813 (en portada, de hecho, Grahame-Smith y Austin aparecen como coautores). A los tirajes en inglés siguieron rápidamente las traducciones y otros ejercicios lúdicos, como la edición crítica del manuscrito Z de

La casa de Bernarda Alba zombi, preparada por Jorge de Barnola, Miguel Carreira y Roberto Bartual, cuyo bien logrado *mash-up* imita incluso el formato de la Colección Letras Hispánicas de editorial Cátedra, portada y página legal incluidas (ello, sin hablar del estudio crítico del manuscrito Z y la anotación del texto, parodias de los peritextos que suelen acompañar a las ediciones académicas). En la actualidad, el *mash-up* ya no está disponible en línea, pero puede consultarse el *blogspot* que mantuvieron Jorge Barnola, Miguel Carreira y Roberto Bartual hasta 2010 (<http://bernardaalbazombi.blogspot.com.es/>).

El *mash-up*, desde la perspectiva de sus modelos literarios, parecería en principio un ejercicio de virtuosismo lúdico: la intervención de un clásico bien conocido para adaptarlo a una estética percibida como moderna, la del zombi o la del vampiro. En México, cuando poetas como Alejandro Albarrán (1985) o Luis Felipe Fabre (1974) recurren al *mash-up*, proponen un ejercicio de lectura simultáneamente serio y lúdico, mediante las paradojas que plantea la creación literaria para las promociones más jóvenes desde la *descripción* y una *pospoesía*, poética tratada por Luis Felipe Fabre como una línea maestra de la poesía mexicana y latinoamericana para escapar, en cierto sentido, del corsé de la literatura canónica (*Leyendo agujeros...*). Si la fuga se plantea como un ideal estético basado en el humor y en lo antisoalemne, es en cierto modo para superar una concepción trascendental de la poesía.

Aunque el uso de conceptos más tradicionales para acercarse a estas nuevas formas de intertextualidad no pierde su vigencia,¹ vale la pena aprovechar las herramientas que proponen otras disciplinas vinculadas al cognitivismo, como la poética cognitiva o la lingüística cognitiva, más enfocadas en los principios de integración conceptual y en sus efectos en la lectura, que propiamente en la clasificación de los discursos desde la perspectiva del *input* y del *output* lingüísticos. En los estudios de poética cognitiva, por ejemplo, el concepto de *amalgama conceptual* o *blend* ha alcanzado notoriedad para explicar la hibridez de los géneros poéticos, centrada en los procesos de creación de nuevos conocimientos a partir de la integración de distintos planos de nuestra experiencia previa, incluido el estético, en el cual se yuxtaponen cognición y emoción. La *amalgama conceptual* resulta particularmente útil en la lectura de textos poéticos, donde la meta cognitiva del lector es hacer coincidir la experiencia poética

1 En la terminología de Martínez Fernández podemos llamar *subtexto* al *beat* e *intertexto* al resultado integrado de *beat* y salmodia de rap (73-136); *subtexto* a *Pride and Prejudice* e *intertexto* a *Pride and Prejudice and Zombies*.

con su propia experiencia (Freeman “Blending and beyond...” 131), objetivada por medio del arte. El concepto, por supuesto, no está libre de polémica; mientras que para Reuven Tsur, enfocado en la métrica y la rima, la *amalgama conceptual* tiene poca o nula relevancia para la poesía (*Poetic Rythm..., Toward a Theory.. y On the Shore...*), Margaret H. Freeman considera que se trata de un concepto clave en los estudios de poética cognitiva, cuya utilidad se extiende hasta la lengua de uso, como sucedió con la metáfora conceptual estudiada por Lakoff y Johnson (“Blending: A Responce” 110) y Peter Stockwell señala su relevancia para la noción compleja de *parábola* (121-133) y para la teoría de los mundos posibles a través de las nociones de espacio mental y literario (91-104).

Como se trata de una polémica sin una solución clara en este momento, propongo volver a la base lingüística de la *amalgama conceptual* o *blend*, y considerarla una estrategia importante del lenguaje figurativo, cuya definición más práctica para los fines del presente estudio podría ser la convergencia, en el mismo poema, de estructuras mentales evocadoras procedentes de un subtexto distinto y su consecuente transferencia de sentido entre los discursos participantes. Si, como han señalado Barbara Dancygier y Eve Sweetser, la teoría del *blending* o amalgama conceptual de Fauconnier y Turner es un desarrollo de su teoría de los espacios mentales (76), no podemos pasar por alto la definición de *espacio mental* como conjuntos heterogéneos de estructuras lingüísticas evocadoras configuradas dentro del lenguaje (76). Así, cuando decimos *mi esposo*, el sentido del término cambiará en función de las evocaciones que despierte conforme al espacio mental de enunciación: en la comunicación cotidiana tendrá un valor diferente si lo dice una mujer o lo dice un hombre; si la mujer es menor de edad, tendrá otro valor; si el concepto se encuentra dentro de un poema místico, tendremos que recurrir a la tradición literaria para reconocer su sentido; si aparece en la documentación oficial, nos referiremos al sistema de leyes locales. La *amalgama conceptual* es una ampliación de este mismo principio que pone en relación dos o más estructuras conceptuales evocadoras; los nuevos sentidos que emergen de la convergencia compleja de esos espacios mentales son el resultado de la transferencia de propiedades de uno a otro espacio (Dancygier y Sweetser 73-99).

Desde la teoría del *blending* o *amalgama conceptual*, el *mash-up* puede definirse como el *intertexto* que resulta de la convergencia de un texto fuente (un *subtexto* o *beat*) y un conjunto nuevo de operaciones textuales por medio de las cuales se busca explicitar la transferencia de propiedades entre uno y otro, con énfasis distintos en la proyección evocadora, las cuales permiten referirnos a una amalgama con proyecciones controladas por el *subtexto* (*single-scope blend*; Dancygier y Sweetser 87-90), una

amalgama con proyecciones equilibradas del espacio mental del *subtexto* al espacio mental del *intertexto* (*simplex blend*; Dancygier y Sweetser 90), espacios mentales que comparten formas de organización (*mirror blends*; Dancygier y Sweetser 91) y una mezcla de *subtextos* (*double-scope blend*; Dancygier y Sweetser 93).

En los dos autores analizados, el *subtexto* del *mash-up* resulta de lo más conservador: se trata siempre de un texto literario o asociado a un modelo literario. En *Ruido* (2012), poemario de Alejandro Albarrán, el *mash-up* es un recurso más de *descripción* entre otros, donde la capacidad autocrítica del poema se explota con diferentes técnicas de intervención: el mismo *mash-up*, la ralentización (al estilo del *bullet-time* de películas y videojuegos), la escritura generada por programas de traducción automática estadística (*Stat MT*, *Statistical Machine Translation*), etcétera. Se trata de un poemario que, desde su título, propone un programa completo de “extinción de la escritura”: no se habla aquí del poema, sino del “ruido”, cuya definición (“sonido inarticulado y confuso más o menos fuerte”) se revisa en “La silla”, un *mash-up* poético que parte del ensayo de Ezra Pound titulado “¿Qué es literatura, qué es lenguaje, etc.?” traducido por Federico Patán en *Estados Unidos en sus ensayos literarios* (179-180). El poema se divide en ocho secciones irregulares, de las cuales, las seis primeras inician con la fórmula “Dice Pound:”, seguida de una cita textual de dos o tres líneas en cursiva, lo que de alguna manera reproduce la regularidad de la cadencia del *beat* y explicita tipográficamente la convergencia con otro texto. La forma en que inicia invita a pensar más en un *dictum* categórico que en una cita.

Este “Dice Pound:” le recuerda al lector, en primer lugar, la autoridad conferida a la cita textual del *Magister dixit*,² pero también presenta otros contenidos asociados: Ezra Pound es un autor que forma parte del canon universal literario de la modernidad, así como una autoridad en el tema de la *descripción* y de la tradición de la ruptura. Gracias a su rescate de la poesía clásica en distintas lenguas muertas, resulta una referencia obligada en el tema del *mash-up*. Además de lo anterior, el primer *dictum* explica el título completo del poemario gracias a la identificación explícita entre *ruido* y *lenguaje*. El *beat* o *subtexto* de Pound impone su ritmo a todo el *mash-up* y también a todo el poemario: se trata de una reflexión acerca de la naturaleza inmotivada del lenguaje, desde su proximidad al *ruido* (por lo que el lenguaje puede ser un ruido articulado) y su arbitrariedad (“hay un acuerdo más o menos aproximado acerca de

² En uno de los poemas trilingües de *Fiat lux*, también del 2012, Paula Abramo emplea el “*deus dixit*” como estribillo a lo largo del poema “En memoria de Anna Stefania Lauff, fosforera”.

qué grupo de esos sonidos o signos corresponderán poco más o menos con algún objeto, acto o condición”, 179 del ensayo y 19 del poema), hasta su capacidad para crear “el otro tipo de lenguaje”, aquel que “comienza por ser una imagen del gato, de algo en movimiento, de un ser, de un grupo de objetos que se dan bajo ciertas circunstancias o que comparten una cualidad en común” (179-180 y 19). El último *dictum* tomado del ensayo permite liberar a la palabra de su vocación exclusivamente estética y la coloca en el plano de la exploración cognitiva: “por así decirlo, se comienza con una esfera o un cubo, y debe perseverarse hasta haberlo visto desde todos los ángulos. O si usted imagina que su tema es un banco o una mesa, debe perseverar hasta que tenga tres patas y se mantenga en pie o cuatro patas y no se desequilibre con demasiada facilidad” (180 y 20).

Sobre esta reflexión logocéntrica en torno al lenguaje —emitida por toda una autoridad universal en el tema de la *descripción* y la capacidad autocrítica de la tradición de la ruptura para subvertir el canon—, se proyecta la experiencia biográfica de Alejandro Albarrán, sugerida por una asociación libre con este último ejemplo tomado del mismo ensayo (si el banco o la mesa pueden ser temas, ¿por qué no hablar de la silla?):

La silla

Dice Pound: *el lenguaje hablado es ruido dividido en un sistema de gruñidos, siseos etc. al que llamamos habla “articulada”*.

Estábamos sentados en el borde, estábamos sentados y gritando palabras nada más por el sabor que dejan en la boca.

Y le gritábamos “silla” para que se sostuviera en dos patas.

Y le gritábamos “arre” para que nos llevara más allá de la cocina.

Silla. Tenía algo de fricción al pronunciarla

como al acomodarse en ella

o arrastrarla por el suelo.

(19)

Si en el primer plano del poema domina la figura de autoridad del discurso logocéntrico de la modernidad, en un segundo plano muy nítido se presenta la palabra *silla*, sosa desde la perspectiva de *lo poético*, pero llena de sentido como compañera de juegos de unos niños que sobreviven a la muerte física de su padre y a la depresión de su madre (un tipo de muerte simbólica) hasta volverse el sostén de la familia entera. El sentido de la “silla” en el poema supera por mucho su primera intención práctica

y se convierte en “caballo”, en “coche o nave espacial”, en “bosque”, en “sol verde”, transformación que comprueba la insuficiencia del lenguaje señalada por Pound en una relación de transferencia de sentidos del *subtexto* al *intertexto*. En el plano formal, la *silla* está llena de sugerencias y la primera será en el plano fonológico (tiene “algo de fricción al pronunciarla/ como al acomodarse en ella/ o arrastrarla por el suelo” por el fonema fricativo alveolar sordo /s/ y el lateral palatal /ʎ/, que en América Latina fácilmente deriva al fricativo palatal sonoro /j/ o, incluso, al fricativo postalveolar sonoro /ʒ/), pero no es la más importante: la proyección de la *silla* ilustra desde un cierto espacio mental el objeto real y funcional que se opone a la ilusión de los sujetos (la silla era “un caballo que montábamos de noche,/ sigilosos, para no despertar a mamá,/ porque estábamos seguros de que en su sueño/ habitaba otra casa, grande, provisoria”, 19); ilustra también el objeto que se opone al deterioro de la casa, metonimia en última instancia del duelo que sufre la figura materna por la muerte del padre (“La casa y mamá compartían, en su intimidad, el deterioro”; “Dentro de mamá otra casa vieja y polvorienta se caía”; “la casa que dentro se le venía encima”, 20-21).

La conciencia infantil de los distintos valores que la *silla* puede encarnar, como instrumento y como concepto, es otro espacio mental convergente que favorece la creación de amalgamas conceptuales que recrean, en la mente infantil, universos habitables en continuo contrapunto con la catástrofe interior experimentada por la figura materna:

[...]
Un día mamá volvió del mercado
con ella de regalo para mi hermano Juan y para mí.
Un sol verde, de madera, encendido en medio de la casa derrumbándose.
Decíamos: “silla” como quien dice “bosque”
y su nombre verde quedaba vibrándonos detrás de las orejas.
Y al pensarla la pensábamos caballo, coche o nave espacial.
La silla era ahora el centro del mundo y de la casa derrumbándose.
La silla era una columna sosteniendo todo el peso,
un sol verde en torno al cual giraban nuestros cuerpos, la casa y el polvo.
(20-21)

Como avisa el título de *Ruido*, la desconexión entre el lenguaje y su sentido alcanza proporciones épicas. La amalgama conceptual pone en relación —ante los ojos del

lector— al menos tres tipos de experiencias divergentes y convergentes al mismo tiempo (hablaré de un fenómeno de *condivergencia*): por un lado, la experiencia logocéntrica de los *dicta* de Ezra Pound respecto al lenguaje, autoritativa, objetiva y distante; por el otro, la capacidad del sujeto infantil para convertir un objeto utilitario en una forma de escape de la realidad, tema más concernido con el plano emocional; en tercer término, y en oposición explícita a la alegría que provee una simple “silla”, la omnipresente depresión de la figura materna. La amalgama conceptual final, el *blend* que cierra el poema, debe ser ejecutado por el sujeto lector al momento de identificarse simultáneamente con estos tres planos en una relación de sentimientos encontrados, en la *condivergencia*: al mismo tiempo que se comparte la alegría que proporciona la imaginación a estos niños, se está del lado del sujeto materno ante el duelo por su pareja; a Pound no se le puede contradecir, porque para cualquier lector interesado en poesía resulta una autoridad indiscutible.

Llama la atención que en este poema la experiencia logocéntrica no se contradice con el perfil fuertemente experiencial (puede hablarse, incluso, de un poema autobiográfico), sino que se continúa: la *condivergencia* resultante sería impensable sin la autoridad que tiene el *beat* de Ezra Pound, centrada justamente en la capacidad del lenguaje para expresar la realidad y diseminarla de manera conceptual; pero sin el contrapunto entre la alegría de los niños y la depresión de la madre —como expresiones de una memoria afectiva—, la experiencia logocéntrica difícilmente impactaría la memoria cognitiva del lector. Los *dicta* de Ezra Pound alcanzan su mayor poder transformador cuando se unen a una memoria afectiva con la que nos resulta sencillo identificarnos (pues, en el fondo, todos hemos experimentado el poder de las palabras en la mente infantil para transformar la realidad, así como el dolor profundo que despierta la pérdida de un ser querido). Al reconocer la autoridad de Pound, por asociación, conferimos la misma autoridad a la experiencia pretendidamente biográfica de los niños y de la madre, de modo que la amalgama conceptual resulta productiva en los dos sentidos: la experiencia personal enriquece la experiencia cognitiva propuesta por Pound tanto como la experiencia cognitiva sirve de marco a la experiencia personal y la autoriza (al menos, en el plano del lector especializado que reconoce la autoridad de Pound para hablar sobre el lenguaje y la experiencia estética).

El otro *beat* de los *mash-up* de Luis Felipe Fabre no es menos clásico: la figura de Sor Juana desde diferentes perspectivas. El ejercicio del *mash-up* no es nuevo en él y repite procedimientos centrales en su primer libro, *Cabaret Provenza*, como sucede con el poema titulado “Desnaturación” (recuerdo de “contranaturación” y, por asociación,

de la contrahechura poética que propone), ejercicio de desmontaje y montaje de la lírica provenzal y su noción paradójica del amor cortés (en la cual “el que es conde se esconde en el feudo del lenguaje/ donde mi señora es mi señor: travestida por amor/ o por deporte”, 43; la sección en 2007: 39-45). A diferencia del caso que estudio aquí, en aquella ocasión los diferentes *mash-ups* no se indicaban de forma explícita desde los títulos de las composiciones, como sí sucede en su libro más reciente, *Poemas de terror y de misterio* (2013), en el cual el autor explicita la naturaleza genológica de las composiciones. Se trata de tres *mash-ups* presentados como desenlace de un *happening* sorjuanescos de académicas y académicos que trabajan para sus pares en un círculo autocomplaciente, titulado “Sor Juana y otros monstruos” (75-99) —quizás una de las secciones más hilarantes para los especialistas desde el propio subtítulo, “Una ponencia en verso seguida de tres *mashups* en homenaje” (75)—. Ahí, exhibe a los sorjuanistas como una horda de disciplinados académicos que no logran ponerse de acuerdo porque su “tarea primordial es la de discrepar de otros sorjuanistas” (79); éstos, al final, mueren víctimas del “Monstruo de las mujeres y prodigio mexicano”: la misma Sor Juana. La academia literaria resulta ineficaz, encerrada en un circuito endogámico donde sólo es posible dialogar al interior de sí mismo, pero sin una verdadera posibilidad de diálogo ante el conflicto de intereses que supone compartir el mismo objeto de estudio.

Esta visión del perfil endogámico de la academia repite, en cierta forma, lo que había hecho Fabre páginas atrás en “Breve registro de algunos eventos artísticos y otras experiencias escalofriantes” (21-31), donde, en clave poética, examina los *happenings* realizados durante 2012 por el colectivo *Proyecto Líquido*. *Un blog para hablar sobre el miedo en México* <<http://proyectoliquido2012.wordpress.com/>>, para exponer una frívola escena artística en México o en cualquier lugar del mundo, en la cual el creador, el producto artístico (sea *happening*, sea instalación, sea arenga) y el arte en general se perciben desconectados de la esfera pública, mientras sobreviven autocomplacientemente en las atmósferas cerradas de los grupúsculos. Si los *happenings* artísticos parecían banales y narcisistas en esta sección, la crítica académica tampoco se salva en este cierre apoteósico del poemario: sus preocupaciones tocan sólo de manera tangencial la realidad inmediata y Sor Juana termina por comerse a todos (menos a Margo Glantz).

A esta presentación siguen “tres *mashups* en homenaje” (90-93), identificados por sus diferentes *beats* o *subtextos*: en el “*Mashup* 1 (Sor Juana y las fantasmas)” (90), se alude a las últimas imágenes de la potencia imaginativa en el tránsito de la duermevela al despertar, por medio de largas secciones tomadas de forma literal del *Primero sueño*

y desenlace de la composición sorjuanina. Por el título, podría insinuarse también —aunque sea de forma tangencial— otro *mash-up* previo: *Las fantasmas buyeron (cuentos alrededor de El sueño de Sor Juana)* (1998) de María Eugenia Leefmans, donde una novicia llamada Clara recoge la experiencia de convivir con Sor Juana durante la larga y penosa redacción del *Primero sueño*. Denominada en el subtítulo, contraportada y prólogo, sin una razón aparente, como “colección de cuentos”, en realidad es una novela pseudotestimonial ambientada por el *beat* de la silva sorjuanina, la atenagórica, un buen conocimiento de su biografía y otros poemas que se glosan o contextualizan a lo largo de la novela. El “*Mashup 2* (Sor Juana y Medusa)” (91-92) no es en realidad un *mash-up*, sino un retrato de Hélène Cixous elaborado a partir de las relaciones entre el *Primero sueño* (del que conserva el estilo) y *La sonrisa de medusa* (1975), libro clave del feminismo naciente de los años posteriores a 1968, en el cual se advierten las posiciones binarias de la cultura y se desarticulan mitos como el de Medusa, mujer mortífera y aterradora para los varones que en el fondo es bella y sonrío. El “*Mashup 3* (Sor Juana y las hermanas murciélago)” (93) se basa en un estudio académico no muy tradicional de Aída Beaupied, que compara la poética de la poesía de Sor Juana y la de Lezama Lima. Como puede advertirse por estos breves resúmenes, el interés primordial de esta serie de *mash-ups* consiste en ubicar la obra de Sor Juana en tres dimensiones diferentes de la vida académica: el plano de la lectura de su obra como una posibilidad de recreación literaria; de su lectura desde la perspectiva feminista (prácticamente negada, en una relación conflictiva de Sor Juana contra Medusa), y de su lectura desde una perspectiva académica.

En el primer *mash-up*, subtítulo “(Sor Juana y las fantasmas)”, Luis Felipe Fabre entrevera citas textuales tomadas del *Primero sueño* (sin indicios tipográficos que permitan identificar que se trata de citas), con secciones de tránsito escritas por él. Más que hablar de una *contrahechura* (en la cual el sentido del poema original se trastoca) o de un *pastiche* (el original se degrada), se correspondería en la terminología de Gérard Genette con una *continuación* o *imitación seria* por alusión, en la que el hipertexto continúa la intención presente en el hipotexto y la recrea mínimamente (lo que puede entenderse si recordamos que el subtítulo inicial anunciaba “tres *mashups* en homenaje”):

La integración conceptual o *blending*...

<i>Mashup 1</i> (Sor Juana y las fantasmas)	<i>Primero sueño</i> de Sor Juana
Las fantasmas huyeron: una estampida	Y del cerebro, ya desocupado, las fantasmas huyeron (vv. 868-869)
de sombras blancas, una parvada pavorosa fugitiva de la muerte y de la vida que cuerpo finge formado, de todas dimensiones adornado, cuando aún ser superficie no merece	la sombra fugitiva, que en el mismo esplendor se desvanece, cuerpo finge formado, de todas dimensiones adornado, cuando aun ser superficie no merece (vv. 882-886)
y que al prender una luz se desvanece.	[síntesis del amanecer descrito en los vv. 887-894, pero recuerda la rima del verso 883]
Las fantasmas huyeron: estaban aquí,	Y del cerebro, ya desocupado, las fantasmas huyeron (vv. 868-869)
les dije a mis hermanas mas no me creyeron. Yo dormía: el cuerpo siendo, en sosegada calma, un cadáver con alma, muerto a la vida y a la muerte vivo,	el cuerpo siendo, en sosegada calma, un cadáver con alma, muerto a la vida y a la muerte vivo (vv. 201-203)
el alma, pues, suspensa en la oscuridad inmensa de súbito se despeñó al cuerpo sabiéndose acechada. Abrí los ojos: allí estaban inmunes al grito que arrancaban. Encendí una vela presto	
y —como de vapor leve formadas— en fácil humo, en viento convertidas, su forma resolvieron: las fantasmas huyeron (90)	Y del cerebro, ya desocupado, las fantasmas huyeron y —como de vapor leve formadas— en fácil humo, en viento convertidas, su forma resolvieron (vv. 868-872)

En las secciones que sirven para conectar las partes, Luis Felipe Fabre imita el estilo barroco (a semejanza del contrahecho de la lírica provenzal en “*Cabaret Provenza* (sirventés)”) y exagera muchos de sus rasgos para hacerlos visibles al lector actual, como hipérbolos (“estampida/ de sombras blancas”), homofonías (“parvada pavorosa”), varios ripios (no infrecuentes en el estilo del propio Fabre cuando no escribe *mash-ups*, del tipo *estampida-fugitiva-vida*, *huyeron-creyeron*, *suspensa-inmensa*, *acechada-estaban-arrancaban*). El poema, sin embargo, no va más allá de su modelo hipotextual: como buen homenaje, recuerda a su fuente para continuarla y traerla al presente, pero sin trastocarla. Puede afirmarse que hay cierta solidaridad entre los espacios mentales convergentes: el poema de Fabre habla simplemente del despertar, cuando la fantasía del sueño cede a la vigilia de la razón.

En el siguiente *mash-up*, el *beat* o *subtexto* de la composición es un retrato, al estilo del romance decasílabo en el que Sor Juana “pinta la proporción hermosa de la excelentísima señora condesa de Paredes, con otra de cuidados, elegantes Esdrújulos” (171). Como en este romance decasílabo, en el *mash-up* de Fabre la página es un espejo líquido que permite a Sor Juana, como a Perseo, defenderse del poder petrificante de Medusa, en un mano a mano entre las dos mujeres (una del lado del sorjuanismo y la otra del feminismo). Una visión desencantada de los estudios de género hace de este poema un vituperio, centrado en la figura de una “mísera, deslumbrada, celosa” Hélène Cixous, cuyo marco es una batalla campal entre una Sor Juana-Perseo y Medusa:

Mashup 2

(Sor Juana y Medusa)

Lámina

líquida sirva de espejo: página

lírica copie del agua el reflejo: trámite

tímido

entre el monstruo y los ojos: método

lícito

para esquivar el hechizo: la mirada

petrificante de la señora que quiso,

mísera, deslumbrada, celosa,

convertir en estatua a la Décima

Musa: la intratable señora se llama Medusa.

(91)

La amalgama conceptual o *blend* del poema evoca uno de los temas bien estudiados por la crítica sorjuanina: el retrato, cita a la que no han faltado los críticos más importantes del sorjuanismo, como Georgina Sabat de Rivers, Antonio Alatorre, Martha Lilia Tenorio, Rocío Olivares Zorrilla o Sylvia Graciela Carullo. El *beat* o *subtexto* no es ahora una cita entretejida al poema, como en el *mash-up* anterior, sino que se recurre a la diseminación de los esdrújulos, ubicados en el hipotexto de Sor Juana al inicio de cada decasílabo, para, por medio de esta convergencia, evocar la ampulosa prosodia barroca. Los cambios son sutiles, pero significativos: si en Sor Juana los esdrújulos están al principio del decasílabo, en Fabre se duplican en espejo al final del verso y al principio del siguiente, como un par de sintaxis solidaria del tipo *sustantivo + adjetivo*, pero disimulados gracias al encabalgamiento: “lámina/ líquida”, “página/ lírica”, “trámite/ tímido”, “método/ lícito”. Luego de presentar a Medusa, el poema desemboca en otro esdrújulo doble *sustantivo + adjetivo*, pero en ellos ahora se destaca el vituperio: “Y a pesar del maltrato, sílabas/ ríspidas/ transcriban del charco al papel su retrato” (91).

El retrato de la académica feminista que lee a Sor Juana resulta misógino y, por lo mismo, provocador. Fabre hace subir al cuadrilátero a dos contendientes poderosas: Sor Juana, de un lado, y Medusa, en clara alusión a la Hélène Cixous de *Le rire de la Meduse*, del otro. Tras la tópica clásica del retrato se refugia un epodo (al estilo de los horacianos) contra la feminista, en el que se pasa lista a los rasgos distintivos de la dama desde la parte superior hasta la baja (“pálida frente”, “cejas engañosas”, “sus ojos/ célebres”, “nariz cazadora”, “cátedra de crueldad es su boca”, “trágico/ el cuello”, “los hombros/ clásicos”, “los senos” y “un resumen del resto”) y al significado moral de cada parte. Más que centrarnos en Hélène Cixous, habría que ampliar las observaciones de esta sátira reprobatoria de la academia feminista que se ocupó de la obra de Sor Juana y la convirtió en la piedra fundacional de una tendencia radical, contra la que varios autores, Antonio Alatorre (1993) entre ellos, nos han prevenido a lo largo de los años.

Víboras engorronan su cráneo: ráfagas
de ideas ponzoñosas. Pálida
la frente. Cándidas
falsamente las cejas engañosas.
Súbitos escultores sus ojos
célebres que en mármoles
fúnebres a quienes los miran transforman.

ALEJANDRO HIGASHI

Águila su nariz cazadora.
Cátedra de crueldad es su boca,
bífida la lengua, ácido su aliento: todo cuanto dice
provoca sufrimiento. Trágico
el cuello aguarda el degüello mítico: tétrico
tránsito: vísperas: ¡pánico!:

(91-92)

Como es de esperar, una buena parte de los esdrújulos diseminados aquí pueden encontrarse en su fuente original, aunque organizados en torno a diferentes partes del cuerpo (las cejas en Sor Juana son “víboras de halagüeña ponzoña”, y en Fabre, cabellos; sus mejillas, “Cátedras del Abril”, y en Fabre, “cátedra de crueldad es su boca”); en general, sin embargo, la cornucopia esdrújula de Sor Juana supera y desborda por mucho la del vituperio de Fabre:

Hécate, no triforme, mas llena,
pródiga de candores asoma;
trémula no en tu frente se oculta,
fúlgida su esplendor desemboza.

Círculo dividido en dos arcos.
Pérsica forman lid belicosa;
áspides que por flechas disparan,
víboras de halagüeña ponzoña.

Lámparas, tus dos ojos, Febeas
súbitos resplandores arrojan:
pólvora que, a las almas que llega,
Tórridas, abrasadas transforma.

Límite de una y otra luz pura,
último, tu nariz judicosa,
árbitro es entre dos confinantes,
máquina que divide una y otra.

Cátedras del Abril, tus mejillas
clásicas dan a Mayo, estudiosas:
métodos a jazmines nevados
fórmula rubicunda a las rosas.

Lágrimas del Aurora congela,
búcaro de fragancias, tu boca:
rúbrica con carmines escrita,
cláusula de coral y de aljófar.
Cóncavo es, breve pira, en la barba,
pórfido en que las almas reposan:
túmulo les eriges de luces,
bóveda de luceros las honra.

(172)

A partir de los hombros, las características del retrato habrán de sexualizarse y, de acuerdo con la lógica del vituperio, enderezarse hacia los insultos esperados. Si acomodamos el poema de Fabre en la tradición del epodo prosopográfico de Horacio (hasta llegar a la vulgar caricatura; pienso en el epodo VIII, sobre la vieja cuyos afanes eróticos no refrena la edad), no es difícil ver coincidencias: mientras que en Horacio los pechos son “tetas fofas como ubres de burra” (“*et mammae putres/ equina quales ubera*”) y su trasero un “ano deforme que bosteza entre sus secas nalgas como vaca indigestada” (“*hietque turpis inter arida natis/ podex velut crudae bovis*”), Fabre se refiere a “glándulas/ pródigas de venenos: los senos” y camufla las partes bajas como “límites/ húmedos/ de los que no osaron hablar los helenos”:

[...] pues a partir de los hombros
clásicos todo empeora: ¿cómo confesar
que a su modo resulta seductora?
Sáneos
músculos, garras, escamas. Glándulas
pródigas de venenos: los senos. Límites
húmedos
de los que no osaron hablar los helenos:
líbrenos
Hécate de seguir adelante: de llegar
adonde sólo atrevería un amante
de Hades
ávido. Más valdría
rápido, presto, apurar un resumen del resto.

(92)

En estos versos, Fabre continúa una tradición hermenéutica que veía en dos cuartetos asonantados del romance decasílabo (vv. 49-56) un retrato transgresor del talle de la Condesa de Paredes, tan inédito y sensualista como impropio de una monja, en el cual aparecían descritos el bajo vientre y los glúteos (“músculos nos oculta”), temas vedados para el retratista del periodo.³ Llama la atención su aceptación del paradigma más morboso —el que ve descrito el talle de la dama—, y no una interpretación menos generalizada y más reciente, como la propuesta por Rocío Olivares Zorrilla —pudorosa y más acorde con su contexto y época—, según la cual Sor Juana atiende al celo marital y a las cualidades conyugales de la condesa:

Bósforo de estrechez tu cintura,
cíngulo ciñe breve por Zona;
rígida, si de seda, clausura,
músculos nos oculta ambiciosa.
Cúmulo de primores tu talle,
dóricas esculturas asombra:
jónicos lineamientos desprecia,
émula su labor de sí propia.

(173)

El *mash-up* de Fabre —una vez reconocida la voluntad de la voz lírica de callar sobre sus partes nobles— concluye con una *gradatio* de esdrújulos, hiperbólica y más bien chusca:

Síntesis
de esa lóbrega fémina:
áspide bípeda; hórrida; íngrima; lépera; pésima.

(92)

El tema del silencio de Sor Juana en el “*Mashup 3* (Sor Juana y las hermanas murciélagos)” no es original de Luis Felipe Fabre, sino que se retoma de un trabajo filológico respecto a la propia Sor Juana —disponible, por otra parte, en *Google*

³ Por ejemplo, Antonio Alatorre “Avatares barrocos...”. 411, nota 115; “Sor Juana y los hombres”. 24; *Cuatro ensayos...* 159; Fernando Benítez 210-212.

Books—: el *Narciso hermético*. Sor Juana Inés de la Cruz y José Lezama Lima, de Aída Beaupied, publicado en 1997. Ahí, su autora plantea lo siguiente: la herejía de las hijas de Minias (episodio del *Primero sueño*, vv. 39-64), consistente en desatender el culto religioso a Baco, tiene como consecuencia su transformación condenatoria en murciélagos, “aves sin pluma aladas”; a partir de ello, Beaupied considera que “ya que hemos visto el paralelo entre el acto de contar y tejer mitología con la actividad literaria, podemos asociar la ausencia de plumas de las muchachas castigadas con la pérdida de algo tan preciado para Sor Juana como la pluma, símbolo de la capacidad de escribir” (42). Estas observaciones forman parte del capítulo inicial titulado “La revelación del silencio”, pero su verdadero sentido se alcanza en las páginas finales del libro, luego de un análisis muy minucioso, cuando la autora demuestra que el silencio no es un fin último, sino una forma de enmascarar la sabiduría: “el poema propone que el silencio es lo que garantiza la posibilidad de acceso a un conocimiento que necesariamente debe quedar excluido de la palabra. Aquí podemos deducir que la derrota no equivale a la incapacidad de alcanzar el conocimiento absoluto sino a la de traducirlo, robarlo para el lenguaje” (220). El libro, lejos de ser un trabajo académico convencional y en contrapunto con los sorjuanistas que sólo critican a otros sorjuanistas, sirve para comparar la revelación del silencio en el *Primero sueño* y el lenguaje del deseo y del intelecto dormido en Lezama Lima. Este es el punto de partida de Luis Felipe Fabre, en un *mash-up* que imbrica versos de la silva de Sor Juana e interpretación académica, para terminar en el mutismo:

Mashup 3

(Sor Juana y las hermanas murciélago)

Poema de las atrevidas hermanas
que se alimentan de vísceras humanas:
las hermanas murciélago:
las Mineidas,
en forma afrentosa transformadas:
aves sin pluma aladas.
Sin pluma, entonces,
termínese de escribir este poema:
más que con palabras, con pausas y silencio,
pues los poemas de terror, pienso,
es mejor que queden en suspenso:

Primero sueño

en forma sí afrentosa transformadas (43)
aves sin pluma aladas (46)

así el poema de aquellas tres oficiosas, digo, aquellas tres oficiosas, digo,
atrevidas hermanas, atrevidas Hermanas,
que el tremendo castigo que el tremendo castigo
de desnudas les dio pardas membranas de desnudas les dio pardas membranas
alas tan mal dispuestas alas tan mal dispuestas
que escarnio son aun de las más funestas: que escarnio son aun de las más funestas
las Erinias, las Gorgonas, las Sorjuanas: (47-52)
las peores de todas, estas
últimas, tanto
que luego de nombrarlas
los versos enmudecen del espanto.

(93)

La trilogía y la sección dedicada a Sor Juana terminan con versos enmudecidos del espanto. ¿Qué cambia en esta amalgama conceptual de lo que sabíamos respecto al *Primero sueño* de Sor Juana? ¿Qué logró Luis Felipe Fabre con estos tres *mash-ups* en homenaje o qué buscaba? Si vinculamos el concepto de amalgama conceptual con la percepción cognitiva y estética del lector, quizá lo que más sorprenda sea la solidaria continuidad entre Sor Juana y los *mash-ups* de Fabre: las fantasmas que huyeron en el *Primero sueño* también se fugan del “*Mashup 1*” de Fabre; el romance decasílabo en esdrújulos se convierte en un poema en verso libre con esdrújulos al final y al principio de algunos versos;⁴ las hermanas convertidas en murciélagos, silenciosas, sugieren la mudez de Sor Juana y, con ello, la profundidad de una experiencia interior que no puede depender del lenguaje... Todo esto, sin embargo, estaba ya en el *Primero sueño*.

En esta trilogía, la amalgama conceptual no propone un reto cognitivo a su lector más allá de —como sucedería en una trivía— identificar los versos que son de Sor Juana y los agregados por Fabre como autor. Lo que agrega Fabre, no obstante, desilusiona un poco, porque no se desvía de lo hecho por Sor Juana; al contrario, sigue a la Décima Musa sumiso. Si para Alejandro Albarrán la autoridad de Pound podía continuarse en la experiencia autobiográfica o pseudoautobiográfica, la autoridad sorjuanina parece indiscutible y Fabre no se atreve a disentir de ella. Prefiere,

4 Aunque cambia la orientación del contenido: el retrato de la condesa de Paredes para elogiar su belleza física y moral es el retrato de Hélène Cixous para vituperarla... en todo caso, el vituperio a Cixous es un elogio para Sor Juana.

por ejemplo, lanzarse a la batalla contra Hélène Cixous que levantarle la voz a Sor Juana y cuando ésta pierde la pluma y se calla, consecuentemente, Fabre termina su serie de *mash-ups*.

Para poder apreciar las diferentes posibilidades que ofrece el *mash-up* y, por medio de él, la amalgama conceptual, quizá valga la pena recordar el trabajo de Seth Grahame-Smith, cuyo principio mismo transforma una de las frases más conocidas de la literatura en lengua inglesa y, con ello, todo lo que un lector de novelas del siglo XIX podría estar dispuesto a apostar por la narrativa de zombis o lo que un lector del siglo XXI podría rescatar de la novelística del siglo XIX:

Es una verdad universalmente reconocida que un zombi que tiene cerebro necesita más cerebros. Esa verdad nunca fue más evidente que durante los recientes ataques acaecidos en Netherfield Park, en los que dieciocho miembros de una familia y sus sirvientes fueron asesinados y devorados por una legión de muertos vivientes.

—Querido Señor Bennet —le dijo su esposa un día—, ¿te has enterado de que Netherfield Park vuelve a estar ocupado? (9)

Este comienzo contrahace el de Jane Austen:

Es una verdad universalmente reconocida que un hombre soltero, poseedor de una gran fortuna, necesita una esposa. Sin embargo, poco se sabe de los sentimientos u opiniones de un hombre de tales condiciones cuando entra a formar parte de un vecindario. Esta verdad está tan arraigada en las mentes de algunas de las familias que lo rodean, que algunas le consideran de su legítima propiedad y otras de la de sus hijas.

—Querido Señor Bennet —le dijo su esposa un día—, ¿te has enterado de que Netherfield Park vuelve a estar ocupado?

Estas líneas prueban —de alguna manera— la capacidad de la literatura en lengua inglesa para reinventarse y reinventar ante el lector mismo la historia de las letras, capaz de albergar, bajo la cáscara de un clásico que parecería superado y refractario para el interés de los lectores actuales, una novela de zombis, actual y posmoderna —tanto como el fenómeno mismo, cuyo perfil antropológico ha sido bien estudiado por Jorge Martínez Lucena en *Ensayo Z, una antropología de la carne perecedera*—.

Los homenajes de Luis Felipe Fabre, en su conjunto, están muy lejos de brindar algún giro a la historia de la interpretación académica o lectora.

Lo anterior ilustra, en su conjunto, una característica del *mash-up* más reciente: su intención lúdica no está centrada en subvertir los temas que trata; por el contrario, esta intención es muy seria: rendir un homenaje continuista y autorizar, por medio de las citas, su propia creación. Estas citas textuales demuestran que se conoce la tradición (y se respeta) que los autores más jóvenes pueden usar como propios los *dicta* de un autor e, incluso, competir con ellos y sus estrategias (como los esdrújulos de Fabre acoplados a su métrica particular). Contra la vocación crítica del *mash-up* musical, mezcla de música pop y su contrario, un rap contestario, convencido de la necesidad de criticar para avanzar, la propuesta de Luis Felipe Fabre resulta tímida: no desea transformar, sólo cita, corta y pega.

Esta conclusión, vista de forma simplista, abona la idea de una literatura mexicana reciente “solemne, retórica y escapista” —rumor citado, analizado y discutido por Julián Herbert (34-36)—; si se considera, por el contrario, desde la perspectiva de sus lectores, el problema cambia. Si el *blend* o amalgama conceptual tiene como propósito explicar los procesos de convergencia de planos diferentes de nuestra experiencia previa, parecería que los autores aquí comentados prefieren mostrarle al lector que el tema posmoderno de las mujeres vampiro ya estaba presente en Sor Juana y que la idea del poema como signo lingüístico puede encontrarse en Pound. Estos *mash-ups* funcionan, de algún modo, como *unidades discretas de alfabetización lectora*: no se intenta transformar la tradición, sino ponerla delante de los ojos del lector, en el primer o segundo plano del poema nuevo (y viejo al mismo tiempo, de un poema con una estructura *condivergente*). Si tenemos en cuenta el contexto de *analfabetismo literario* en el cual sobrevive la literatura mexicana más reciente, ¿para qué desviarse de una obra literaria que nadie lee? Para que la desviación sea advertida por los lectores, el modelo debe ser bien conocido. Sor Juana puede ser ampliamente conocida por el lector promedio, pero ¿y su obra? Los poemas se contentan con citar y servir de referencias para el lector actual, como unidades discretas de alfabetización lectora, con síntesis mínimas de problemas tratados en los modelos (el concepto de signo en Pound, los esdrújulos en el retrato literario sorjuanino o el mutismo de Sor Juana ante el lenguaje). En un país donde escasean los lectores de poesía, el *mash-up* tiene un uso limitado y no puede darse el lujo, según puede deducirse de los ejemplos anteriores, de contradecir el *subtexto* que no se conoce.

BIBLIOGRAFÍA

- Abramo, Paula. *Fiat lux*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.
- Alatorre, Antonio. *Cuatro ensayos sobre arte poética*. México: El Colegio de México, 2007.
- Alatorre, Antonio. "Lectura del *Primero sueño*." "Y diversa de mí misma / entre vuestras plumas ando": *Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. Ed. Sara Poot Herrera. México: El Colegio de México, 1993. 101-126.
- Alatorre, Antonio. "Sor Juana y los hombres." *Estudios* 7 (1986): 7-27.
- Alatorre, Antonio. "Avatares barrocos del romance, de Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 26 (1977): 341-459.
- Albarrán, Alejandro. *Ruido*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Bonobos, 2012.
- Austen, Jane y Seth Grahame-Smith. *Orgullo y Prejuicio y Zombis*. Trad. Camila Batlles Vin. Barcelona: Urano, 2009.
- Benítez, Fernando. *Los demonios en el convento. Sexo y religión en la Nueva España*. México: Era, 1985.
- Beaupied, Aída. *Narciso hermético. Sor Juana Inés de la Cruz y José Lezama Lima*. Liverpool: Liverpool University Press, 1997.
- Carullo, Sylvia Graciela. *El retrato literario en Sor Juana Inés de la Cruz*. New York: Peter Lang, 1991.
- Carrillo Juárez, Carmen Dolores. *El mar de la noche. Intertextualidad y apropiación en la poesía de José Emilio Pacheco*. México: Universidad del Claustro de Sor Juana/Eon, 2009.
- Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras completas, I. Lírica personal*. Ed., pról. y notas Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Dancygier, Barbara y Eve Sweetser. *Figurative Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Fabre, Luis Felipe. *Poemas de terror y de misterio*. México: Almadía, 2013.
- Fabre, Luis Felipe. *Cabaret Provenza*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Fabre, Luis Felipe. *Leyendo agujeros. Ensayo sobre (des)escritura, antiescritura y no escritura*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005.
- Freeman, Margaret H. "Blending and Beyond: Form and Feeling in Poetic Iconicity." *Cognitive Literary Studies, Current Themes and New Directions*. Eds. Isabel Jaén y Julien Jacques Simon. Texas: University of Texas Press, 2012. 127-143.

- Freeman, Margaret H. "Blending: A Response." *Language and Literature* 15 (2006): 107-117.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Herbert, Julián. *Canibal*. México: Bonobos, 2010.
- Horacio. *Odas y epodos*. Eds. Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal. Madrid: Cátedra, 1990.
- Leefmans, María Eugenia. *Las fantasmas buyeron (cuentos alrededor de El Sueño de Sor Juana)*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1998.
- Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Martínez Lucena, Jorge. *Ensayo Z, una antropología de la carne perecedera*. Córdoba: Berenice, 2012.
- Olivares Zorrilla, Rocío. "El romance decasílabo de Sor Juana y las zonas perdidas del sentido en la crítica de la poesía novohispana." *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 44 (2010). <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero44/decasila.html>>. Consultado: septiembre de 2014.
- Pound, Ezra. "¿Qué es literatura, qué es lenguaje, etc.?" *Estados Unidos en sus ensayos literarios*. Sel., pról. y trad. Federico Patán. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001. 179-190.

- Sabat de Rivers, Georgina. "Sor Juana: La tradición clásica del retrato poético." *De la crónica a la nueva narrativa mexicana. Coloquio sobre literatura mexicana*. Eds. Merlín H. Forster y Julio Ortega. México: Oasis, 1986. 79-93.
- Sabat de Rivers, Georgina. "Sor Juana y sus retratos poéticos." *Revista Chilena de Literatura* 23 (1984): 39-52.
- Sonvilla-Weiss, Stefan, ed. *Mashup Cultures*. Wien: Springer Verlag, 2010.
- Stockwell, Peter. *Cognitive Poetics. An Introduction*. Londres/New York: Routledge, 2002.
- Tenorio, Martha Lilia. "Copia divina: la tradición del retrato femenino en la lírica de Sor Juana." *Literatura Mexicana* 5 (1994): 5-29.
- Tsur, Reuven. *Poetic Rhythm, Structure and Performance. An Empirical Study in Cognitive Poetics*. Brighton/Portland/Toronto: Sussex Academic Press, 2012.
- Tsur, Reuven. *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. 2ª ed. Brighton/Portland: Sussex Academic Press, 2008.
- Tsur, Reuven. *On the Shore of Nothingness: Space, Rhythm, and Semantic Structure in Religious Poetry and its Mystic —Secular Counterpart— A Study in Cognitive Poetics*. Exeter: Imprint Academic, 2003.

D. R. © Alejandro Higashi, México, D. F., julio-diciembre, 2015.