

Escrituras del presente: inscripción y corte

Writings of the Present: Inscription and Break

Escritas do presente: inscrição e corte

Ana Porrúa

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA; CONICET

Profesora adjunta de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Investigadora

Adjunta de Conicet. Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Buenos Aires. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas y los libros *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini* (Beatriz Viterbo, 2001) y *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía* (Entropía, 2011). Hizo la selección y el prólogo de la antología de la poesía de Arturo Carrera *Animaciones suspendidas* (El Otro, el Mismo, 2006). Correo electrónico: porruana@gmail.com

Artículo de reflexión

El artículo se inscribe en el marco del proyecto de investigación titulado “Topografías selectivas: Antologías de poesía hispanoamericana (modernismo, vanguardia y poesía reciente)”. Es Investigadora adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet).

SICI: 0122-8102(201212)16:32<269:ESCPRE>2.0.TX;2-M

Resumen

Este artículo revisa diferentes cartografías de la poesía latinoamericana reciente a partir de cuatro antologías: *Antología de la poesía latinoamericana del siglo XXI. El turno y la transición* (1997); *Zur Dos, última poesía latinoamericana* (2004); *El decir y el vértigo. Panorama de la poesía hispanoamericana reciente* (2005) y 2017. *Nueva poesía contemporánea* (2009). Las muestras se abordan a partir de su inscripción en el presente y las tensiones con el pasado y un futuro imaginado. Su intervención en el campo poético se analiza en la operación de corte, en cuanto momento crítico por excelencia de las antologías. El corte y la *dispositio*, la sintaxis con que se ordenan los textos, serán las instancias de transformación de lo leído en un continuo de índole diversa a la de los originales.

Palabras clave: poesía, Latinoamérica, presente, antologías.

Palabras descriptor: Poesía latinoamericana, Antologías literarias

Abstract

This paper reviews different mappings of recent Latin-American poetry based on four anthologies: *Antología de la poesía latinoamericana del siglo XXI. El turno y la transición* (1997); *Zur Dos, última poesía latinoamericana* (2004); *El decir y el vértigo. Panorama de la poesía hispanoamericana reciente* (2005) y 2017. *Nueva poesía contemporánea* (2009). Examples are approached in a manner relative to their relation to the present, and their tensions with the past and with an imagined future. Their intervention in the field of poetry is studied as an act of breaking, which is where anthologies achieve their utmost critical importance. Break and *dispositio*, and the syntax with which the texts are organised, will be the instances of transformation of what is read within a continuum of a nature different to the originals.

Keywords: Poetry, Latin America, Present, Anthologies.

Keywords plus: American poetry, Literary collections

Resumo

Este artigo revê diferentes cartografias da poesia latino-americana recente a partir de quatro antologias: *Antología de la poesía latinoamericana del siglo XXI. El turno y la transición* (1997); *Zur Dos, última poesía latinoamericana* (2004); *El decir y el vértigo. Panorama de la poesía hispanoamericana reciente* (2005) y 2017. *Nueva poesía contemporánea* (2009). As amostras abordam-se a partir da sua inscrição no presente com as tensões com o passado e com um futuro imaginado. Sua intervenção no campo poético analisa-se na operação de corte, como momento crítico por excelência das antologias. Corte e *dispositio*, a sintaxe com que ordenam-se os textos, serão as instâncias de transformação do lido em um continuo de índole diversa à dos originais.

Palavras-chave: poesia, Latino-América, presente, antologias.

Palavras-chave descritores: Americana Poesia, Antologias literárias

RECIBIDO: 13 DE JULIO DE 2012. ARBITRADO: 22 DE JULIO DE 2012.
ACEPTADO: 27 DE JULIO DE 2012.

LAS ANTOLOGÍAS POÉTICAS han funcionado históricamente como archivos o muestras que inscriben ciertos nombres en un terreno común. Este puede ser un espacio con límites precisos o lábiles, asociados a un impulso más o menos unitario que establece siempre, sin embargo, líneas de identidad y diferencia. Las antologías del presente parten de una materia que está aún escribiéndose y sobre esa escritura en movimiento establecen el corte, que es, sin duda, su momento crítico más saliente. El corte supone no solo una selección de autores y textos de cada autor, sino también una sintaxis particular de la serie¹, que puede leerse en la disposición de los materiales, en las ensambladuras –allí, en el límite en que un texto y otro se tocan–, y que arroja, además, una mirada sobre un nuevo texto, cuyo origen es la sustracción.

Los años noventa

La poesía latinoamericana reciente, aquella que comenzó a publicarse en los años 90, tuvo tempranamente sus antologías. La primera, compilada por Julio Ortega, *Antología de la poesía latinoamericana del siglo XXI. El turno y la transición*, se publica en México en el año 1997. Ya en 2004 aparece en Buenos Aires *Zur Dos, última poesía latinoamericana*, cuya selección y prólogo están a cargo de los chilenos Pedro Araya y Yanko González. Un año después, sale publicada *El decir y el vértigo. Panorama de la poesía hispanoamericana reciente (1965-1979)*, con selección y prólogo de los mexicanos Rocío Cerón, León Plascencia Ñol y Julián Herbert².

1 Hemos trabajado con antologías del presente en el capítulo 6, “Antologías”, de *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Allí, incluso, se abordan específicamente las tres primeras antologías de poesía reciente latinoamericana a las que dedicaremos el siguiente apartado, razón por la cual el desarrollo será menos extenso. Creemos importante, de todos modos, referirnos a estas antologías para analizar luego la de Sergio Kirzner, 2017. *Nueva poesía contemporánea*, que de algún modo, se construye desde la explicitación de un corte con los 90 y sus poéticas.

2 La de Ortega incluye a 93 autores de 14 países, con la cuota más alta para Perú, Argentina, Cuba, Venezuela y la más baja para Ecuador y Costa Rica; la de Araya y González presenta a 30 poetas de 12 países latinoamericanos: la cuota mayor es de argentinos y chilenos (razón por la cual se ha hablado de una antología de poesía sudamericana) y la más baja para Bolivia y Nicaragua; finalmente, la de Cerón, Plascencia Ñol y Herbert, propone 58 nombres de 17 países con la cuota más alta para Argentina y México y la más baja para Nicaragua, Ecuador, Guatemala, República Dominicana, El Salvador, Uruguay y Costa Rica. Ninguna de las antologías incluye poetas brasileños, paraguayos, panameños, hondureños. Si superponemos las tres muestras los puntos de contacto son pocos: solo dos poetas ingresan a todas, los argentinos Washington Cucurto y Martín Gambarotta. Luego hay coincidencias de una a otra antología: de Argentina, se repiten los nombres de Fabián Casas, Laura Wittner y Alejandro Rubio; de México, los de Ernesto Lumbreras, Jorge Fernández Granados y José Eugenio Sánchez; de Chile, los de Jaime Huenún, Germán Carrasco y Malú Urriola; de Perú, Rocío Silva Santisteban, Jorge Frisan-

El turno y la transición es, como *El decir y el vértigo*, una muestra extendida, como puede verse por la cantidad de autores incluidos. La pretensión es en ambos casos el panorama, diseñado a partir de una sintaxis de yuxtaposiciones fundadas en los años de nacimiento o en el orden alfabético; no hay, en ninguna de las dos un ordenamiento de zonas poéticas sino el movimiento de despliegue de la nueva poesía latinoamericana. Ortega, en el prólogo, utiliza las figuras del *documento* y el *mapa* (que se propone como cartografía de la poesía futura, a la que adjudica un grado importante de virtualidad); Cerón, Herbert y Plascencia Ñol recuperan la idea de *mapa*, aunque asociada a la poesía reciente, a la vez que hacen hincapié en la diversidad de líneas poéticas representadas y en la objetividad de la selección. El gesto pareciera distinguirse en este sentido: mientras que en *El turno y la transición* se habla de una poesía futura en términos de documento, convirtiendo el presente más inmediato en pasado, en *El decir y el vértigo* el presente será el de la extensión de la antología más una “Addenda” final, en la que se agregan poemas de autores más jóvenes, nacidos después de su fecha límite, 1979. El pasado diseñado por Ortega puede leerse también en la disposición de los textos, ya que el libro se abre con los nacidos en 1979 y se cierra con los nacidos en 1975. De este modo, la nueva poesía comienza por un pasado cercano que igual formaría parte de las escrituras del presente³.

Estas dos antologías plantean, además, la idea de tradición: buscan los antecedentes de las nuevas escrituras; en *El decir y el vértigo* esta búsqueda está exacerbada, a tal punto que se pone en relación a casi todos los autores del corpus con otros escritores o líneas poéticas.

La antología de Yanko González y Pedro Araya, en cambio, reniega del panorama y se presenta en el prólogo como un “mapa de los rincones”. La figura utilizada para armar un orden es, justamente, la de la ruptura del orden: la *zurdera* y su correlato, la del *monstruo*. La singularidad se valora por sobre la extensividad y su punto de apoyo es (como el del monstruo) lo que se exhibe como desborde de la ley, de la institución y sus poderes. En este sentido deben leerse las críticas a las escrituras neutras (“la diestra normalidad disciplinada”, dicen en el prólogo

cho, Lizardo Cruzado y Rodrigo Quijano; de Puerto Rico, Mayra Santos Febres; de Bolivia, Juan Carlos Ramiro Quiroga; de Costa Rica, Luis Chaves; de Cuba, Damaris Calderón, y de Ecuador, Edwin Madrid. Mencionamos las coincidencias porque de alguna manera abren un abanico de poetas que tenían, hacia el año 2005, un reconocimiento, una circulación.

3 Puede leerse en el prólogo de Ortega una posición más conservadora, efecto de su evaluación del presente latinoamericano: “Estos poetas escriben en una situación por demás fluida: les ha tocado el turno de la palabra en la transición que rehace su lugar, marginal y precario, en una cultura sin horizonte social articulado; donde sin embargo deben recuperar el valor de las palabras y albergarlas del derroche de sinsentido” (15).

[10]), así como también a los sistemas de premios y las subvenciones estatales. La apuesta tiene un mayor alcance al delatar una *doxa* hegemónica, la “ideología, [para la cual] el significante es siempre secundario y el poema siempre la manifestación *parousiaca* de una esencia trascendente, aquello que la lengua ‘traduce’” (11); aquella que entiende la poesía como “‘buena’ comunicación”, en cuanto “comunicación aderezada de tropos” (11). De este modo, y aun en el recorte que pone en primer plano tratamientos de la oralidad, Araya y González sitúan su antología en el marco de una ideología sobre lo poético que supone el trabajo artesanal del escritor con el lenguaje, la diferencialidad de la poesía.

Zur Dos arma en realidad una constelación de escrituras singulares que podrían pensarse como una poética: estos poetas, dicen, hablan “un castellano [...] apenas visto”, también nombrado como *sermo plebeius* (12), zurdo. La antología sería el lugar en el que “las tribus se encontrarán cotejando sus lenguas” (12), todas ellas extranjeras si se las piensa dentro de la normalidad de un idioma. Pero no se trata solo de que digan lo zurdo, de un planteo temático, sino también de un modo de enunciación, de la forma de una voz. Eso que se lee en algunos versos de Carlos Augusto Alfonso: “Soy el hijo de mi hermana / he fundado un país” (Araya y González 23, “La versión de Moab”), de Damaris Calderón: “Amárrenla –dijo el de la visera–. Clausuren las ventanas” (“El espectador sin espectáculo”, 47), o de Sergio Parra: “Soy la del barrio / La más manoseada del centro de Santiago / La menos besada del país” (*La Manoseada*, 174).

Cuando Araya y González hablan de “la diestra normalidad disciplinada”, podría sospecharse que el juicio alcanza a algunos de los poemas seleccionados en *El turno y la transición* que plantean un diccionario tradicional para la poesía, y un tono solemne. En ese círculo pueden leerse algunos versos de “Astarté”, del cubano J. P. Saunders: “Pasividad del cuerpo de la diosa / en que la boca se hunde como un mar estático” (Ortega, 204), u otros de “El beso” del mexicano Lumbreras: “Durante el beso, la mujer y el hombre / comprometen su sangre con la noche. / [...] Al separar sus labios conocieron: / el sueño del profeta iluminado / la cifra exacta de aves en un bosque / el pacto de los reinos enemigos” (131). Esta poesía “clásica” también será una parte, muchos años después, de la muestra armada en *El decir y el vértigo*, aunque el aliento evocará más a Neruda o a poetas del neobarroco cubano. En estas líneas, más modernas sin duda, pueden leerse algunos versos de “La jaula del canto” del chileno Javier Bello: “Cuánto amo mi cabeza destinada a la sal que llora la plegaria, / la oscura radiación de los lechos que entierra el vendaval de hormigas” (Cerón, Plascencia Ñol y Herbert, 253); o los de Cachivache: “El sagrado jabalí amaba al sucesor de terciopelo” (352).

Ciertamente, en todos estos casos, la poesía tiene un lenguaje diferencial, y parte de una idea de la escritura como trabajo denodado con el lenguaje; sucede que estas escrituras tienen, de algún modo, un grado importante de legibilidad, amparado en las tradiciones poéticas modernas; la selección de *Zur Dos*, en cambio, opta por el desafuero de las escrituras emergentes, que trabajan de manera insistente y artesanal las hablas. Esta es la diferencia, mientras que en *El turno y la transición* y *El decir y el vértigo* lo emergente convive con lo hegemónico (y tal vez con lo arcaico), para seguir con los términos acuñados por Raymond Williams, Araya y González apuestan por la *zurdera* absoluta, por las escrituras que producen extrañamiento y que se despliegan a contrapelo de lo legible tanto dentro de las tradiciones literarias como de la literatura entendida como comunicación aderezada por lo poético.

El presente como futuro

En el año 2009 la editorial Milena Caserola publica 2017. *Nueva poesía contemporánea*. Nada anuncia en el título que se trate de poesía latinoamericana. Incluso en el primer prólogo de la antología, al hablar de los integrantes, se elige un término antiguo, podría decirse, envejecido, para asociarlo a una serie de “hechos” y prácticas de la época: “Una generación que se definió por pura identidad: del pase del trabajo manual al trabajo digital, la decodificación del genoma humano, la máquina Dios, la multiplicidad de acciones inmediatas y finalmente la traducción de varias redes neuronales a medios virtuales” (Kirzner, 11, “Prólogo a la edición de 2020”, escrito por Los Herederos, énfasis mío). El terreno de la identidad está dado por lo global, en términos tecnológicos y científicos. Esta globalidad tiene un enclave fuerte en lo que Javier Adúriz, en su epílogo, explica como preeminencia de “las más recientes condiciones de producción”, las de la web 2.0. La geografía parece ser, efectivamente, lo virtual. Tendremos que recorrer la antología para saber que se trata de poetas latinoamericanos y de Estados Unidos; un colectivo que recién en el posfacio de Juan Laxagueborde, titulado “Los primeros habitantes del siglo XXI”, se mencionará como América, “un continente siempre condicionado por su constante coqueteo y tensión entre la antítesis y la hermandad” (394).

En los prólogos y los posfacios, lo que se puede leer casi como un ritornello es, en todo caso, una identidad que se asienta en las condiciones de producción de la escritura y, veremos también, de la lectura. Pero ¿se trata de la poesía del presente, sin más, escrita si nos atenemos al corpus en países latinoamericanos y en Estados Unidos? El título de la antología revela los presupuestos del corte: poesía *nueva* inscripta en el espectro de la época, *contemporánea*. Ciertas escritu-

ras, entonces, de la época; no todas. Lejos del panorama, entonces, quedaría por despejar qué significa lo nuevo en esta constelación.

Hay otros datos que hay que tener en cuenta, ineludibles ya que la sorpresa se abre con la fecha del título, 2017. Se trata de un verdadero juego con la temporalidad, porque instala, en principio, las escrituras antologadas en el futuro, que vuelve a desplazarse en el prólogo, el firmado por Los Herederos, estableciendo otra fecha, 2020. El artificio se duplica en este gesto ficcional. Los que reeditan 2017. *Nueva poesía contemporánea* conservan supuestamente el corpus completo y el “Prólogo a la primera edición”, una frase del polémico escritor colombiano Felipe Escovar, “El muy marica me dejó por una mujer”.

Ahora bien, que haya herederos (más allá de la intención jocosa de todos estos prólogos y del título) significa que hay un pasado. La nueva poesía tiene así un pasado inmediato, justamente por situarse en el futuro. Pareciera que se trata, sin embargo, de un pasado vacío; pareciera que estas escrituras surgen en un presente que es, rápidamente, el futuro de cierta poesía que a la vez se lee como acervo no clausurado sino abierto por los herederos. Pero justamente allí aparece el pasado porque heredar, según el *Diccionario de la lengua española* es “recibir algo propio de una situación anterior” y, también, “adquirir la propiedad o dominio de un terreno”. La poesía publicada en esta antología no va hacia el pasado sino que arma su propio terreno, instalándose en el futuro. Por supuesto que la “situación anterior” o el “dominio” suponen otras escrituras que no están en esta antología y, sobre todo, la distinción de ciertas escrituras previas, que ocupa, ni más ni menos, la apertura. A modo de epígrafe y luego de la dedicatoria, antes del prólogo a la edición de 2020, leemos: “Y un día, finalmente, dejamos de aplaudir los 90”.

Como si se tratase de una voz en *off* en el comienzo de una película de ciencia ficción o de cine catástrofe hollywoodense, se instalan en un pasado puntual por el uso del pretérito perfecto, pero a la vez legendario, sin fecha precisa (“un día”), los 90. Por supuesto que puede pensarse en la cultura de los 90 en general, en los neoliberalismos económicos a los que hace referencia Pablo Paredes en su posfacio en relación con la poesía chilena, pero los 90 en Argentina (y en parte en Latinoamérica) envían a un grupo de poetas, aquellos que aparecen en las antologías tempranamente. Este presente aparece en la antología compilada por Sebastián Kerzner como el pasado desde el cual se erige la nueva poesía contemporánea, bajo una operación futurista que propone dos fechas inexistentes y ya en el prólogo firmado por Los Herederos se constituye en su propio pasado. La ficción del futuro se asienta, paradójicamente, en la velocidad de circulación de las escrituras, de “las acciones inmediatas” en la red; es decir, parte de un modo de producción (y de un régimen de visibilidad) que atenta contra la permanencia o

que, más bien, según algunos teóricos como Jameson, produce la *estasis* posmoderna, el hipnotismo, el detenimiento del sujeto ante la sucesión proliferante de mercancías convertidas en simulacros (tal como los define Baudrillard); la *estasis* se instala en el reino de la sincronía, cuando la diacronía pasa a segundo plano, cuando se pierde el espesor histórico (Jameson, 46-52).

Sin embargo, y volviendo a la antología, esta “*estasis* de ciencia ficción” (Jameson, 87) se reconoce como dato de lo real en los posfacios:

Ellos son jóvenes de hecho, con una conciencia flotante entre el aquí, el allá y el todas partes. Son la mutación de una aceleración psíquica, representativa de la metamorfosis de los tiempos. Un ahora absorbente y continuo, con admiración o curiosidad poco pregnante por el pasado, incluso el del ayer inmediato, cuya única lógica es la radical adhesión a su puro presente, y la utopía tal vez, de que esto baste y se mantenga vibrante a perpetuidad. (Adúriz, 400)

La perpetuidad del presente está en la invención futurista de 2017. *Nueva poesía contemporánea*; Adúriz, que no pertenece a ese grupo de jóvenes y es la única “voz adulta” de la antología, encuentra en esta generación un gesto punk que él más o menos resume en una frase: “hacelo por las tuyas”. Pensamos, sin embargo, que la operación de construir a partir del presente un futuro que tal vez “se mantenga vibrante a perpetuidad” y un pasado no puede dejarse de lado. La idea de temporalidad es más compleja, aunque se trate de un arco completo en una superficie presente; la actitud punk, por otro lado, haría referencia a lo contracultural y aquí nos parece destacable el uso de lo que la tecnología hace posible, sobre todo en cuanto a las conexiones y líneas de fuga que abre Internet.

Al respecto, cuando uno comienza a ver de dónde sale este corpus descubre que estos jóvenes, nacidos en su mayoría entre 1977 y 1990⁴, como dice el prólogo,

4 Integran 2017. *Nueva poesía contemporánea*: de Argentina: Florencia Maggi, Mariano Blatt, Ioshua, Ignacio Uranga, Paula Peyseré, Sebastián Kirzner, Walter Godoy, Alfredo Jaramillo, Lucía Eisenchloss, Goyeneche, Jimena Repetto, Pablo Katchadjian, Ezequiel Zaindenweg y Sofía Lino; de México: Samuel Espinosa y Alí Calderón; de Puerto Rico: Julio César Pol, Calle 13 y John Torres; de Chile: Felipe Sáez Riquelme, Pablo Paredes Muñoz (escribe uno de los posfacios), Tamym Maulén, Camilo Herrera Estai y Paula Ilabaca Núñez; de Costa Rica: Diego Mora y Felipe Granados; de Paraguay: Cristino Bogado y Oscar Fariña; de Honduras: Mayra Oyuela y Karen Valladares; de Perú: Ángela Vera Temoche y Rafael Robles Olivios; de Uruguay: Santiago Ney Márquez, José Manuel Barrios, Martín Barea Mattos; de Bolivia: Pamela Romano y Osdmar Filipovich; de Brasil: Douglas Diegues y Fabiana Faleiros; de Colombia: Jacko (John Alexander Castañeda) y Leandro Loaiza Largo; de Estados Unidos: Steve Coleman, Taylor Mali y Rafael Casal. En la sección “Postrimerías”, al final, se incluyen textos ensayísticos de Juan Laxagueborde (Argentina), Pablo Paredes (Chile), Javier Adúriz (Argentina) y Agustín J. Valle (Argentina).

están hace tiempo en la red. Por ejemplo, muchos de ellos están incluidos en las antologías virtuales denominadas *Las elecciones afectivas – Las afinidades electivas* de su propio país. Ese proyecto, que comenzó en Argentina bajo la curaduría del poeta Alejandro Méndez, en el año 2006, se basa en un método, “bola de nieve”, proveniente de la sociología, y ensayado ya en Argentina por la revista de arte *Ramona*, dirigida por Jacoby⁵. Cada uno de los participantes de *Las elecciones afectivas* recomienda a otros poetas y estos a su vez a otros. De este modo el sitio, la antología, crece exponencialmente y sin la figura tradicional del editor. Así, se ramifica hacia épocas, autores y poéticas diversas, de manera rizomática, sin un centro fijo, sin jerarquías (Deleuze). Luego comenzaron a abrirse *Las elecciones afectivas* latinoamericanas. En la chilena, están incluidos Paula Ilabaca y Camilo Herrera Estai; en la uruguaya, Santiago Márquez y Martín Barea Mattos; en la costarricense, Diego Mora y Felipe Granados; en la boliviana, Pamela Romano; en la brasileña, *As escolhas*, está incluida Fabiana Faleiros; en la peruana, *Urbanotopía*, tanto Ángela Vera Temoche como Rafael Robles Olivos; y en la colombiana, Leandro Loaiza Largo, aunque al momento de su ingreso ya se había publicado 2017. *Nueva poesía contemporánea*. El mapa de la antología editada por Sergio Kerzner estaba disperso en las distintas “afinidades”⁶. Pero eso no es todo, los poetas estadounidenses Steve Coleman, Taylor Mali y Rafael Casal tienen un sitio oficial o un *myspace*⁷, en el que difunden sus trabajos de *performance* o discográficos, ya que los dos últimos son, además, músicos. Se trata en los tres casos de páginas de artista. Por otra parte, muchos de los poetas latinoamericanos tienen su propio blog, como la hondureña Karen Valladares, el mismo Sebastián Kirzner, el brasileño Douglas Diegues, que en “Portunhol selvagem” se reconoce como un poeta de frontera, el costarricense Julio César Pol⁸, o el uruguayo Santiago [Ney] Márquez.

5 Véase <<http://www.ramona.org.ar>>.

6 Las direcciones de los sitios son, por orden de mención, <<http://laseleccionesafectivas.blogspot.com.ar>>; <<http://laseleccionesafectivaschile.blogspot.com.ar>>; <<http://laselecciones-afectivasuruguay.blogspot.com.ar>>; <<http://www.afinidadesselectivascr.blogspot.com.ar>>; <<http://www.laseleccionesafectivasbolivia.blogspot.com.ar>>; <<http://asescolhasafectivas.blog-spot.com.-ar>>; <<http://www.urbanotopia.blogspot.com.ar>>; <<http://www.laseleccionesafectivascolombia.blogspot.com.ar>>.

7 Steve Coleman: <<http://www.myspace.com/taoofmadphat>>; Taylor Mali: <<http://www.taylormali.com>>; Rafael Casal: <<http://www.myspace.com/rafaelcasal>>.

8 Los *links* son <<http://karenavalladares.blogspot.com.ar>>; <<http://www.sebakis.blogspot.com.ar>>; <<http://portunholseelvagem.blogspot.com.ar>>; <<http://juliocesarpol.blogspot.com.ar>>; los dos blogs principales de Santiago Márquez son <<http://www.monopatirrojo.blogspot.com.ar>> y <<http://www.santiagoneymarquez.blogspot.com.ar>>.

Este último es un caso interesante en su relación con Internet, dado que sus trabajos de dibujo o su poesía visual aparecen en más de un sitio, y de hecho su participación en la red puede tomarse como ejemplo de un uso muy intensivo que apuesta a la dispersión en más de un sentido. En su perfil, Ney, consta su participación en dieciséis blogs, algunos de ellos bastante desactualizados. El efecto es el de un movimiento continuo dentro de la red, un sistema de intervención puntual pero diseminado (como si se tratara de una guerra de guerrillas), porque además Ney tiene más de un nombre; si miramos/leemos los libros cuya autoría comparte con Sebastián Kirzner, podemos recuperar algunos seudónimos o máscaras como Armando Satori, Seo 7.418 o Walter Reich, que se identifican por un tipo de trazo, tanto en el dibujo como en los signos gráficos, y trabajan con las tipografías con una marca fuerte del diseño; por otra parte, en los momentos en que interviene el texto escrito, el registro delirante, inconexo, envía de una a otra publicación, tejiéndose sobre tópicos médicos, psicoanalíticos y de la ciencia ficción. Otra vez la ciencia ficción, que es el soporte de la operación general de la antología desde el título y los prólogos, y pareciera proponer, al menos en “Te falta un diente”, un texto firmado por Walt Reich, versiones de construcción del sentido asociadas a la tecnología de la red: “El cerebro y todas las redes informáticas del cuerpo crecen en velocidad, o mejoran en desempeño con un mecanismo conocido y reconocible en todos los juegos de redes”. Se trata de una idea que si bien no cruza todos los poemas del corpus de 2017. *Nueva poesía contemporánea*, se anuncia, en cuanto pauta de época, como ya se ha visto, en el “Prólogo a la edición de 2020”: “y finalmente la traducción de varias redes neuronales a medios virtuales” (Kirzner, 11). De este modo, lo virtual se asume en términos positivos, contra la “letra muerta” y bajo la convicción de que, más que consumidores o productores de sentido, los artistas deben ser sus “agentes”, en palabras de Reich. Porque la antología es una “matriz poética”, un “compendio de compendios”, una “trama desenfadada de decires –en este caso americanos–, jergas y dialectos” (Laxagueborde, 394)⁹.

Volvamos ahora a la cuestión de la conectividad de la red que funciona como modo de producción de la antología, como texto previo pero también como metáfora del armado de las series o los nuevos órdenes poéticos; allí estarán todas las escrituras cuyos flujos arman círculos semiabiertos que se superponen o entran en relación.

Uno de estos círculos, que se arma alrededor del nombre NTNA, está asociado a Santiago [Ney] Márquez y Sebastián Kirzner (Sagrado Sebakis y Sacratu

9 Los términos son casi los mismos que utilizan Araya y González para definir qué ingresa a *Zur Dos* como nueva poesía.

Sacratris son dos de los apelativos usados por este último). La sigla se descifra en uno de los poemas de Márquez incluido en 2017. *Nueva poesía contemporánea*: NTNA, niño travesti nazi alien; pero además, antecede los libros publicados en Milena Caserola por Walt Reich, Armando Satori y Seo 4.718¹⁰. NTNA designa, entonces, un proyecto de poesía asociado fuertemente a lo visual, un espacio de “bibliodiversidad”. Los términos simulan nombrar a una secta cuyos denominadores deben leerse juntos (niñotravestinizalien) porque el contacto es el que otorga el verdadero significado que extrema una identidad como pura diferencia¹¹. NTNA es un signo de identificación hasta tal punto que puede convertirse en un lugar. Cada selección de la antología abre con el nombre del poeta y su país de origen, salvo en un caso, el de A. Salcedo, cuya inscripción es “Desconocido”; en el índice, sin embargo, aparece una pertenencia, que es, nada más y nada menos, NTNA. Este signo se multiplica, asociado a varios poetas o escritores visuales (fuera de la antología, Walt Reich y Armando Satori; dentro de la compilación, Santiago [Ney] Márquez, Sagrado Sebakis y A. Salcedo), y debe entenderse como un colectivo, más allá de si se trata de un autor o varios, ya que la idea central es la mutación de los nombres, de la identidad de autor, incluso. En este sentido, la lectura de los poemas de A. Salcedo en la antología vuelve a instalar un núcleo fuerte de la escritura de NTNA, la ciencia ficción¹², como relato de un

10 Estos libros se pueden descargar gratuitamente del sitio de Sagrado Sebakis, <<http://www.wix.com/sebakis/sagrado#!solutions/vstc1=media>>. Véase, además, <<http://www.wix.com/sebakis/sagrado#!>>. Allí en la sección “Atelier virtual”/“Poesía visual” se lee: “Junto con Santiago Pelota, hemos creado la saga de poesía visual llamada NTNA: niñotravestinizalien”. En el mismo sitio se refiere a Santiago [Ney] Márquez con otro nombre, Kuru Ney.

11 Uno de los libros de NTNA, *CELEXA*, abre con un epígrafe sobre Armando Satori que parodia en realidad el nazismo: “Por 50 centavos Satori podía vivir dentro de las víctimas durante media hora. Tribunal por el juicio a las comisiones 8d8”. Este y los otros libros de NTNA pueden bajarse desde el *link* <<http://www.wix.com/sebakis/sagrado#!solutions/vstc1=media>>.

12 En uno de los blogs de Márquez, *Operr*, puede leerse “0011”, que trabaja estas ficciones del presente/futuro; el texto no tiene firma de autor, sin embargo la identidad NTNA puede entenderse como tal: “el agrio paracaídas recorre varios vientos al encontrar su dígito embebido en una certeza: el lecho de su sordera se precipita a postergar las alusiones. El guitarrista de arjaelios se delimitó con alguna fisonomía destacada. Querría ya nuestro héroe quebrar dolor frente a la pena inmensa que supone estar construido con escarbadientes. Abundantes teléfonos de la Generación Inmortal. Pero este es el mundo, sabemos que un solo designio del destino guarda axiomas pesados como muros, contradictorios todos con todos. Es así que nos mantenemos ocupando la LUX hoy. No nos gusta lamentar el hilo, mientras eso enfrente nuestro recorre las palabras como si fueran hermosos ligos a la vinagreta. Factores, gémulas, plastídulas, pangenes, bióforos, ids, indants de Operr. AVAKh, cuerpo del AVAKh. NIÑO TRAVESTI NAZI ALIEN” (véase <http://operr.blogspot.com.ar/2009_08_01_archive.html>).

Los poemas de A. Salcedo pertenecen al libro *La mafia del hidrógeno*, calificado por la editorial Nulú Bonsai como “Poesía/Ciencia ficción”. Hay en la página de la editorial una reseña

presente instalado en el futuro (absolutamente acorde con la proliferación del año 2017 como fecha de *copyright* de varios libros editados por Milena Caserola) que no deja de tener un sesgo humorístico:

VIII

El mundo es un mercado de jugos
calibrado y potente
casi suave
Y todos nosotros
rellenos de pozos
compramos y vendemos
el único bien posible
aquel sin el cual
lo que es
no respira:
shampoo

no, mentira,
energía. (Kirzner, 188)

NTNA es uno de los colectivos con los que nos encontramos en Internet cuando comenzamos a buscar información sobre editoriales o sobre algunos autores de esta antología. Reúne nombres de autor con una producción individual y también seudónimos. Hace estallar, en este sentido, la idea de autor en la multiplicación de identidades o como diseminación de una identidad, proponiéndose incluso, como ya hemos visto, como firma. La cuestión de los heterónimos no es nueva en la literatura, por supuesto; lo novedoso, creemos, en este caso, es la conexión entre lo colectivo y los nombres apócrifos¹³. Pero además, con la inclu-

que amplía esta idea: “Este autor que vive oculto en la virtualidad narra, en forma de poesía, la historia donde los Centroides sostienen un monopolio del universo basado en la deuda que imponen a la emisión de partículas de hidrógeno. Un espejo cínico de la crisis mundial plagado de humor negro y poesía de precisión letal”. Es interesante anotar que algunos de los poetas incluidos en 2017. *Nueva poesía contemporánea* han publicado también en Nulú Bonsai. Este es el caso de los argentinos Ioshua y Goyeneche, que es, además, el editor responsable. Agregamos esta información porque nos parece importante para abonar la idea del colectivo, de la reunión de autores, reales o ficticios, alrededor de un proyecto siempre asociado a la autogestión. NTNA, entonces, se conecta con las editoriales Nulú Bonsai y Milena Caserola, además de con los poetas o artistas ya mencionados, véase <http://www.nulubonsai.com.ar>.

13 Habría que pensar, en este sentido, en la producción de la Escuela Alógena argentina y de su fundador, Carlos Elliff, también llamado Na Kar Eliff-Ce. Me interesa, además, el

sión de Salcedo y su inscripción dentro de este grupo, NTNA puede pensarse también como zona, como lugar de origen y entonces la sigla cifra la identidad desde distintas perspectivas.

Santiago [Ney] Márquez, además de ser uno de los colaboradores de Milena Caserola, es uno de los integrantes, junto con Cristino Bogado¹⁴, incluido también en 2017. *Nueva poesía contemporánea*, de dos editoriales cartoneras¹⁵, Caracoles y Kurupís (Paraguay, Uruguay, Argentina) y Felicita Cartonera Ñembense (Asunción del Paraguay). Aquí hay otro colectivo fuerte, aunque de distinta índole. La primera editorial cartonera surgió en Argentina en el año 2002, bajo la gestión de Washington Cucurto y Javier Barilaro, como proyecto independiente, de autogestión e inclusión, para producir libros a muy bajo costo. Luego se produjo una explosión de editoriales cartoneras en América Latina, más de treinta hasta el día de hoy. Las cartoneras están casi todas conectadas entre sí; circulan en librerías, en algunos casos, pero sobre todo en ferias (en Argentina podría mencionarse el fenómeno FLIA, Feria de Libro Independiente y Alternativo¹⁶) y en festivales, que son una de las redes más importantes de la nueva poesía

uso del tópico de la ciencia ficción que hace en su libro *Ovniþersia* (2001), sobre el cual él mismo dice: “Año 2002, planeta Tierra. Aparición del cometa Ovniþersia, lanzado por Na Kar Elliff-Ce Hablan testigos de aquel año y de aquel cuerpo apariencial, cuando muchos anhelaban la sanción victoriosa del ... REALISMO (¿o era el “objetivismo”?) ... y ... su BARRIO (terciario)” (véase <<http://ovniþersia.blogspot.com.ar>>). Las escrituras alógenas se plantean como irracionistas (hay, incluso, una idea de poesía como experiencia de trance), en contra de las concepciones de autor, de género y de literatura. Su cualidad sería, más bien, la indeterminación, y el discurso que las sustenta utiliza nociones deleuzianas como máquina, inestabilidades, deriva e intensidades moleculares. Véase el sitio del grupo, que reúne ensayos, poemas, prosas y los textos inaugurales leídos en la apertura de la Escuela Alógena (agosto, 2002), en la que participan Na Kar Elliff-Ce, como iniciador del proyecto, Héctor Libertella, Rafael Cippolini y grupos como el Frente Dionisiaco Pyra, LSD (Laboratorio Sintético Deleuziano), las revistas *Tsé-Tsé*, *Ramona* y *Plebella*, entre otros (<<http://www.estacionalogena.com.ar/estacionalogena.html>>).

- 14 Como Márquez o Sebastián Kirzner, Cristino Bogado usa muchos nombres, Kurubeta, Cristeen Ayers, Cristófalus Bogardo, Cristeeno Bogazmokoi, xtinokalan burt, Bogadon Cellas, Kyllernaut Artiko, Astro Voydesastre, Kryzty Nobo, Jean Duda, Chris Teenojeador, Procaz Osti Nato II, Príncipe Tambor y Tembor, Kuruney, Fra Diavolo Gua’í, etc. (véase <<http://kurupi.blogspot.com.ar/2012/02/cristino-bogado-txt-grita-el-rey.html>>).
- 15 Estas editoriales adoptan su nombre por el material usado para fabricar las tapas, el cartón corrugado, que comprarán en casi todos los casos a los denominados “cartoneros”, recolectores de cartón de las ciudades, a un precio mucho mayor que el que les pagan normalmente. En algunas editoriales cartoneras, además, este grupo social será integrado en el trabajo de confección de los libros a partir de los dibujos artesanales de las portadas.
- 16 Sobre los antecedentes y las actividades de FLIA, véase <<http://feriadellibroindependiente.blogspot.com.ar/>>.

latinoamericana, ya hace muchos años; casi todos los poetas de esta antología han participado en alguno de ellos, entre los que podría destacarse Poquita Fe de Chile, Salida al Mar de Argentina, los festivales internacionales de poesía de Medellín y de Rosario (Argentina), e incluso el Latinale de Berlín.

Las editoriales cartoneras tienen un grado alto de visibilidad en las redes sociales, en Internet. Y aquí, entonces, se plantea una duplicidad que exhibe, sin resolver, 2017. *Nueva poesía contemporánea*, la de lo global y lo local. Esta es, sin lugar a dudas, una diferencia con respecto a *El turno y la transición*, *El decir y el vértigo* y *Zur Dos*, que están pensadas más desde Latinoamérica que desde la globalidad que hace posible el uso de las nuevas tecnologías, pero que, sobre todo, arman sus muestras con base en una idea de la escritura como trabajo artesanal con la palabra y no en formas mixtas de arte, cruces entre poesía, dibujo, diseño y música; una inespecificidad o nueva especificidad de los materiales que pareciera ser uno de los ejes centrales de la compilación de Kirzner, tal como se explicita en el prólogo, destacando el pasaje del trabajo manual al digital.

Lo global, más allá de estar asociado a una temporalidad futura, es una cita repetida en el prólogo y los posfacios de 2017. Agustín J. Valle, en “Sos un show”, reflexiona sobre la exclusión (los excluidos, dice, son una figura contemporánea) en términos de visibilidad en las redes (es la de “el condenado a ver sin recibir miradas” [402]), y si bien menciona la existencia de la exclusión económica esta se piensa en el contexto de la sociedad actual, sin locación precisa. En este último sentido podría leerse también el breve poema de Julio César Pol, “Las manos”: “las manos esclavas / las manos de niños esclavos / las manos de un mundo de esclavos / un mundo de igualdad: / todos esclavos” (Kirzner, 35). Sin embargo, lo local predomina, prolifera en los nombres de ciudades, lugares, en historias de vida como la contada en el poema del paraguayo Oscar Fariña, “Manchas”:

cuando mi vieja
se hizo el documento
argentino tenía
lo dedo tan roto
de fregar
la casa argentina de
su patrona argentina
que al momento
de tocar el pianito
la tinta
acumulada en lo tajo
traversale del pulgar

le impidió
al cobani
hacer una buena
impresión de la hueya
y hoy por eso
en vez
de prolija espirale
la identidad –extranjera
de mi mamá –paraguaya
para la ley –argentina
consiste en una mancha. (195)

No se trata de la mención del origen: en este poema lo local tiene que ver tanto con un relato de vida como con los usos de la lengua. Las faltas de ortografía (“hueya”), la caída de las *d* y las *s* de final de palabra no son solo una jerga juvenil, local, relativamente extendida (“cobani”) sino una marca de clase social; una política de la lengua poética que ya estaba planteada en esos términos en *La zanjita* (1992), del poeta argentino Juan Desiderio. Entonces, lo local, en la antología, aparecerá sobre todo en los registros etarios o de la lengua. Así, leemos en un poema de Walter Godoy, “en San Justo todo es diez años después / ahí se respira mejor / y los recis tienen más onda” (209), o en “Calvario Teenager”, de Alfredo Jaramillo: “Ya no quedan, dijimos / deptos baratos en Neuquén” (225), y en “Paf”, de Tamym Maulén: “*Un día yo voy a morir hermano: / Somos iguales te das cuenta / Y cuando yo esté muerto abuelo / y tú me recuerdes mujer por favor / sólo te pido una cosa papá: / que crezcas siempre abrazada a tu hermana*” (125).

Podría decirse que este registro es la conexión de la “nueva poesía contemporánea” con parte de la poesía de los 90, aquello que en *Zur Dos* se denominó como *sermo plebeius*. El pasado, cuya muerte se decreta en la apertura del libro, está, entonces, todavía escribiéndose, razón por la cual el epígrafe de inicio pierde consistencia, credibilidad y se transforma, de algún modo, en una expresión de deseos. Hay algo, en cambio, que envía a lo oral pero supone una apertura, una novedad de esta antología o de algunos de estos escritores. En principio habría que citar la poesía de Mariano Blatt, que inventa otro registro barrial, una especie de lenguaje erótico-amoroso que cobra todo su sentido cuando lo escuchamos porque, más allá del registro, el escandido transforma las hablas en pequeños mundos cerrados:

[...]
onda cierro los ojos y los abro
y está Ramo en cuero
[...]
cierro abro
Ramo baila
cierro
Ramo con rulos
abro
Ramo maneja un tren
cierro uno el otro lo tengo abierto
Ramo me dice ¿qué guiñas, rubio,
gustás?
Ramón, le digo
el mundo gusta de vos
esa vaca
gusta de vos el yuyo
la moto el camino y el barro
todo el pueblo
yo pregunté
gusta de vos
dios gustaba tanto de vos
que desapareció
[...] (44)

Aquí, a diferencia del registro de algunos de los poemas citados, hay un uso del habla que no se confunde con la conversación; hay un trabajo encantatorio sobre la modulación, que en este fragmento de “Una galaxia llamada Ramón” se logra por el corte visual (“cierro los ojos y los abro”), que es a la vez el corte de verso, la ruptura de un continuo, el de las hablas. La diferencia, tal vez, con el “idioma apenas visto” de la antología de Araya y González (que también tiene una presencia importante en *El turno y la transición* y en *El decir y el vértigo*) es su retiro de lo público, de lo histórico. Hay en este caso un registro de lo oral plegado sobre la intimidad, en tanto lo íntimo es lo que se expone una y otra vez en gran parte de la poesía publicada en los últimos años en Latinoamérica¹⁷.

17 En relación con las historias de vida que también eran una de las tramas fuertes de la poesía de los 90, podría pensarse un proceso de transformación y de innovación, similar al anotado

Habría que mencionar dos líneas más en 2017. *Nueva poesía contemporánea*, en relación con lo oral. La de la poesía de la triple frontera, cuyos representantes serían acá el brasileño Douglas Diegues y el paraguayo Cristino Bogado, y la del *slam* poético¹⁸. La primera propone el cruce de lenguas:

“El poro`unhol no solo mixtura fluidos sanguíneos sino la amable corriente de las lenguas en su devenir habla, fala, castillos de fonemas, reflejo verbal del pueblo luego. Es una bolsa de gatos donde el español da las disposiciones pero el guaraní las desobedece bellamente y el portugués sucumbe a sus cercañas como doble infiel”, leemos en un ensayo escrito por Bogado¹⁹.

Allí también explica el surgimiento de esta nueva lengua poética asociado a las editoriales cartoneras y subraya su carácter anti-institucional y marginal. El “poro`unhol” proviene en realidad de las hablas, del intercambio de dicciones y diccionarios en la triple frontera; la poesía de Diegues o de Bogado pasa esa oralidad a la escritura, su materia prima son las hablas contaminadas que se recuperan en el texto a partir de mixturas y de restos, como la *k* propia del guaraní en este poema de Douglas Diegues: “El Pelukero Kurepa / parece ser el Rey del Show de Pieles... / Y el tal Pelukero Kurepa / manda que se fabrikem camisetas / con la imagen de su kara, / isso mesmo, su carita / de Pombero, ¡qué capo!, pintada en todas ellas” (Kirzner, 295).

El *slam* poético también tiene su origen en las hablas (y está relacionado con la música), pero suele hacer la operación inversa: llevar las escrituras a la puesta en voz alta, hacer oral la poesía, razón por la cual se trabajan los textos acudiendo, por lo general, a estribillos, repeticiones y a zonas de versos rimados. Los poemas de Sebastián Kirzner incluidos en la antología responden a una u otra de estas pautas: “Supongamos que no, / que no fue así, / que nadie dijo, / nadie indagó, / lo

sobre las hablas, en los poemas de la brasileña Fabiana Faleiros seleccionados en 2017. *Nueva poesía contemporánea*. La operación es distinta y se propone como despojo de estas formas del “relato”: “Marie y P. sofocáronse / con las almohadas blancas. // Después pasaron días en esa cama, / y nadie vio. // Hasta entonces / Marie había coleccionado alfileres // y P. los cuidaba” (305).

- 18 Dice en la antología, en la entrada de la selección de los poetas norteamericanos: “El *slam* poético es una competencia, en la que los poetas leen o recitan sus propias obras, o raras veces, las de otros. Estas *performances* son luego juzgadas bajo una escala de valores numéricos. Además, un género de la poesía oral, nacida en la calle, que enlaza escritura y *performance* y está considerada una de las formas más vivas y revolucionarias de la poesía contemporánea” (152).
- 19 Es interesante que Bogado incluya en este grupo a Pol y a Santiago [Ney] Márquez, ya que ambos participan de la antología. Véase también “Portunhol selvagem: uma língua-movimento”, artículo de Dirce Wáltrick do Amarante.

que yo oír” (Kirzner, 139, “Supongamos”), o bien: “¿Lo oíste? / Yo lo oí. / Escuché el eco / formando el espacio / atravesado, / formando el espacio / atravesado, / formando el espacio, / ¿Lo oíste?” (“¿Y vos?”, 143). Las *performances* a partir de estos dos poemas están a cargo del dúo que Kirzner forma con Diego Arbit, llamado Poesía Estéreo, que ha hecho versiones, además, del poema de Steve Coleman y del de Taylor Mali que figuran en la antología²⁰. La poesía, en estos casos, encuentra su definición en la acción; en una frontera que puede pensarse como un intersticio entre escritura y música. La poesía se asienta en una práctica que comenzó a tener relevancia, en Argentina al menos, en los últimos años.

Ciertamente es difícil pensar la relación entre estas formas de lo oral; se trata de una relación aleatoria apoyada por momentos en la sintaxis de la propia antología. Después de la sección “Slam”, que incluye los textos de los tres poetas estadounidenses, hay otro título, “Volvemos”, y esta sección la abren los poemas de Cristino Bogado. El verbo utilizado como separador significa que el corpus continuará siendo latinoamericano, pero la sucesión no deja de ser sugerente.

El marco de legibilidad de 2017. *Nueva poesía contemporánea* es a la vez lo global y lo local (una tensión que se mantiene en todo el libro), y en uno y otro caso hay una insistencia en lo experimental. La experimentación visual, muchas veces usando el soporte digital, y la experimentación de lo sonoro. En uno y otro campo, como en el de lo global y lo local, se abren distintas líneas poéticas; porque así como no son lo mismo el *slam* norteamericano o latinoamericano, las letras de canciones de Calle 13 incluidas también en esta antología, la poesía de la triple frontera y el trabajo con las hablas de Blatt, tampoco lo son la poesía del argentino Pablo Katchadjian y la de Santiago [Ney] Márquez. La figura que podría usarse para pensar esta diversidad es otra vez la de la red, de conexiones rápidas (a veces sorprendentes) y más o menos aleatorias. Pero debiera tenerse en cuenta que se trata de una red con nodos de texturas muy diferentes. Su sintaxis, entonces, superpone lo reticular a los bloques perceptibles de un montaje, superposición que no permite pensar en un continuo, en una poética, y que a veces deja a la luz la difícil ensambladura de lo distinto. Como si allí, en esa forma tecnológica pero a la vez mecánica, estuviese el presente que ya es futuro.

Obras citadas

20 Véanse las puestas en escena de los poemas citados de Sebastián Kirzner, del de Coleman (“Quiero oír un poema”) y el de Mali (“Yo podría ser un poeta”) en <<http://www.youtube.com/user/CamiloMolfinio>>. En el sitio de Sagrado Sebakis (<http://www.wix.com/sebakis/sagrado#!videos>) está la versión del poema de Rafael Casal (“Barbie y Ken, 101”). En este sitio pueden verse/oírse los registros de algunos “*slam* de poesía oral” hechos en Argentina.

- Adúriz, Javier. “¿Qué clase de libro es este, que practica la incongruencia central de la libertad?”. Kirzner, 399-400.
- Araya, Pedro y Yanko González (comps.). *Zur Dos, última poesía latinoamericana*. Buenos Aires: Paradiso, 2004. Posfacio de Edgardo Dobry (“Zeitgeist zurdo”).
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978.
- Bogado, Cristino. “El poro’unhol es la lengua del futuro de la poesía paraguaya”. *Sibila. Poesía y Cultura*. En: <http://www.sibila.com.br/index.php> (04/07/2012).
- Cerón, Rocío, León Plascencia Ñol y Julián Hebert (comps.). *El decir y el vértigo. Panorama de la poesía hispanoamericana reciente (1965-1979)*. México D. F.: Filodecaballos, 2005. Posfacios de Hernán Bravo Varela (“De la imposibilidad”) y Eduardo Milán (“En torno a una posible situación de la penúltima poesía latinoamericana”).
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Rizoma*. [1976]. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- Jameson, Fredric. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. [1998]. Buenos Aires: Manantial, 1999.
- Kirzner, Sebastián (ed.). 2017. *Nueva poesía contemporánea*. Buenos Aires: Milena Caserola; Nulú Bonsai, 2009.
- Laxagueborde, Juan. “Los primeros habitantes del siglo XXI”. Kirzner, 393-395.
- Ortega, Julio (comp.). *El turno y la transición. Antología de la poesía latinoamericana del siglo XXI*. México D. F.: Siglo XXI, 1997.
- Paredes M., Pablo. “Hacer un muro en la ciudad o prenderle fuego”. Kirzner, 396-398.
- Porrúa, Ana. *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía, 2011.
- Reich, Walt. “Te falta un diente”. En: <http://armandosatori.blogspot.com.ar/> (02/07/2012).
- Valle, Agustín J. “Sos un show”. Kirzner, 401-402.
- Waltrick do Amarante, Dirce. “Portunhol selvagem: uma língua-movimento”. *Poesía y Cultura*. En: <http://www.sibila.com.br/index.php> (04/07/2012).
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980.