

## **Volver a Vallejo: notas sobre poética y política<sup>1</sup>**

Returning to Vallejo: notes on poetry and politics

**Nombre:** Tania Favela Bustillo<sup>2</sup>

**Filiación:** Universidad Iberoamericana (UIA), Ciudad de México, México.

**Email:** [tania.favela@ibero.mx](mailto:tania.favela@ibero.mx)

### **Resumen.**

En este ensayo me propongo ahondar en las apuestas y alcances de la poética de César Vallejo. En medio de ciertas ideas neo-vanguardistas en donde mucha de la fuerza de la vanguardia misma se diluye, la propuesta de Vallejo sigue en pie y más viva que nunca. La poética vallejeana podría entenderse muy bien como una poética de resistencia, como un ir en contra de las diversas realidades tejidas por las distintas ideologías, por el mundo virtual de la información y por la omnipresencia del capital. Vallejo muestra justamente lo otro: lo trunco, lo impar, el desatino, el contrasentido: “A veces doyme contra todos los contras” escribe Vallejo en Trilce LIV. La acción política de las palabras en el poema radica justamente en ese ir en contra, en la transgresión de ese lenguaje-pensamiento impuesto por el capital para determinar y homogenizar a las sociedades. La acción política del poema supone una actitud crítica hacia el mundo como realidad dada y hacia el lenguaje que lo configura.

**Palabras Clave:** poética, política, crítica

### **Abstract.**

In this essay my purpose is to delve into the stakes and reach of César Vallejo's poetics. In the middle of certain neo-vanguard ideas in which many of the vanguard strength in its self fade away, Vallejo's speech stands strong and more alive than ever. Vallejan poetics could very well be understood as a poetic of resistance, like

going against diverse realities intrweave by different ideologies, by information's virtual world and the omnipresent capitalism. Vallejo shows just the other: The incomplete, the uneven, the blunder, the contradiction. "A veces doyme contra todos los contras" writes Vallejo in Trilce LIV. In going against, in the transgression of this language- thought imposed by capitalism to homogenize societies, resides the politic action of the words in the poem. The politic action of the poem suppose a critic attitude against the world as a given reality, and the language that configure it.

**Keywords:** poetics, politics, critic

Propongo en este texto tejer muchas voces<sup>3</sup>, distintas miradas y, a partir de ellas, intentar pensar un problema que podría esbozarse así: ¿cuál es la relación entre poesía y política? Un pivote fundamental para empezar a pensar este problema me lo dio una frase de la poeta española Olvido García Valdés que leí en una entrevista realizada por Andrés Villalba: *El poema es el único lugar donde la lengua no miente*. ¿En qué sentido la lengua en el poema no miente? Me parece que esta frase abre muchas preguntas, por lo que quisiera acercarme un poco más a ella. Decir que la lengua en el poema no miente, no implica decir que dice la verdad. Para observar más de cerca este problema quiero introducir una idea de Juan José Saer; aunque Saer la piensa desde la narración, me parece que puede reflexionarse desde el poema. En su ensayo "El concepto de ficción", Saer escribe que la ficción ha sabido emanciparse de las cadenas que le imponen la supuesta verdad y la falsedad. La ficción para él no es ni verdadera ni falsa, es, dice Saer, "un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata" (12). Volviendo al poema, podría decirse que en él la lengua realiza (y se realiza) a partir de un tratamiento específico del mundo. Y quiero subrayar la palabra *específico*, porque es justamente desde lo particular que el poeta trabaja. Ese "no mentir" estaría entonces relacionado con eso específico que la lengua hace.

Hay otro matiz interesante que puede inferirse de la frase: si *el poema es el único lugar donde la lengua no miente*, la lengua miente en otros lugares. Podríamos sugerir que la lengua casi siempre miente. La pregunta sería: ¿en dónde miente la lengua y por qué? José Ángel Valente esboza una respuesta. En su libro, *Las palabras de la tribu*, escribe sobre la relación entre ideología y lenguaje, y aclara lo que él entiende por ideología: “el proceso por el que los principios mismos de la representación de la realidad sustituyen a ésta, yendo de ese modo del conocimiento de lo real a su ocultación. Siempre que se produce un proceso ideológico la realidad queda enmascarada” (23). Desde aquí puede plantearse que el lenguaje público, el lenguaje institucional, el lenguaje mediático e incluso (siguiendo en esto a Paolo Virno) las mismas competencias lingüístico-cognitivas reducidas por el capital a trabajo asalariado, manipulan y falsifican tanto al lenguaje como a la realidad: ahí la lengua miente, y miente haciendo una mascarada con (y de) las palabras. “En ese mundo de la totalización del sistema de signos como lenguaje público” prosigue Valente, “la palabra sólo puede nacer en la clandestinidad” (52). Las palabras del poema son palabras clandestinas, desobedientes, no se ajustan a ninguna ley, cuestionan toda autoridad y por lo tanto se tornan políticas y privadas a un mismo tiempo. Miguel Casado en su ensayo, “Hablar contra las palabras. Notas sobre poesía y política”, se interna, precisamente, en ese mundo de lo particular para explorar sus posibilidades. Extraigo tres ideas importantes: (1) Una de las claves políticas que pueden resultar más sólidas es hurgar en lo cotidiano y luchar contra una política separada formalmente de los problemas y emociones de la vida. (2) [Es necesario] preservar un espacio propio, íntimo como un lugar en que no rijan las leyes del sistema. (3) Lo privado aparece ahora como un lugar de resistencia (95-97). Siguiendo el planteamiento de Miguel Casado, puede decirse que el poema es un lugar de resistencia; la lengua no miente ahí, y no sólo no miente, desmiente: muestra la falsedad, desmantela los mecanismos de los que se sirven los discursos de poder.

Habría entonces que indagar cómo es esa lengua personal, específica, y cómo es que ella no miente, es decir, cómo logra escapar de las intimidaciones, de las farsas, de las

maquinaciones. Quizá la primera de todas las coacciones y la más sutil es la gramática de la lengua. César Vallejo, en un pequeño texto sobre la “Regla gramatical”, anota:

La gramática, como norma colectiva en poesía, carece de razón de ser. Cada poeta forja su gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica. Le basta no salir de los fueros básicos del idioma. El poeta puede hasta cambiar, en cierto modo, la estructura literal y fonética de una misma palabra según los casos. Y esto, en vez de restringir el alcance [...] de la poesía, como pudiera creerse, lo dilata al infinito. Sabido es que cuanto más personal (repito, no digo individual) es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva (410)

El poeta debe forjar su propia lengua para lograr cierta autonomía verbal respecto de la lengua en la que escribe, debe crear, a partir de su lengua, un mundo propio. Vallejo hace una distinción entre lo personal (lo propio) y lo individual que me parece interesante. Lo que salta a la vista de entrada es la relación entre individuo e individualismo, palabra cargada de conceptos morales, políticos y filosóficos; además, lo individual se opone a lo colectivo. La palabra individual no tiene nada que decirle al hombre; se queda, como dice Vallejo, “trunca y aplastada en la boca individual”. Lo personal, en cambio, sugiere un mundo afectivo, un ritmo emocional, una relación específica con el mundo y con los hombres que lo habitan.

La lengua del poema dice desde ese mundo afectivo y se dirige hacia ese mundo afectivo, ahí se establece un tipo de comunicación que nada tiene que ver con la comunicación convencional encargada de emitir mensajes legibles para todos. La comunicación del poema es una comunicación emocional, afectiva, que puede ser por lo mismo opaca, granulosa, áspera. La lengua del poema se mueve a partir de ciertas desviaciones, reintroduce el error, las disonancias, los quiebres gramaticales, el ruido, lo gestual, las borraduras, es decir, todo aquello que la norma lingüística deja fuera. Es, en este sentido, que esa lengua crea su propia sintaxis y que, como lo señala Eduardo

Milán, “elige la marginalidad en el lenguaje mismo, creando una alteración en el código poético [y] descalificando la norma como única brújula posible” (151). Sin brújula el poeta busca sus propias coordenadas: un des-situarse más que un situarse, un desequilibrio más que un equilibrio. La fuerza de la lengua en el poema radica, precisamente, en que ella *no sabe* o *sabe desde un saber distinto*: es ese *otro saber*, quizás, lo que la lleva a no mentir.

Y aquí quiero volver a Vallejo:

La técnica no se presta mucho, como a la simple vista podría creerse, a falsificaciones ni a simulaciones. La técnica, en política como en arte, denuncia mejor que todos los programas y manifiestos la verdadera sensibilidad de un hombre [...] Creen muchos que la técnica es un refugio para el truco o para la simulación de una personalidad. A mí me parece que, al contrario, ella pone siempre al desnudo lo que, en realidad, somos y adónde vamos, aún contradiciendo los propósitos postizos y las externas y advenedizas cerebraciones con que quisiéramos vestirnos y aparecer (412)

Si seguimos lo que dice Vallejo, encontramos que es en la técnica en donde la lengua no miente. El hecho de que Vallejo ponga el acento en el aspecto formal es importante porque está poniendo el acento en el lenguaje. Pero el concepto de técnica de Vallejo es muy peculiar, de entrada la técnica y la vida no están alejadas, por el contrario, la una alimenta a la otra y viceversa. El poema muestra los ritmos de la vida, sus dislocaciones, sus confusiones, sus hallazgos. El poeta busca, en palabras de Vallejo, “el tono o ritmo cardiaco de la vida”, de ahí que para Vallejo sea más importante lo que hace un poema, incluso cómo suena o resuena, que lo que dice un poema. Y concretemos aún más: al parecer, es en ese hacer, y desde ese hacerse, que la lengua del poema no miente.

La lengua en el poema está continuamente buscando, explorando, inventando, tanteando, cuestionando, no se instala cómodamente en lo ya dado, en lo ya

conocido. De ahí que Miguel Casado hable en varios momentos de sus ensayos del “deseo de realidad” que impulsa al poeta y que impulsa al poema. La realidad, escribe Casado, “nos rodea y determina y, sin embargo, no está construida, se experimenta en cuanto deseo” (91). En esto coincide con Eduardo Milán quien habla de lo “posible poético” como germen de una “poesía real”. Posibilidad y deseo son motores de la lengua del poema. La verdad como tal queda entonces descartada, lo que se coloca en la mira es lo real.

¿Pero qué es lo real y cómo llegar a lo real? Mirar cara a cara lo real, sugiere Mario Montalbetti, nos atemoriza, preferimos voltear la cara y confiar en las múltiples representaciones de realidad que se nos ofrecen: realidades hechas a la medida para cada ocasión. Pero en ese juego de realidades no participa el poema. El arte, dice Valente, revela lo que la ideología esconde. “Hay por lo tanto, en la raíz de lo poético un primer compromiso con lo oculto” (23). Lo real sería, en primera instancia, lo que ocultan todas esas realidades tejidas por las diversas ideologías, por el mundo virtual de la comunicación y de la información, y por la omnipresencia del capital. Montalbetti, para señalar eso oculto, eso que no puede ser representado, simbolizado ni manipulado, habla del “resto”: un resto indomesticable que escapa a toda explicación y permanece en el poema como enigma. Ese resto es lo real. De ahí que Montalbetti defina al poema como “la resistencia a hacer signo” (55) y que proponga hacer una crítica de la “economía política estética”, que supone, entre muchas otras cosas, escribir contra el signo, contra la identidad, contra la unidad lingüística, nacional y territorial: contra todo aquello que intente domesticarnos. Es quizás a partir de todos estos contras, moviéndose a contrapelo, que la lengua en el poema no miente.

Pero volvamos de nuevo a Vallejo que ya conocía estos contras y es precisamente en *Contra el secreto profesional* que anota:

Se rechazan las cosas que andan lado a lado del camino y no en él. ¡Ay del que engendra un monstruo! ¡Ay del que irradia un arco recto! ¡Ay del que logra cristalizar un disparate! Crucificados en vanas camisas de fuerza,

avanzan así las diferencias de hojas alternas hacia el Panteón de los grandes acordes. (495)

La poética vallejeana, pensando sobre todo en *Trilce* y *Poemas humanos*, podría entenderse muy bien como una poética de resistencia, como un ir en contra de esas armonías, de esas concordancias, ir en contra de la aparente coherencia que intenta definirnos. Y mostrar justamente lo otro: lo trunco, lo impar, el desatino, el contrasentido: “A veces doyme contra todos los contras” escribe Vallejo en Trilce LIV, y en Trilce LXVIII anota: “Y llueve más de abajo ay para arriba”, o bien adentrándose en la opacidad: “Al ras de batiente nata blindada/ de piedra ideal” en Trilce XX, o tocando la aparente incorrección ese tan conocido “Vusco volvvver de golpe el golpe” con esas *uves* apropiándose del verso” o por último la ruidosa aspereza onomatopéyica de esas “999 calorías. Rumbbb...Trrraprrr rrach...chaz” de Trilce XXXII.

Miguel Casado insistirá en estos contras al reflexionar en torno a la poética de Francis Ponge:

«Nuestro primer móvil fue sin duda el asco por lo que se nos obliga a pensar y a decir, por aquello en lo cual nuestra naturaleza de hombres nos obliga a tomar parte» Esta rotunda declaración [escribe Miguel Casado] la hacía Ponge en un texto titulado “Razones para escribir”. Así el gesto fundador de la escritura sería un gesto político: el rechazo airado a la dictadura de un lenguaje-pensamiento, la comprensión de que vivimos por fuerza dentro de un mundo de palabras que está dado y que, al usarlas cada uno de nosotros, lo que ocurre es que, —por medio de ellas, de lo que decimos—, se expresa el poder, el sistema que nos domina e implica [...] la conclusión de Ponge [es rotunda]: una sola salida: hablar contra las palabras (81).

La acción política de las palabras en el poema radica justamente en ese ir en contra, en ese intentar adentrarse en lo real mediante la transgresión de ese lenguaje-pensamiento. Supone una actitud crítica hacia el mundo como realidad dada y hacia

el lenguaje que lo configura. Esta actitud crítica nos lleva a descartar como poesía política a la llamada poesía comprometida, al realismo social, o a la poesía realista, ya que en todas éstas es en el “que” donde se pone el acento. Olvidándose del “cómo”, la importancia recae sólo en lo que se dice y no en lo que la lengua hace, de ahí que, en estas poéticas, la relación entre lenguaje y mundo no se problematice. En la poesía comprometida el lenguaje funciona sólo como medio de comunicación, el lenguaje se torna instrumental, unidireccional, ya que el mensaje que comunica debe ser claro y legible, acorde con la ideología o con la realidad a la que se ciñe.

En su texto, “Los artistas ante la política”, es otra vez Vallejo quien advierte la diferencia que existe entre un arte de propaganda política y el arte de creación política. A la pregunta “¿en qué esfera deberá actuar políticamente el artista?”, responde:

Su acción no es didáctica, transmisora o enseñatriz de emociones e ideas cívicas, ya cuajadas en el aire. Ella consiste, sobre todo, en remover de modo obscuro, subconsciente y casi animal, la anatomía política del hombre, despertando en él la aptitud de engendrar y aflorar a su piel nuevas inquietudes y emociones cívicas. [...] el artista es un ser libérrimo y obra muy por encima de los programas políticos, sin estar fuera de la política [...] el arte no es un medio de propaganda política, sino el resorte supremo de creación política. Todo catecismo político, aun el mejor entre los mejores, [...] es un cliché, una cosa muerta. [...] El artista debe crear, dentro de un heroísmo tácito y silencioso, los profundos y grandes acueductos políticos de la humanidad [...] (299)

La acción política del poeta, siguiendo a Vallejo, trabaja en las profundidades de lo humano, no se encadena a ningún discurso, a ninguna teoría. Vallejo pone el acento en la acción política que se anuda al lenguaje mismo. Muchos años después, el filósofo y semiólogo italiano, Paolo Virno, propondrá también unir el intelecto a la acción política para desestabilizar la unión del intelecto al trabajo asalariado, y así liberar al lenguaje de la reducción que de él ha hecho el capital. El crítico peruano,



José Ignacio Padilla, por su parte, delimita el problema así: “vivimos un vaciamiento del lenguaje que se experimenta a partir de la confluencia entre simbolización y capitalismo” (15). Padilla en su libro, *El terreno en disputa es el lenguaje*, pone al descubierto la alianza entre capital y comunicación, entre capital y legibilidad. Pero, ¿qué tiene que ver con esto la poesía? El libro de Padilla muestra, desde el inicio, de manera lúcida y contundente, que la poesía está también implicada en ese sistema y que la única forma de salir de él es a partir de prácticas poéticas críticas que desafíen la simbolización, prácticas poéticas de resistencia.

En una entrevista, William Rowe propone: “Que las palabras laceren la página (Michaux), creo que esto nos permite entrar en una zona en que sentimos lo otro del lenguaje, su extrañeza, sentir las palabras desde el otro lado” (23). Y al final de su libro, José Ignacio Padilla sugiere: “Si la realidad es una suma de representaciones, la palabra debe rasgar la realidad” (262). Lacerar la página, rasgar la realidad, escribir en contra de las palabras, “remover la anatomía política del hombre”; todos estos actos, ¿quién los realiza? La respuesta inmediata sería que es el poeta el que realiza esas acciones sobre el lenguaje, pero si retomamos la frase que ha sido eje de este texto: *El poema es el único lugar donde la lengua no miente*, tenemos que es la lengua la que no miente, no necesariamente el poeta; es decir, el peso de la frase recae no en el poeta, sino en el poema. Volvamos por un momento al cierre del texto de Vallejo citado más arriba: “A mí me parece que, al contrario, [la técnica] pone siempre al desnudo lo que, en realidad, somos y adónde vamos, aún contradiciendo los propósitos postizos y las externas y advenedizas cerebraciones con que quisiéramos vestirnos y aparecer”. Si seguimos ambas ideas, inferimos que la lengua se realiza en el poema incluso *contra* el poeta, contra sus posiciones, sus razones, sus “cerebraciones”. Entre el acto de escribir y el poema como resultado media el lenguaje y con él lo imprevisto, señala Guillermo Sucre. Decir que el lenguaje realiza lo imprevisto, que el lenguaje pone a funcionar una serie de relaciones no evidentes para el poeta, no supone sacar al poeta de la escritura: sin poeta no hay poema. Supone más bien que la lengua requiere para *hacerse* de la atención, de la flexibilidad, de la libertad del poeta; requiere incluso del

abandono de sí para dejarse llevar por ritmos insospechados, por significaciones nuevas, por caminos no pensados. Miguel Casado lo advierte con mucha agudeza: “Si es posible abrir una grieta, será la escritura quien la abra. La inteligencia del autor estriba en darse cuenta, en favorecer que la brecha se ensanche, entrar por ella” (19). Es en ese entrar por la brecha que el poeta alcanza lo personal y desde ahí vislumbra lo real.

Vislumbrar lo real en medio de una “sociedad del espectáculo” como la denominó Guy Debord en 1967, o de una “sociedad de la transparencia” como la ha llamado recientemente Byung-Chul Han, es una urgencia, una necesidad que el poeta debe afrontar. Espectáculo o transparencia, con todas las diferencias que estos conceptos suponen para cada uno de los autores, coinciden en un punto esencial: ambos homogeneizan la realidad: nivelan, igualan, uniforman a la sociedad, en suma, niegan la vida. El espectáculo, escribe Debord, “es la afirmación de toda vida humana, o social, como simple apariencia [...] y como la negación visible de la vida, como una negación de la vida que se ha tornado visible” (40). Y Byung-Chul Han sostiene: “El viento digital de la comunicación e información lo penetra todo y lo hace todo transparente. [...] la red digital carece [...] de corazón” (86). Pero es nuevamente César Vallejo quién en 1927 había hecho sonar la alarma es su texto “La vida como match”: “El récord, como criterio de vida, nos viene del sport. El alma filosófica de este criterio, la cantidad, nos viene de los Estados Unidos, de aquella cultura de ‘standars’ [...] La vida, como match, es una desvitalización de la vida [...] una cosa es el record de la vida y otra cosa el triunfo de la vida” (31). Así que vislumbrar lo real sería, entre otras cosas, criticar esos *estándares* para medir la vida, dismantelar esas *apariencias*, atravesar esa *transparencia*, para llegar, según la intuición de José Ignacio Padilla, a la dimensión material del lenguaje:

Cualquiera sea el contenido del lenguaje o del poema, estos no abandonan nunca su carga material: sea la vibración en el aire, sean los patrones de sonido, sea el envío perpetuo entre la imagen y la letra, sea la tensión entre el plano virtual y la superficie real, sea la vibración de un objeto contra el

espacio energizado: esta carga material opera en ellos *contra* la significación, *contra* lo que explícitamente dicen, sin que ello sea obstáculo para el movimiento perpetuo del sentido. (89)

Despertar a esa materialidad del lenguaje en la que ya no reina el signo, permite, mediante un cambio de percepción, despertar a la propia materialidad: al cuerpo, a las cosas, a las sensaciones físicas, al andar, a la respiración misma, a los ritmos de la vida. Lo personal anida ahí. Y recordemos nuevamente las palabras de Vallejo, quien insiste en buscar “el tono o ritmo cardiaco de la vida”, anudarlo en la sintaxis misma. De ahí que después afirme: “La poesía es tono, oración verbal de la vida” (413). El ritmo de la vida y el ritmo de la lengua se entretajan. El ritmo no es un signo, anota Henri Meschonnic, “es por eso que el ritmo es el significante mayor, engloba, con el enunciado, lo infra-nocional, lo infra-lingüístico [...] El ritmo incluye la comunicación, los signos, pero también las acciones, las creaciones, las relaciones entre los cuerpos, lo mostrado-escondido del inconsciente, todo lo que no llega al signo [...] El ritmo en el poema pone en dificultades a la teoría del signo” (73); pone en jaque el instrumentalismo que refuerzan las políticas centralizadoras de la lengua. Es entonces, quizás, desde el ritmo, que la lengua en el poema no miente, porque el ritmo no está constreñido por el signo, en él las palabras se liberan del lenguaje utilitario. El ritmo pluraliza, diversifica, nos da el “sentido de lo imprevisible” (95). En él residen, como diría otra vez Vallejo, “los grandes movimientos animales, los grandes números del alma, las grandes nebulosas de la vida” (413).

Lo que muestra el poema es entonces un movimiento particular de la lengua que descubre ciertas zonas no exploradas, no sabidas de antemano. Un poema es un gesto que, desde el lenguaje, apunta. El enigma permanece por lo tanto intacto, de ahí el “resto” del que habla Mario Montalbetti: “eso irrepresentable creado por la representación misma”. El poema funciona como una plataforma desde donde señalar, desde donde ver. “Lo que necesitamos es un arte que *hace ver*. ¿Hacer ver qué? Todos lo sabemos y no podemos decirlo.” (36) escribe Montalbetti. Y aunque el poeta no puede decirlo, el poema sí puede, pero lo dice desde un decir distinto. Por eso *el poema es el único lugar donde la lengua no miente*, porque ahí la lengua no se

contenta sólo con decir; la lengua en el poema dice, des-dice, contra-dice, entre-dice, calla, señala, muestra. El poema, como un dedo índice, apunta con gran precisión hacia el mundo, el dedo índice es el más expresivo, y esto me parece ya en sí sugerente, se encuentra entre el dedo pulgar y el dedo medio, llamado también *corazón*.

Quiero cerrar este ensayo con un poema del argentino Hugo Gola que me parece pone en funcionamiento ese mecanismo de la lengua tan particular, podríamos decir que es un poema índice:

Aquello que no se puede  
aquello que no es posible  
aquello que nadie puede  
precisamente  
aquello  
que ya no puedo  
ni tú puedes  
ni él  
aquello  
precisamente  
que no puede nadie  
ni hoy  
ni nunca  
precisamente aquello  
aquello es  
precisamente  
precisamente

## **Bibliografía.**

Byung-Chul Han. *La sociedad de la transparencia*. Trad. Raúl Gabás. Barcelona: Herder, 2013. Impreso.

Casado, Miguel. *La experiencia de lo extranjero*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2009. Impreso.

Casado Miguel, Canseco Marta Ortiz, Padilla José Ignacio, Rowe William. *César Vallejo. La poesía como vivencia de nuestro tiempo*. Madrid: Supernova, 2015. Impreso.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Trad: José Lusi Pardo. Valencia: Pre-textos, 1999. Impreso.

García Valdés, Olvido. "Se llega a la poesía por carencia y precariedad existencial". *Transtierros*. Transtierros, 17 de ago. 2014. Web. 10 de sep. 2015.

Gola, Hugo. *Filtraciones. Poemas reunidos*. México: FCE, 2004. Impreso.

Meschonnic, Henri. *La poética como crítica del sentido*. Trad: Hugo Savino. Buenos Aires: Mármol-Izquierdo Editores, 2007. Impreso.

Milán, Eduardo. *Una cierta mirada*. México: Juan Pablos Editor/ Universidad Autónoma Metropolitana, 1989. Impreso.

Montalbetti, Mario. *Cualquier hombre es una isla*. Lima: FCE, 2015. Impreso.

Padilla, José Ignacio, *El terreno en disputa es el lenguaje*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2014. Impreso.

Rowe, William, "Hacia una poética radical, (entrevista)" en *Cesura 3*. México: UIA, 2014. Impreso.

Saer, Juan José. "El concepto de ficción". *Una literatura sin atributos*. México: UIA, Colección Poesía y poética/ Artes de México, 1996. Impreso.

Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia: ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México: FCE, 1985. Impreso.

Valente, José Ángel. *Las palabras de la tribu*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, S.A., 1971. Impreso.

Vallejo, César. *Poesías completas*. México: Ediciones Casa Juan Pablos, S.A., 2003. Impreso.

Vallejo, César. *Ensayos y reportajes completos*. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. Impreso.

Vallejo, César. “La vida como match” en *Poesía y poética 10*. México: UIA, 1992. Impreso.

Vallejo, César. “Los artistas ante la política” en *Camino hacia una tierra socialista*. México: FCE, 2014. Impreso.

Virno, Paolo. *Gramática de la multitud*. Trad: Adriana Gómez. Madrid: Traficantes de sueños, 2013. Impreso.

Fecha de recepción: 15/12/2016

Fecha de aceptación: 03/07/2017

---

<sup>1</sup> El presente ensayo forma parte del proyecto de investigación: “Poéticas contemporáneas: encuentros y desencuentros”, que realizo actualmente en la Universidad Iberoamericana (UIA) (En versión más breve este texto se presentó como ponencia en el XLI Congreso del IILI 2016 en Jena y un borrador anterior en el “II Encuentro Internacional de Poesía Contemporánea” en la UIA en 2015”)

<sup>2</sup> Tania Favela Bustillo (Ciudad de México, 1970) cursó el Doctorado en Literatura Latinoamericana en la Universidad Nacional Autónoma de México. Desde 1994 imparte clases de literatura en el Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana. Del 2000 al 2011 formó parte del Consejo Editorial de la revista *El poeta y su trabajo* dirigida por el poeta argentino Hugo Gola. Publicó el libro de poemas *Materia del Camino* (Compañía, 2006), la traducción (junto con Jahel Leal) del libro *En la tierra* de Robert Creeley (Textofilia, 2008), el libro de poemas *Pequeños Resquicios* (Textofilia, 2013) y la antología de poesía *El desierto nunca se acaba* de José Watanabe (Textofilia, 2013). Actualmente realiza en la Universidad Iberoamericana el proyecto de investigación: “Poéticas Contemporáneas: encuentros y desencuentros”.

<sup>3</sup> En la base de mi texto están algunos de los ensayos de José Ángel Valente, Miguel Casado, William Rowe, José Ignacio Padilla, Juan José Saer, Eduardo Milán, Mario Montalbetti, Paolo Virno y Henri Meschonnic.