



Centro de Estudios Sociológicos
Maestría en Ciencia Social con Especialidad en Sociología

Promoción IV (2023-2025)

No está en crisis: el (resonante) mundo de poesía alternativa en la Ciudad de México

Tesis para optar al grado de Maestro en Ciencia Social con
especialidad en Sociología que presenta:

Sebastián Hernández Díaz

Director: Francisco Zapata Schaffeld
Lectores: Nitzan Shoshan y Sandra Oceja Limón

Mayo 2025

México, Ciudad de México

En fin.

El contenido de esta tesis es responsabilidad exclusiva del autor.

Para quienes aman
~~arriesgando el lenguaje~~
~~contra las palabras mismas~~
y el silencio.

Me equivoco en muchas cosas.
Me equivoco en todo. Pero lo sé.

A algunos,
es decir, no a todos.
Ni siquiera a los más, sino a los menos.
Sin contar las escuelas, donde es obligatorio,
y a los mismos poetas, serían dos de cada mil personas.

Pues sí. La arquitectura de los herederos de Barragán se ha comercializado. Pero, ¿quién tiene el tiempo de estudiar la luz durante un año antes de comenzar a construir una casa hoy?

*Un traductor respondiendo una pregunta en el
Convento de las Capuchinas, Centro de Tlalpan.*

Les gusta,
como también les gusta la sopa de fideos,
como les gustan los cumplidos y el color azul,
como les gusta la vieja bufanda,
como les gusta salirse con la suya,
como les gusta acariciar al perro.

La poesía,
pero qué es la poesía.
Más de una insegura respuesta
se ha dado a esta pregunta.

Y yo no sé, y sigo sin saber, y a esto me aferro
como a un oportuno pasamanos.

A algunos les gusta la poesía, Wisława Szymborska.

Muchas cosas en el mundo carecen de nombre; y hay muchas cosas que aun cuando posean nombre, nunca han sido descritas. Una de estas es la sensibilidad [...] que atiende por *camp* un nombre de culto. [...] La sensibilidad de una época no solo es su aspecto más decisivo, sino también más constituyente. Se pueden aprehender las ideas (historia intelectual) y la conducta (historia social) de una época sin percibir jamás la sensibilidad ni el gusto que conformaron dichas ideas, dichas conductas.

Notas sobre lo "camp", Susan Sontag.

[...] que es recia cosa, y que no se puede llevar en paciencia, andar buscando aventuras toda la vida, y no hallar sino coces y manteamientos, ladrillazos y puñadas y, con todo esto, nos hemos de coser la boca, sin osar decir lo que el hombre tiene en su corazón, como si fuera mudo.
—Ya te entiendo, Sancho —respondió don Quijote—: tú mueres porque te alce el entredicho que te tengo puesto en la lengua. Dale por alzado y di lo que quisieras, con condición que no ha de durar este alzamiento más de en cuanto anduviéremos por estas sierras.

Primera parte, capítulo XXV.

Y entonces don Octavio, al tiempo que invitaba al tal Lima a tomar asiento, dijo: real visceralista, real visceralista (como si el nombre le sonara de algo), ¿no fue ése el grupo de Cesárea Tinajero? Y el tal Lima se sentó junto a don Octavio y suspiró o hizo un ruido raro con los pulmones y dijo sí, así se llamaba el grupo de Cesárea Tinajero.

*Los detectives salvajes,
Roberto Bolaño.*

El mundo no le pide a la gente que escriba
poemas, novelas ni libros de Historia;
no los necesita.

*Una habitación propia,
Virginia Woolf.*

AUTOENTREVISTA SOBRE	15
EL MUNDO POÉTICO MX	23
Revival: apasionamiento y grafomanía	23
Poesía en invernadero: un establishment neoliberal	25
Mundo institucional y alternativo: del recital a los eventos	27
Centro o margen: en defensa de lo difícil y lo serio	29
Las “crisis” de la poesía	32
a) Crisis I: atrofia, especialización y clausura comunicativa	32
b) Crisis II: programa de distinción	33
c) Crisis III: juego de constelaciones y desfase de habitus	34
d) Crisis IV: mediaciones de apasionamiento	35
SOCIOLOGÍA DE LA POESÍA (?)	37
Instituciones y desigualdad	37
Los archivos del FONCA	39
Redes y trayectorias	40
Mundos y espacios	41
La revelación del Veri Bari	46
Bourdieu: ¿hay “amor” al arte?	48
Públicos y consumos	50
Los rizos de Ana Wortman	51
Las canas de Benzecry	52
Apasionados y amateurs	54
¿Quién es Cesárea Tinajero?	56
PEQUEÑO A MEDIANO ABECEDARIO TEÓRICO	60
Benzecry, Claudio: pasión	60
Collins, Randall: interacción	60
Latour, Bruno: ensambles	61
Rosa, Hartmut: resonancia	62
Sontag, Susan: sensibilidad	72
Warner, Michael: atención	74

LOS EVENTOS DE POESÍA	75
H E M O G L O B I N A	77
GRAMÁTICAS DE RESONANCIA	79
La hospitalidad imperfecta	79
Reensamblaje pop y distinción invertida	81
Heroísmo gestor y afectividad redituable	83
Contra la seriedad: del cartel a curar el trauma	86
SITUACIONES DE CLAUSURA O SIMAS DE RESONANCIA	91
Desafíos: mamar, chotear, overstay	92
Lo alternativo como sistema inmunológico	93
ENSAMBLES DE RESONANCIA	95
Convenciones, licencias y resonadores legítimos	95
Reaccionarios, reflexivos, resignados y remisos	96
El fetiche (político) del self	97
Locus alternativo: estilo, grupitos e intermediarios	99
El contrato social: fenomenología del público que escucha	102
A N T I C O A G U L A N T E S	105
SITUACIONES DE ARBITRARIEDAD ELECTIVA	107
Etiqueta afectiva: ¿todos somos “grandes poetas”?	107
¿Cómo se ensambla una “microcelebridad”?	108
Solidaridades electivas, selectividad invertida	111
EFERVESCENCIA COLECTIVA Y CIMAS DE RESONANCIA	113
La indefinición de la poesía o por qué (casi) no hablan de ella	114
Clímax: “somos el proyecto absoluto de Dios”	115
Mi errancia etnográfica: hacia el centro secreto, el instante de resonancia	117
MICRÓFONO ABIERTO: BÚSQUEDAS DE RESONANCIA	125
El enjeux: iniciación, reclutamiento e intrascendencia	125
Capital poético alternativo y vahos de seriedad: su oasis	127
Termodinámica de los nervios: silencio, abrazo	130
P L A Q U E T A S	133
ENSAMBLES BIOGRÁFICOS	135
Casas poéticas: el mito (y privilegio infrecuente) de leer desde niños	135
Escuelas poéticas: early approaches y cámaras de resonancia	137
Iniciaciones poéticas: microhistoria de una nueva socialización	139
Eventos poéticos: cultubares y la pequeña revolución mercadológica	141
Vacío poético: ¿por qué es rara la poesía?	144
Redes poéticas: maestros, amigos, hermanos, parejas	147
Poder poético: revolución de las mediaciones de resonancia y crisis	151
CLAUSURA: ENCUENTROS DE RESONANCIA	153

Post-eventos: convivir entre poetas	153
Flâneuseo y mesetas de resonancia en una pulquería	155
El after del post: pijamadas poéticas lejos del sur	159
Lunes 14 de abril, 2025	160
FIN DEL CAMPO: EN EL MUELLE UNA LUZ VERDE	165
REFERENCIAS	170



Escribiré un texto.

Sólo sé escribirlo de una forma: por tercera vuelta al alba.

Un libro es la última vez de las otras veces. *vez=voz*

Contra esta simple alternativa, contra la simple elección de uno de los términos o de una de las series, pensamos que hay que buscar nuevos conceptos y nuevos modelos, una economía que escape a este sistema de oposiciones metafísicas. Esta economía no sería una energética de la fuerza pura e informe. Las diferencias consideradas serían a la vez diferencias de lugares y diferencias de fuerzas. [...] No se puede anunciar la ruptura de esa pertenencia más que mediante **una cierta organización, una cierta disposición estratégica** que, dentro del campo y de sus poderes propios, volviendo contra él sus propias estrategias, produzca una fuerza de dislocación que se propague a través de todo el sistema, fisurándolo en todos los sentidos, y de-limitándolo de parte en parte (Derrida, 1989, pp. 32-33).

Dicen que el texto ya casi está listo, que en adelante sólo debo recortar y trabajar menos, *re-organizar*. La reorganización no existe: produce un falso ser, un *pseudo-ser*. Re-organizar es des-organizar: no eliminar el orden sino mentir sobre el órgano supremo. Por eso se siente como infarto. En cada bucle de un texto, el corazón es otro. roto. otro. Y sólo puede existir el libro cuando la espiral nació y murió del mismo instante. Aunque la operación de inscripción de las fuerzas y los sentidos dure 11 meses. Esta teoría aplica para cada quién en particular y para nadie en general; por eso hablaré de lo que yo siento, que al fin una tesis es —tanto en contenido como en estructura— un discurso sobre lo que algo en el mundo nos hizo sentir, por más estadísticas y citas a los sentimientos de otros que apuntalen su aparente firmeza. No puedo sentir que lo que digo es cierto si cada fragmento no está girando en mí. Cada fragmento = esferas de signos, recuerdos e intuición como yantras mandálicos, ramas de emanación cabalística, escamas de uróboros más que cartesiano acomodo analítico de observaciones a través de conceptos que podrían ser dichos de miles otras formas. El orden es arbitrario; el desorden no. Dicen que ya está casi-todo, sólo falta ordenar [operación epistemológica de consecuencias estéticas imprimibles y dictaminables]. El presupuesto ineludible de un ordenamiento es la ficcionalización de una geometría, una cicatrización recetada para saldar la histeria (y la historia). El *ordenamiento* final de un texto representa su inscripción en la normalidad mediante el acatamiento de su prescripción. *In dubio pro reo*, el texto ordenado acepta la recomendación jurídica para salvar su inocencia, para probarse y procesarse “gobernable” = imputable en la hoja de vida del ciudadano inocente = ni amenazable ni amenazante: pacífico y pacificable científico social = no-poeta. Ordenar es una operación jurídica, *petitio principii* de la institución académica y su madeja invisible de transacciones de justicia y justificación:

Ya se ve que ni las circunstancias de la justicia ni sus canales son los del amor. A decir verdad, el amor no argumenta [...] Un rasgo de la estructura argumentativa de la justicia, en

la perspectiva de la comparación entre justicia y amor no debe perderse de vista: el asalto de argumentos es un sentido infinito, **en la medida en que siempre hay un “pero...”**, por ejemplo, recursos y vías de apelación a instancias superiores; en otro sentido, finito, en la medida en que el conflicto de los argumentos se termina en una decisión. Así, **el ejercicio de la justicia no es simplemente un caso de argumento, sino de toma de decisión**. Está aquí la pesada responsabilidad del juez (Ricoeur, 2009, pp. 28-29).

¿A dónde se va toda la violencia que, neural y fisiológicamente, sustentó y ejerce el texto? Alquimia fundamental de la academia: el exceso/metal se fundió en la cerradura del texto; la inspiración rendida y claudicada en su llave. El sentido del orden *estético* del texto académico (implica su des-estetización) es la descontraseñización de lo que no puede ser reducido a su orden: la residencia imaginaria en que la experiencia humana múltiple y carnavalesca en “campo” tiene que ser asaltada y reducida a cenizas —como una aldea a los márgenes de un reino en proceso de conquista— para llevar a cabo la intendencia: domar.

shibboleth perdida o desgastada - ya no El orden no es menos imaginario que su ausencia y es la propia imaginación la encargada de elaborar los puntos para sofocar la herida, la cirugía tras la cual se puede dictaminar la cura de la enfermedad que provoca la investigación de cualquier fracción de mundo que no sea inmediatamente a la que nosotros pertenecemos. (Duele más cuanto los “otros” a quienes curamos —escribiendo nos percatamos de esto— se aparecen a nuestra conciencia bajo un pronombre inclusivo de *nosotros* mismos. Y no se puede escribir igual un informe que las inesperadas colmenas de tu autobiografía). En un sentido menos villano que meramente administrativo, “reordenar” un texto —recortando su hiedra, impidiendo su proliferación— requiere iniciarlo por el fin. Reordenar es como limpiar la habitación (o el estudio) del moribundo (del abuelo muerto) para que el sacerdote venga a escuchar la confesión y ofrecer su bendición. Para este punto, la muerte ya rebasó a la vida.

Ad maiorem Dei gloriam, hay algo misteriosamente católico —teológico y caritativo— en la invención de un fin que el principio de clausura textual realiza: si se vive de acuerdo a la gramática del sistema (lo cual implica sesgarse y practicar el olvido frente a lo que se debe), después de un gran esfuerzo se puede descansar. Y todo el esfuerzo radica en concebir un *cierre*: concebirlo como idea para dejarse fecundar por él.

Lo que la concepción comienza a debilitar es la potencia, y lo que exige y manda es el reposo, el *acto* (antípoda de la acción) que signifique cese, finiquito, liquidación, por fin inicio. El parto reinstaura la clausura porque el estado natural del ser no puede ser lo-infinitamente-abierto. El libro-texto —como ente que no puede evitar ni rebasar ontológicamente la condición de ser puntuado, de culminar fijado entre la urdimbre para devenir tejido (desde una perspectiva más artesanal) o textil (desde la realidad más mecanizada desde la cual se nos pide en Word, Times, 12 pt, interlineado libre)— [como este] sólo es posible fuera de otras metáforas posibles del libro:

como granos de sal o arena *Have I no harvest but a thorn... Have I no bayes to crown it? No flowers, no garlands gay? all blasted? All wasted? Not so, my heart: but there is fruit, And thou hast hands. Recover all thy sigh-blown age On double pleasures: leave thy cold dispute Of what is fit and not. Forsake thy cage, Thy rope of sand, Which pettie thoughts have made, and made to thee Good cable, to enforce and draw, And be thy law, While thou didst wink and wouldst not see. Away; take heed: I will abroad* o un rompecabezas inacabado

inacabable a costa de la imposibilidad de algo.

El *casi* algo aquí es la poesía.

AUTOENTREVISTA SOBRE

lo extraño que es explicar qué hice. Incluso creer que hice algo.

SH: ¿Qué hiciste? ¿Qué es esto? ¿Este apartado está en medio de qué cosa que separa, recogiendo una y entregando otra? ¿Qué le entregas al narrador de las siguientes páginas y qué era necesario escribir antes que...?

SH': Sí. Bueno, creo que toda investigación es literaria. La “metodología” es la máscara de una historia mal contada. Lo primero es declarar que esto es: el simulacro de contar bien esta historia, pero no tuve el tiempo para ello, es decir, para alcanzar otra voz que el mundo poético alternativo merece. Esto no significa que no haya encontrado algo o, mejor dicho, un centro, un centro que siempre es el misterio al cual la “metodología” amenaza y quiere atrapar como a una sombra. La lógica con que nos piden elaborar los diseños de investigación hace parecer obvio que podemos intuir cuál es el tema de nuestro trabajo, pero no lo es. En *El novelista ingenuo y el sentimental*, Orhan Pamuk (2017) elabora un “teoría del centro secreto”. He preparado el fragmento; es amplio pero es importante verterlo (casi) todo:

El centro de una novela es una opinión o una idea perspicaz sobre la vida, un punto de misterio arraigado en lo más profundo, ya sea real o imaginario. Los novelistas escriben para investigar este tema, para descubrir sus implicaciones, y somos conscientes de que las novelas se leen con ese mismo espíritu. Cuando empezamos a concebir una novela, quizá pensemos de forma consciente en este centro secreto y sepamos que estamos escribiendo para él, pero en ocasiones quizá lo ignoremos. A veces, una aventura real, o un hecho verdadero sobre el mundo del que hemos tenido conocimiento de primera mano, puede parecer mucho más importante que este centro. En otras ocasiones, un impulso personal, o el deseo de dar representación estética y moral a otras vidas, personas, grupos y comunidades, parece tan importante que preferimos no hacer caso del hecho de que estamos escribiendo para este centro. La violencia, la belleza, la novedad y lo inesperado de los acontecimientos que relatamos pueden, incluso, hacernos olvidar que la novela que estamos escribiendo tiene siquiera un centro. [...] No obstante, el lector literario sabe que todos estos componentes que ejercen su efecto en virtud de su belleza, poder y realismo tienen que aparecer en la novela porque son el indicio de la existencia de un centro secreto, y el lector busca este centro mientras lee el libro. El escritor, asimismo, reconoce el centro de la novela como la intuición, el pensamiento o el conocimiento que sirve de inspiración para la obra. Sin embargo, los novelistas también saben que, durante el proceso de escritura, esta inspiración cambia de dirección y forma. A menudo el centro aparece a medida que se escribe la novela. [...] Leer una novela es el acto de determinar el centro real y el tema real, a la vez que se disfruta de los detalles de la superficie (pp. 123-125).

Intenté escribir sobre algo que me inspira y que he visto que inspira a otros: la poesía. La poesía como objeto, como práctica, como una relación humana que se establece específicamente a través de una red de resonancias, pero de un ensamblaje particular de sensibilidades que yo llamo *alternativas* y que, por supuesto, es sólo uno de los apodos posibles para algo que las personas realizan juntas: diferir y sentirse cómodos con ser en su “diferencia”. Asistí a decenas de clases,

talleres y eventos de poesía en instituciones y en otros espacios que llamo alternativos. Lo *institucional* representa los acontecimientos concertados por alguna instancia estatal: la UNAM, el Centro de Creación Literaria Xavier Villaurrutia, la Casa del Lago, el Fondo de Cultura Económica, el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Por supuesto, las instituciones también producen autores, obras y públicos alternativos, así como intentos de *hibridación* para atraer a interesados menos atados a las antiguas distinciones que aquí explotó simplista y, muchas veces, hipócritamente. Pero la ciencia necesita hacerlo; si no, sería imposible.

Por otro lado, todo lo que encierro como *mundo alternativo* no existe, al menos no tal cual escindido y autónomo. Pero me refiero a un flujo semanal de acontecimientos poéticos en librerías independientes, bares de la Roma-Condesa, a veces mezcalerías, pulcatas e incluso espacios universitarios concedidos pero sin intervención de académicos, organizado por gestores individuales y colectivos poéticos que, a partir de Instagram, difunden carteles convocando al público general a escuchar a poetas muy jóvenes, emergentes, primordialmente mujeres, y a leer sus propios poemas de cajón en un micrófono abierto. Las redes que sostienen o, mejor dicho, producen este “mundo” tienen nombre y al nombrarlos indico las ausencias. Me he concentrado en los eventos de Observatorio de Relámpagos, Escandalar, Casa Tomada, Macondo, Disonare, de un par de gestores independientes como Rodrigo Mora y Eui Chin Talamantes que articulan la escena más contemporánea de la nueva generación de los eventos, dejando fuera a otros consolidados de la primera generación como los slams de Rojo Córdova, Nadie Quiere Escuchar Tus Poemas de Ashauri López, Perra Mala 666 (vertiente feminista de NQETP), Saturnalias, los de U-Tópicas, así como un sin fin de pequeñas comunidades que han surgido en el *boom* de los eventos durante la investigación. Sí, esto fue un ejercicio etnográfico que no puede considerarse una etnografía, en la clave del involucramiento total y “encarnado” en un microcosmos de apasionamiento como Wacquant (2006) en el box o Benzecry (2012) en la ópera.

Por supuesto, no pude cumplir a cabalidad con este involucramiento total. Desde octubre de 2023 hasta marzo de 2025, 18 meses, asistí a tres eventos por semana en algunos periodos, pero hubieron meses vacíos de distanciamiento y escritura o de intentos de inmersión en otros mundos que no pasaron el *cut* para esta tesis. Algunos meses llené libretas de campo en clases y talleres de poesía para conocer apasionados que me condujeran a los eventos con quienes no generé un vínculo en ese momento, pero que después reencontré. Al principio me dediqué casi enteramente a cubrir eventos institucionales y presentaciones de libros hasta tipificar su dinámica en mi mente para realizar los contrastes que sustentan esta tesis, pero no tuve tiempo de dedicarles una sección a pesar de representar docenas de días en mi cronograma. También hubieron muchas noches y días nublados o soleados de inesperado encuentro con apasionados que tienen un pie en ambos mundos o en ninguno; estas interacciones quedaron fuera de la escritura, pero nutren todos los apartados. Finalmente, durante una época me concentré más en el descubrimiento de una fracción del mundo del arte donde también hay mucha poesía; y en otros momentos sólo estuve enamorado o deprimido, los momentos de menor asistencia a eventos pero de mayor provecho reflexivo sobre lo que estaba haciendo.

SH: Iba a preguntar cuándo y dónde hiciste esto, pero creo que ya lo respondiste. Entonces, más bien, por qué y para qué. ¿Cómo justificas recibir fondos para estudiar algo tan inútil o relativamente irrelevante frente a los verdaderos problemas de la sociedad?

SH': Lo primero es que es cierto, la poesía no sirve —en términos de ingeniería social— para nada o *casi nada*

(Esteve de Gortari, 2025). No me queda duda. Otras artes al menos generan la necesidad de resguardar sus obras, creando circuitos bastante amplios de consumo como los museos o espacios muy accesibles a través de instituciones o espacios públicos como la música y la danza. Igual que en mi tesis de licenciatura, diré que sigo estudiando la poesía porque hay gente que la lee y la escribe, y eso ya me parece suficiente justificación; somos sociales de p a pa y, por ende, la poesía lo es. Ahora bien, hay muchas otras razones que apuntalan la tesis contraria. En realidad e inesperadamente, la poesía es muy útil y con esto me refiero más a que la gente la *usa* a que lo haga de una manera muy instrumental.

En *Una historia vivencial de la poesía: de las cavernas a TikTok* (2023) ya he descrito ampliamente cuatro de sus principales usos históricos y contemporáneos. La gente usa la poesía para enamorarse y para sortear su depresión, es decir, para ser feliz y para estar triste, para atravesar ambos estados, que no es para nada poca cosa. Sólo lo es para la sociología que no quiere encargarse del problema fundamental de la felicidad, que es casi toda porque, en efecto, antes que la felicidad hay que sobrevivir. Y la precariedad, la pobreza, la violencia, la muerte son infinitamente preliminares a la necesidad o la bendición de hallar poesía. Lo interesante es que la poesía no es, de hecho, una práctica tan elitista, como tampoco lo son las demás artes cuando se les considera como acciones sociales diseminadas universalmente antes que como campos donde, en efecto, una élite logra embudar sus capitales y vivir de su renombre. Así que como sociólogo me he dedicado a escribir la historia de la gente que también es precaria, que también sufre desigualdades estructurales, que ha sido violentada de muchas formas, que tiene que afrontar la muerte, y que lo hace escribiendo poesía o al menos recurriendo a ella. No siempre en libros sino muchas veces sin quererlo en pequeñas imágenes de redes sociales que, no obstante, terminan alcanzando a las millones de personas a quienes los poemarios no. El algoritmo es muy favorable a la poesía, de hecho, y sin él no existirían tantos tatuajes ni pintas en los muros ni estados de WhatsApp o simplemente esas larvas que se aferran en la cabeza de la gente sin otro soporte que las neuronas y que, inesperadamente, la gente te cuenta que ese solo verso o ese solo poema le ayudó a salir de una crisis psiquiátrica y la impulsó a escribir poesía. Y los otros dos usos que he investigado en ese libro son la política en sus dos formas: el gobierno y la emancipación. Las sociedades han empleado la poesía para dirigir a las masas y para criticar esta dirección desde siempre; literalmente, desde los primeros imperios que tenemos noticia.

Lo que en esa tesis quedó pendiente fue dar cuenta de cómo la poesía genera efervescencia colectiva y, muy durkheimianamente, lazos colectivos a través de esta. Más allá de que las personas con quienes converso y a quienes entrevisto suelen decirme que *aman* la poesía, que es su *Dios*, que sin ella no están *vivos*, que los ha *salvado* —que la asociación a estos conceptos (amor, Dios, vida, salvación) ya sería suficiente para sopesar su relevancia—, desde hace mucho tiempo he tenido la pregunta de *por qué*. Neta, neta, ¿por? Es decir, los efectos de la poesía son muy tangibles en la salud mental y las relaciones de las personas que se involucran con ella (para bien y para mal), que en realidad no tiene tanto de raro, así como otros se comprometen con ir al gimnasio, comer mejor, viajar o ser youtubers para sentirse mejor. Pero de dónde rayos surge esa *potencia* para cambiar las vidas, y esto no necesita ser extrapolado: con “cambiar la vida” no me refiero a que nadie de repente sea feliz gracias a la poesía o a que el mundo cambie por ella —a pesar de que los años 60 y 70 son un gran ejemplo de que esta tesis no es absolutamente

descabellada cuando tomamos en serio que la poesía fue el corazón de la movilización cultural de Bob Dylan, Serrat, la canción de protesta y tantos, y que lo sigue siendo en manos de Shakira, Bad Bunny, los narcocorridos o Taylor Swift aunque no nos guste el rumbo que la sociedad toma a través de esta “poesía” en sentido amplio— sino a que el tiempo relativamente vacío que todo ser humano espera llenar con algo (una rutina, tener algo que hacer para no morir de aburrimiento, soledad e incompreensión) a veces se ocupa en una porción significativa con literatura. Pero no es lo mismo ocuparse con literatura que con poesía, y esa es la cuestión.

El tema es *qué* pasa en el fondo —es decir, en el juego neuronal— al momento de leer (u oír) poesía que le confiere un valor tan específico, casi sagrado, y que puede constituir una experiencia tan iluminadora, tan *joyeuse*. La sociología no ha logrado actualizarse para partir ya no de la psicología —que nuestros padres despreciaban, a diferencia de nuestras madres— sino de la neurociencia. La teoría de la *resonancia* de Hartmut Rosa (2019) me permitió acceder a ese “fondo” y, por eso, la constituí en el “centro secreto” del cual Pamuk (2017) habla. Lo nada sorprendente en realidad es que todas y cada una de las relaciones que establecemos con el mundo, que definen nuestras posibilidades de estar aquí, son generadas —como explicaré— a través de una incesante resonancia y disonancia socioquímica que llamamos “vida”, pero que también llamamos “sociedad”. La *resonancia* es el interior de la caja negra del *habitus* de Pierre Bourdieu o de la “agencia” que nos encanta porque neutraliza nuestra curiosidad en un discurso suficientemente científico. Así que lo que hice fue adaptar este fenómeno en el marco de otras palabras, conceptos o claves hermenéuticas (*pasión* de Benzecri, *interacción* de Collins, *ensambles* de Latour, *sensibilidad* de Sontag, *atención* de Warner, principalmente) y hacerme preguntas sobre un “mundo” social interesante que terminó siendo el de los eventos alternativos de poesía: ¿cómo se apasiona la gente ahí, cómo interactúa, cómo se ensamblan las redes entre actores y actantes, cómo sienten y cómo atienden los miembros de este colectivo compuesto por poetas, gestores y público; y por qué? He preferido esto a los actores (funcionarios, jurados, tutores, premiados, editores, mentores) y dinámicas (socialización, competencia, consagración) que una investigación sobre el “campo” poético á la Bourdieu hubiera requerido.

Además, la propia diferencia en términos de resonancia entre el mundo institucional y alternativo fue lo que me hizo optar por este segundo y, a su vez, el interés por él me obligó a concentrarme en la pregunta ¿qué, cómo y por qué el mundo de los eventos *resuena* más que el de las becas, las revistas y los premios?, y en el “objetivo” de describir, interpretar e intentar explicar cómo esta escena alternativa se distingue de la institucional, generando un *boom* de interés y apasionamiento poético en la Ciudad de México que contribuye al establecimiento de nuevas mediaciones sociales que reconfiguran el estado de *crisis* de la poesía institucional hacia una nueva salud fuera de ella. Así que esa ha sido la justificación: en la estela de Comte, Gramsci y Benjamin —quienes han fraseado esta idea de distintas formas—, retratar el instante en que una nueva configuración social emerge mientras su

definición operativa

un mundo (metáfora sobre los pliegues y lazos que una pasión articula socialmente) *de interacciones* (personas en situaciones) *y redes* (cosas en flujo) *que resuenan* (capacidad social de producir, atender y ser afectado por estados de efervescencia colectiva *in situ*) *por la poesía alternativa* (un ensamblaje de sensibilidades y prácticas que se distancian de la seriedad institucional) *especialmente en eventos organizados por jóvenes de la CDMX*.

antecedente no termina de morir (ni siquiera de seguir fortaleciéndose). Intenté convertir este traslape en un “objeto de estudio”. Antes de comenzar a escribir realicé una “definición operativa” de este objeto con la cual ahora no estoy de acuerdo, pero vale la pena mencionarla porque es la otra parte del *para qué*: escribo esto para hacer probable que los apasionados por la poesía lean esto convertido en libro, para que se reconozcan o disientan pero en una imagen expandida sobre las razones y los modos en que hacen lo que hacen, y de su impacto en el cambio de una práctica y un mundo que —fuera de él— es visto como vetusto y aburrido. Frente al desinterés sociológico en los estudios literarios sobre poesía mexicana contemporánea (donde apenas comienza a despuntar el interés por dar cuenta de lo que pasa en la poesía más allá de los textos y sus instituciones, por ejemplo, en estos espacios donde se comparte en vivo, en que se forman nuevos públicos, poetas *amateur* y circuitos de circulación), quise dejar mi testimonio de la poesía como algo social: un mundo de interacciones y redes de resonancia. Una especie de actualización sociológica a *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño (2016).

SH': Bueno, la apartado sobre “Los Rosana Guber dice: el texto <i>es</i> la exposición <i>caos</i> a <i>nímico</i> y “metodología”, diría que	SH: Oye, pero no has dicho casi nada concreto sobre tu metodología. ¿Cómo lo hiciste? ¿Cómo observaste, cómo escuchaste, cómo entrevistaste: qué preguntaste y a quiénes?	metodología está en el texto, en el largo eventos de poesía”. Suscribo lo que campo ya es el análisis y, por ende, el “metodológica”. Si pudiera sintetizar el procedimental que englobamos como hice tres cosas. En primer lugar, entendí
muy pronto que mi libreta de campo era sospechosa. Los talleres y eventos de poesía son espacios de apiñonamiento; casi siempre estamos brazo con brazo y parados. No pasó mucho tiempo para que personas se acercaran a mostrar su curiosidad por cómo llenaba con letra de doctor dos páginas ligadas en horizontal divididas en tres columnas (<i>espacio, personas/redes y sensibilidad</i>). La ininteligibilidad de las notas resaltaba las palabras que comenzaban con mayúscula, es decir, sus propios nombres; y me preguntaban qué decía. Además, el registro disminuía mi capacidad de observar y participar. Reduje los momentos de inscripción a <i>intermezzos</i>, fugas al baño como Karine Tinat (2014) en <i>Los pijos de Madrid</i> o al volver a casa.		

Así que recurrí, principalmente, a tres estrategias: *a)* notas de voz de todo el evento para registrar los poemas, el lenguaje de los gestores, las reacciones del público, la interacción sonora del ambiente y mis propias pequeñas conversaciones; *b)* fotografías para ciertos elementos visuales que constituyen la “alternatividad” de este mundo: fachada de los recintos, diseño de interiores, iluminación, carteles, *outfits*, magnitud y disposiciones del público durante la lectura; y *c)* videos en momentos de efervescencia colectiva en los eventos y de convivencia fuera de ellos. Los tres medios fueron problemáticos porque, en general, la gente va a escuchar. Existe una especie de respeto a la intimidad, el carácter efímero y único de cada lectura. Cuando tenía que cambiar de la app de notas de voz a la cámara, sentía cierta desaprobación por estar grabando, igual que al voltear la cámara al público tras de mí para grabar un video, pues al fin y al cabo lo que necesitaba eran sus reacciones y no sólo el autorizado enfoque a quien estuviera leyendo.

En segundo lugar, simplemente conversaba con la gente del evento durante y después en alguna fiesta. Y, en tercer lugar, pude entrevistar “formalmente” a algunos de ellos: desde la directora

del Centro de Creación Literaria Xavier Villaurrutia y Ashauri López —el iniciador de la nueva generación de los eventos en 2014— hasta pequeños gestores y poetas emergentes. En oficinas con el tiempo contado, cafeterías de Coyoacán disfrutando el día o en cafeterías escolares contra la hora de entrar a clase, bares aprovechando el 2x1 en negronis, en caminatas por la calle hacia el metro o en mi coche con el copiloto y por el retrovisor, en taquerías con Boing de mango y en restaurantes brindando con vino por la poesía, a gritos en cantinas como el Covadonga o en *raves* por la inauguración de algún estudio, por Zoom como último recurso y, eventualmente, en sus casas frente a los libreros, a veces sobre alfombra, a veces tocando la guitarra. Con el celular grabando bajo una libreta, al aire libre y sin vergüenza, escondido en el bolsillo de mi camisa o mi pantalón, a veces en broma como micrófono de Cristina Pacheco, muchas veces sin él.

Lo que pregunté puede dividirse en dos. En los eventos, preguntas pequeñas sobre contexto y percepción: quién es tal poeta, por qué la invitaron, qué opinan de tal poema, tal tono, tal tema, tal estilo, tal corriente, por qué vinieron, cómo llegaron, qué harán después, qué opinan de los eventos en general, cómo se sienten, seguido de breves pesquisas biográficas. Las entrevistas más formales también fueron biográficas: quién eres, qué estudiaste, qué te gusta, cómo descubriste la poesía, cuéntame tu relación con ella, cómo llegaste a formar parte de tal evento, librería o proyecto, qué piensas de esta o esa corriente, qué lees, cómo es tu ritual de escritura, por qué la poesía es importante para ti y cómo la defines. Con el rizoma imprevisible de intentar descubrir el “centro secreto” de cada quién, que conduce las conversaciones muy lejos de la superficie del campo hacia el corazón, los vacíos existenciales en que el apasionamiento poético realmente brota instaurando *oasis* donde hay *desierto*:

la inseguridad de ser la niña rechazada del salón concentrar en un maestro la búsqueda de
autoridad y la sed de reconocimiento la necesidad de traducir la violencia del desamor y
las crisis psiquiátricas una relación amorosa con alguien que forma parte de este mundo y
te abrió camino en él el intento de ser atractivo cultivando un arte la competencia
por hacer algo valioso igual que tus talentosos hermanos el silencio y el polvo de
una casa con libros donde una abuela muere la compañía de un libro en un viaje sin
boleto de regreso el descubrimiento de un círculo de poesía donde por fin puedes ser
quien eres porque ni tu familia ni tus amigos comprendieron nunca tu forma de sentir
la obsesiva encomienda de realizar lo que tu familia no pudo por falta de recursos y justicia
la ausencia paterna un amor que debe ser codificado y nadie puede saber
el deseo de amigos en una ciudad nueva o en la de siempre bajo la soledad
cultural de no haber ido a una escuela activa demostrar que puedes escribir mejor que
tu enemigo tu trastorno de la personalidad el desmayo bajo un árbol y una
sesión psicoanalítica ineludible una revelación divina una violación
más de una violación.

Responder “a quiénes” es responder que a ellos, los propietarios de estas tra(u)mas. Se podría decir que es un mundo de *estudiantes*. En la acepción amplia en que eso puede significar ya no serlo o serlo poco, pero en una franja de edad de 22 a 30 años donde muchos no se licenciaron y tanto ellos como quienes sí lo hicieron intentan ser alguien más que un oficinista mediante la *doble vida* (Lahire, 2006) de quienes escriben o hacen arte. Fundidos en pequeñas chambas culturales: asistentes académicos, editores *junior*, maestros de idiomas y artes, aplicantes profesionales a convocatorias de proyectos culturales, becas y soñados premios, pretendientes de crítica digital, correctores de estilo, consultores políticos, periodistas fantasma, impresoras de

fanzines, ilustradoras de stickers, (re)vendedoras de ropa, libros y galletas en bazares, meseras de la Condesa, administradores de cuentas de Instagram, gestores de librerías alternativas, talleristas por haber publicado un libro, aspirantes a cineastas, un puñado de herederos que no lo necesitan y un puñado de oficios normales. Jirones de estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras, de Ciencias Políticas y Sociales, y de Psicología en la UNAM, el Claustro de Sor Juana, La Esmeralda, la escuela de la vida, Casa Lamm, la SOGEM, el Colegio de México, el CIDE, el CUT, Casa Azul, la UAM, tal vez en ese orden. Un mundo casi sin oriundos de escuelas activas, internacionales o de élite porque ellos viven en el piso de arriba: el ensayo, el cine y el arte.

SH: ¿Estructuralmente?

SH: Sí, las introducciones hablan de eso. De la forma que sostiene la ilusión de que es un texto, que todo fue para algo, que vale la...

SH': ¿Cómo que estructuralmente?

SH': Ya. Es verdad. Cuando escribimos, in-formamos. Parece que lo más importante es el contenido, pero tal vez este sólo sea el medio, el pre-texto de lo que realmente decimos o lo que tiene más importancia: el texto o la "forma" que intentamos *blueprintear* en un índice como arquitectos. El "contenido" es como un estilo de vida, son las

actividades que nuestras palabras realizaron durante unos meses como los niños hacen cosas en verano: se despiertan, desayunan, *scrollean*, tal vez lean un poco, se sientan a comer, van a nadar o a jugar fútbol o tomar una clase de piano, vuelven a casa, se bañan, meriendan, juegan, platican un rato en el comedor mientras nos ven trabajar, abren un libro enorme sobre un elefante que tiene un problema en Nueva York, se va quedando dormido, por fin apaga la lámpara y duerme. El contenido es todo eso como lineal, de principio a fin, todos sus relieves. Un día se tuercen el tobillo, un día le ponen frambuesas a un hotcake, un día hacen un nuevo amigo, se obsesionan con una película, cambian de obsesión de un club de fútbol por otro, de las pirámides al imperio romano a los dragones medievales, y todo eso es una textura que pronto pasa y poco deja huella. No recordamos el contenido de lo que escribimos, no sabemos *tan* bien de qué se tratan los capítulos. La estructura es la mnemotecnica de lo que queda, el recuerdo de la rutina que estructuró una época. Escribir una tesis es un tiempo infantil: quedan estos pequeños recuerdos de los mayores hallazgos en la *forma* de un índice. Es la casa: sin importar qué pasa adentro sabemos dónde están el umbral, los pasillos, qué significan las habitaciones, para qué sirve el jardín, cómo se sube a la azotea, a qué hora pega y se deshace el sol en el patio, a veces un cuadro o una estatuilla o una grieta o una bola de cristal, una puerta rallada, unas zapatillas de hace 60 años o un espejo tiene la importancia de un cuarto entero. Eso hacemos para que el texto *sea*. De niños todos dibujamos en algún momento el plano de nuestra propia casa, del departamento, a veces también de cada habitación y añadimos decoración (al plano) con pésimo sentido de correspondencia espacial: un enorme conejo en medio de la nada, el puntito de un balón afuera de la casa, la representación palito de un perro, un amigo o tu mamá. Así elevamos detalles no-estructurales al nivel de la estructura, de lo esencial. Todos llevamos ese científico dentro; sólo algunos terminamos dedicándonos a ello: nos especializamos en abstraer índices de lo más interesante que vivimos, que nada tiene ver con ese índice, con alguna "estructura". Sólo es la función *museo* de la memoria: como niños, aún nos gusta etiquetar las salas y los pabellones, jerarquizar las obras por debajo de estos y luego sólo colocamos un título para

guardar todo en una caja y volver. Volver a escoger una nueva obsesión para coleccionar objetos. Para el siguiente museo, caja, capítulo, texto, amor. *Curamos* la ansiedad de que no se comprenda, como los curadores cuidan que el sentido parezca intrínseco a una dispersión.

En este museo (por ende, curaduría) a la poesía alternativa de la Ciudad hay siete pabellones.

1. “κ” es el pabellón más pequeño, dedicado enteramente al inconsciente del museo.
2. Usted se encuentra en la salida de “Autoentrevista sobre” que solía ser el quinto pabellón dedicado a la metodología o el camino de investigación. Ahora sirve como introducción al recorrido: exposición de motivos, pasos y decisiones, especie de palimpsesto de libretas.
3. Las cinco salas del tercer pabellón, “El mundo poético MX”, plantean el problema de investigación, reconstruyendo cómo llegamos al diagnóstico de que la poesía está en crisis y a la emergencia de un mundo alternativo que logra reensamblar las mediaciones del apasionamiento a partir de la escena contemporánea de eventos de poesía.
4. “Sociología de la poesía (?)” es un relato sobre el estado del arte: la historia del deslinde de los paradigmas institucionalista y bourdiano por el que arribé a las etnografías de los mundos del arte y sus apasionados.
5. El “Pequeño a mediano abecedario teórico” es un juego de rayuela en que, con el pie más fuerte en la teoría de la *resonancia* de Hartmut Rosa, usted tiene que lanzar piedras en un orden indicado para recorrer cinco casillas conceptuales —pasión, interacción, ensambles, sensibilidad y atención— antes de poder ingresar a nuestra exposición en turno:
6. “Los eventos de poesía”. Las tres salas principales reciben su nombre de componentes sanguíneos por la función que cada una cumple en el mundo de la poesía alternativa. *Hemoglobina* da a la sangre su color característico, regula su PH y permite su oxigenación; por eso está dedicada a las formas de “antisiedad” con que lo alternativo logra ensamblar una resonancia distinta a las instituciones: la hospitalidad, lo pop, la gestión afectiva, la defensa frente a los desafíos de las convenciones, y la constitución alternativa de los espacios y su público. *Anticoagulantes* aborda los principales fenómenos que inhiben que la poesía deje de circular: la arbitrariedad selectiva, la efervescencia colectiva y los micrófonos abiertos. Finalmente, *Plaquetas* describe la estabilización del flujo sanguíneo en un punto en que ni se desangra ni se tapa, en que se evitan la hemorragia y la trombosis mediante la heterogeneidad de ensamblajes biográficos de amor a la poesía y la formación de redes en que este puede circular hasta ahora (es decir, aquí “concluye”).

7. Por supuesto, “Referencias” corresponde simplemente a créditos y agradecimientos.

SH: Pues muy b...

SH’: Ah, y espera, sólo quiero indicar cinco cosas más, probablemente imperceptibles. Tal vez lo único que queda de específico a la poesía como género es que no usa notas al pie, casi nunca imágenes y cada uno de sus versos se siente como una conclusión pero no la tiene. He respetado esas tres características. El apartado principal, “Los eventos de poesía”, es un ejercicio joyceano: condenso y viñateo el mundo de la poesía alternativa analizando, principalmente, un solo evento de poesía: *las elegías de danonino*. Por lo que la tesis dura sólo tres horas. Y a lo largo del texto hay muros y ventanas que ya notarán. Están inspiradas en el arquitecto Luis Barragán. Ojalá pase alguna luz por estas hojas.

EL MUNDO POÉTICO MX

Revival: apasionamiento y grafomanía

En México se afianzó una corriente social de APASIONAMIENTO por la poesía en torno al REVIVAL poético que siguió a la vuelta de Octavio Paz al país en 1969, al boyante programa de actividades de su grupo en las décadas de 1970 y 1980, y a las aspiraciones despertadas en un público de jóvenes universitarios que —en un contexto de crítica y movilización social— identificaban la poesía como una forma de libertad y rebeldía (Flores, 2010; Krauze, 2022; Poniatowska, 2022). El principio de unificación fue la identidad rupturista de poner la *poesía en movimiento*, como se titulaba la antología más importante de la época (Paz *et al.*, 2014). Puesta en práctica, se creó una *tradición de la ruptura* (Higashi, 2015) que —como cualquier sistema basado en la reproducción de la innovación— terminó por acotarse a un nicho y generó un distanciamiento respecto al gran público de la poesía. Sin embargo, son muchos los testimonios de encantamiento y despertar de la vocación poética en esta generación y las que siguieron:

[...] era la neta, el oficio por el que queríamos apostar, era lo de moda —aunque todos nos queríamos sentir muy fuera de moda, éramos los marginales, los rebeldes, y escribir poemas nos parecía la máxima desobediencia [...] no estábamos pensando en ganarnos la vida, sino en que íbamos a vivir para la poesía. [Y mano a mano con los poetas, nacían...] editores que escogían los textos por gusto y que distribuían sus libros por medio de una fiesta o una lista de amigos, escritores, estudiosos y amantes de la literatura (Boullosa, 2007, pp. 55-64).

Mi madre poseía un cuaderno de recetas en el que transcribía poemas místicos de san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús. Meses después de su muerte, ocurrida cuando yo tenía diez años, hurgando entre sus pertenencias encontré ese cuaderno y adquirí, por imitación, el hábito de copiar los fragmentos que más me gustaban de los libros que leía, sólo que lo mío fueron entonces las hojas de rotafolio; en ellas transcribí en la adolescencia los versos que más me fascinaban de Octavio Paz, Sergio Mondragón, Thelma Nava, José Vicente Anaya, Elsa Cross, Rosario Castellanos, José Carlos Becerra y Enrique González Rojo, para tapizar las paredes de mi casa. Quería que sus palabras estuvieran a todas horas visibles, porque me provocaba plenitud la omnipresencia del lenguaje (Uribe, 2013, p. 6).

[...] leer poesía me resultaba un arma en contra del ambiente: a nadie le interesaban los poemas. Yo sentía entonces que la poesía me hacía vivir entre las sombras y salir de ella me permitía poseer la palabra rotunda. [...] Había quien me rechazaba por excéntrica o cursi, pero a otros les resultaba tan enigmática que me volvía atractiva (Castillero, 2013, p. 77).

De inmediato el grupo de Paz se preocupó por su creación. Esta preocupación se inmortalizará en una formulación de Gabriel Zaid (2018 [1972]): si el problema solía ser el carácter estático de la poesía mexicana y la pobreza de las propuestas, ahora habían *demasiados* aficionados a la

poesía, poetas *amateur*; libros y, además, premios para todos ellos: “¿Cuántos buenos poetas tiene que haber en un país para premiar cincuenta al año?” (1986 [1975]), p. 69). Zaid se encargó de bautizar el fenómeno como GRAFOMANÍA poética. Cientos de jóvenes universitarios escribiendo poesía, ya no sólo porque sí sino para volverse profesionales. Bolaño (2016) los llama *poetas pacianos* en *Los detectives salvajes*. En esta novela, el chileno presenta una visión histórica sobre lo que él denomina EXPLOSIÓN DEMOGRÁFICA DE POETAS en que el mundo poético ya se estaba dividiendo entre *institucionales* y *alternativos*. A través de Jacinto Requena en el Café Quito de Bucareli, Bolaño cuenta que “hay más poetas”, “poetas de nuestra edad” nacidos entre 1954 y 1956 que se mueven, leen revistas, van a recitales, leen suplementos y hasta la escuchan en la radio:

Es como una explosión. Y cada día surge una editorial nueva que publica a nuevos poetas. [...] Una eclosión repentina e injustificada, el florecimiento de las cien escuelas [...] La mayoría son pésimos poetas, dijo Rafael, los lambiscones de Paz, de Efraín, de Josemilio, de los poetas campesinos, basura pura [*se refiere a los institucionales*]. No lo niego, dije yo, ni lo afirmo, es el número lo que me inquieta, la aparición de tantos y de golpe. Incluso hay un tipo que está haciendo una antología con todo los poetas de México [*se refiere, justamente, a Zaid*]. Sí, dijo Rafael, eso ya lo sé. (Yo ya sabía que él lo sabía). Y no va a incluir poemas míos. ¿Y eso cómo lo sabes?, le dije. Me lo confirmó un amigo, dijo Rafael, no quiere tratos de ninguna especie con los real visceralistas [*se refiere a los alternativos*]. Entonces yo le dije que eso no era del todo cierto, pues si bien el cabrón que estaba preparando la antología había excluido a Ulises Lima, no pasaba lo mismo con María y Angélica Font ni con Ernesto San Epifanio ni conmigo [*se refiere a los alternativos que serán institucionalizados*]. [...] ¿Y cómo es que tú...?, dijo Rafael, pero yo no lo dejé terminar la pregunta. Porque yo soy visceralista, le dije, y si ese cabrón no mete a Ulises, pues que tampoco cuente conmigo (Bolaño, 2016, p. 353; *corchetes y cursivas mías*).

Inmediatamente, por voz de Luis Sebastián Rosado en un estudio en penumbras del centro de Coyoacán, Bolaño despliega la explicación que Zaid volvió canónica sobre la grafomanía:

En México, en efecto, hubo una explosión demográfica de poetas. Esto se hizo patente, digamos, a partir de enero de 1977. O de enero de 1976. [...] Entre las varias causas que lo propiciaron, las más obvias son un desarrollo económico más o menos sostenido (desde 1960 hasta ahora), un afianzamiento de las clases medias y una universidad cada día mejor estructurada, sobre todo en su vertiente humanística. Veamos de cerca a esta nueva horda poética en la que yo, al menos por edad, estoy incluido. La gran mayoría son universitarios. Un porcentaje amplio publica sus primeros versos e incluso sus primeros libros en revistas y editoriales dependientes de la universidad o de la Secretaría de Educación. Un porcentaje amplio, asimismo, domina (es un decir) además del español otro idioma, generalmente el inglés o, en menor medida, el francés, y traducen a poetas de estas lenguas [...]. Algunos de ellos, a su vocación poética unen una labor de editores aficionados, lo que propicia la aparición, a su vez, de varias y a menudo valiosas iniciativas de esta índole. Probablemente nunca en México haya habido tantos poetas jóvenes como ahora. ¿Quiere esto decir que los poetas menores de treinta años, por ejemplo, son mejores que los que estaban en esa franja de edad en la década de los sesenta? [...] Esto aún está por verse. La iniciativa de Ismael Humberto Zarco [*Zarco es Zaid*], sin embargo, me parece perfecta. ¡Ya era hora de hacer una antología de la joven poesía mexicana [...]! Debo reconocer que me sentí en cierto modo halagado cuando Ismael Humberto Zarco me telefoneó a casa y me dijo: Luis Sebastián, tienes que asesorarme un poco. Yo, por supuesto, con o sin asesoramiento ya estaba incluido en su antología, digamos que *naturalmente* (lo que ignoraba era con cuántos poemas), y también mis amigos, me consta [...] (Bolaño, 2016, pp. 353-355; *corchetes y cursivas mías*).

En la SOCIOLOGÍA DETECTIVESCA, las voces de *los institucionales y los alternativos* ya están definidas en la contraposición de Rafael y Luis Sebastián. A lo largo del texto intentaré mostrar que el BOOM actual de la poesía (desde 2014 y especialmente después de pandemia hasta este momento de 2025) puede considerarse como una *segunda ola* o *explosión* del mismo proceso de apasionamiento, reproductor de la división fundamental del campo o el mundo poético mexicano entre institucionales y alternativos.

Pero volviendo a los años 70, el problema —para ellos, los críticos del campo— era que se había vuelto imposible distinguir entre tantos jóvenes poetas a quienes valía la pena seguir de la chusma. No esperaban que muy pronto el problema se habría invertido: se volverían *demasiado* pocos: el anuncio lo daría el propio Paz (2014 [1990]). En todo caso, las ideas de Zaid son el limo de las aproximaciones sociológicas al campo poético. Quienes lo retoman —y todos lo hacen— apuntan cuatro factores de emergencia en la efervescencia colectiva en torno a la poesía: a) el *boom* cultural en la Universidad durante los años 60 y 70; b) la inversión pública en el *establishment* poético por gestión de Paz desde 1969; c) el acontecimiento generacional que fue la publicación de la antología *Poesía en movimiento* en 1966: coordinada por Paz, planeada con Orfila Reynal y editada por Siglo XXI; d) la política conciliatoria del PRI con líderes del campo artístico-intelectual después del ‘68 y su incorporación al *establishment* en una especie de hermafroditismo: intelectuales orgánicos con licencia para criticar al Estado.

A pesar de la grafomanía, pronto fue evidente que la poesía no podía ponerse a sí misma en movimiento. Y, a partir de la relación entre Octavio Paz y el entonces presidente Carlos Salinas de Gortari, su alumno en Harvard (Lara, 2012), se emprendió la construcción de un *sistema institucional de apoyo a la poesía* con múltiples consecuencias.

Poesía en invernadero: un *establishment* neoliberal

El campo poético se reconfiguró como un ESTABLISHMENT poético de relaciones entre diversas instituciones: la Secretaría de Educación Pública (SEP), la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y el Fondo de Cultura Económica (FCE). Salinas encargó la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) a Marco Antonio Montes de Oca, funcionario-poeta discípulo de Paz. Entregó la dirección del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) a los miembros de la empresa-revista *Vuelta*. El sistema estatal que el propio Paz había denominado un *ogro filantrópico* en 1979 generó nuevos cotos de poder que definieron mecanismos de inclusión y exclusión en torno a la poesía (Martínez, 1999; Bojórquez, 2005; Sánchez Prado, 2007; Flores, 2010, 2016; Ejea, 2011; Bolaño, 2016; Copas, 2023).

En torno a *Vuelta* se construyó un sistema paralelo de gestión de recursos y relaciones, imbricado al *establishment*, que incorporó a la iniciativa privada a través del patronato de la Fundación para las Letras Mexicanas (FLM). Esta quedó a cargo de los empresarios más importantes del país quienes decidieron abandonar la Fundación [estatal] Octavio Paz para la cual el ex-presidente Ernesto Zedillo había aportado la Casa de Alvarado en Francisco Sosa —la calle más cara de Coyoacán— y 10 millones de pesos mediante Conaculta, además de los 90 millones donados por

los empresarios. A la fecha, las empresas de los patronos son: El Palacio de Hierro, Grupo Cifra, Casa Pedro Domecq, Televisa, Bacardi, Grupo México, Pulsar Internacional, Grupo Carso, Grupo ICA, Grupo Desc y Comercial Mexicana (Copas, 2023).

El derecho de acceso y promoción en el *establishment* se burocratizó y credencializó mediante una política meritocrática de rendición de cuentas por currículum. Bajo estos criterios, la repercusión social de la poesía se volvió menos importante que la constancia de “lecturas de poesía, publicaciones (en antologías, revistas, libros), participación en eventos sobre temas afines, asistencia a congresos, becas previas, talleres formativos tomados o impartidos [bajo el rubro de trabajo social], grados académicos obtenidos” (Higashi, 2015, p. 204). El antiguo *ethos* bohemio de grupo fue afectado por la competencia de cuantificar evidencias para justificar la beca estatal y el ascenso en el escalafón del Sistema Nacional de Creadores (SNC), así como por la exacerbación de una “cultura de premios” (Ballester, 2019). El FONCA concentró el reparto de estímulos económicos temporales con el prestigio simbólico vitalicio en un nuevo tipo de *trayectoria profesional*, instaurando lógicas de diferenciación neoliberal, sumadas a las prácticas conocidas del corporativismo. Este proceso de “individualización” de la producción cultural (Copas, 2023) dividió al campo más explícitamente que nunca por criterios:

- a) *económicos*: creadores híperbeneficiados y altamente precarizados (Guadarrama, 2019); un puñado de escritores que reparten el campo creativo y los medios de subvención entre “algunas superestrellas con buenas regalías y otros tantos que publican en editoriales privadas y que, pese a ello, no viven de la escritura” (Sánchez Prado, 2014);
- b) *políticos*: quienes aceptan la estandarización literaria y las dinámicas corporativistas del sistema (Bojórquez, 2005); y personas para quienes la acumulación de capitales incrementa visiblemente sus posibilidades de inserción en el medio frente a quienes no los tienen (Copas, 2023);
- c) y *profesionales*: poetas “consolidados”, “en proceso de consolidación” y “sin consolidar”; poetas becados-becantes y de autopromoción (Higashi, 2015).

Esto produjo un discurso de crítica y cuestionamiento que repercutirá en el crecimiento de los mundos alternativo del arte: en el FONCA y el SNC siempre salen elegidas “las mismas personas”. Por cierto, más del 80% de los jóvenes de entre 18 y 35 años que se dedican a las actividades culturales en la Ciudad de México no pueden vivir de ello a pesar de ser profesionales (Piedras y García Canclini, 2013). En este contexto de precariedad artística, muchos becarios y becarias se pronuncian constantemente en defensa de las becas, “un triunfo de la sociedad”. Y recuerdan que estas suelen servir apenas para saldar las cuentas indispensables, pero que no dejan de ser trabajadores *freelance* (Paula Abramo en Rabasa, 2013). En todo caso, Gorostiza (1931) había dicho hace casi un siglo en *Hacia una literatura mediocre* que “a falta de condiciones sociales en que la literatura se hace una profesión, el escritor ha subsistido hasta ahora artificialmente, como en un invernadero al calor de la protección oficial o particular”. Entonces nada había cambiado demasiado. Higashi (2015) retomó este concepto para criticar el *establishment* como un ecosistema de POESÍA EN INVERNADERO.

Mundo institucional y alternativo: del recital a los eventos

La política cultural que acompañó a la formación del *establishment* fue la creación de instancias de formación, consagración y difusión: un MUNDO INSTITUCIONAL de escuelas, fundaciones, centros culturales, premios, ferias, editoriales y recitales. Sin embargo, las condiciones de creación de un nuevo sector cultural —jóvenes escritores *amateur*, entusiastas por acceder al *establishment*— no consiguieron formar un nuevo público de poesía contemporánea o un sector interesado duraderamente en seguir la huella a los nuevos poetas institucionalizados. La circulación de poesía siguió las pautas conocidas del boca a boca en las carreras de Letras, las reuniones literarias y los departamentos de las revistas. Ser del FONCA comenzó a aumentar las posibilidades de un premio u otra beca, pero no necesariamente de ser leído. Tampoco se volvió sinónimo de calidad sino incluso de lo contrario, instituyendo la tensión *institución vs. talento* de la cual emerge la vitalidad del mundo de la poesía alternativa.

Esto se resintió y registró en las ventas. La poderosa imprenta del Conaculta asumió la publicación de los poetas becados y premiados, principalmente en antologías. Sin embargo, su función social cambió: de ser un instrumento pedagógico para introducir al lector lego a la historia de la poesía y ampliar su público hacia un dispositivo competido de profesionalización y consagración en el campo (Higashi, 2015; Aguilera y Castañeda, 2018; Mireles, 2022). También se ha criticado la falta de una política activa de coordinación, actualización editorial, difusión y creación del público lector para la incipiente masa de jóvenes poetas. Estos libros se han destinado a las bodegas, los remates y el pozo de veinte pesos en los puestos ambulantes de libros (Zaid, 2017). El alejamiento entre la imprenta estatal y los intereses del público explotó en la emergencia de decenas de sellos independientes distribuidos en librerías independientes (Salas, 2024) y mediante los esfuerzos cara-a-cara de los propios poetas y editores.

Pero como aclara Benjamin (2019a), siempre hay vencedores. Por un lado, aunque algunos defienden que la burocratización de las trayectorias significó el ocaso del modelo de sociabilidad por grupos o generaciones, con la consecuente dispersión organizacional y falta de voces hegemónica (Argüelles, 2014), el *establishment* creó condiciones ventajosas para la formación de CONSTELACIONES INSTITUCIONALES (Copas, 2023). Este tipo de beneficiarios ha compartido por décadas un repertorio de lecturas, influencias y aficiones. Sin la inmensa gestión estatal requerida para actualizar el canon de la poesía contemporánea, las pautas del campo se han recreado en la convivencia con maestros, pares tutores, así como por las tendencias editoriales de moda. Como eterno retorno, las nuevas constelaciones institucionales comenzaron a influir en la escena poética mediante las publicaciones de su generación y asumiendo eventualmente puestos profesionales como maestros de Letras, tutores de becas, jurado de premios y gestores de proyectos (Lumbreras y Bravo Varela, 2002). Muy lejana a la antigua bohemia literaria, la escena institucional se volvió tierra fértil para crear círculos de *comunidad poética* o redes en torno al placer. Sus miembros se reconocen por criterios de proximidad afectiva y cotidianidad dialógica: van a las lecturas públicas y privadas de sus amigos, se escuchan, discuten y conectan entre sí (Rabasa, 2013; Maristain, 2013). Se podría decir que conforman una ÉLITE que reproduce el sistema pero también disiente de él (Rancière, 2019).

Por otro lado, la concentración de recursos institucionales y el desborde de los cauces de profesionalización creó una presión de demanda en los MÁRGENES del campo. Esto se tradujo en la emergencia de CONSTELACIONES ALTERNATIVAS articuladas por el sentimiento de rechazo a la élite y el deseo por democratizar la práctica poética. En *Los detectives salvajes* se retratan las distinciones de clase en que se afianzó esta división que motivó una mentalidad de “todos podemos ser artistas”. La exclusividad institucional (Universidad, recitales, *cliques* de revista, tertulias privadas) impulsó una nueva escena bohemia, vibrante y experimental de *happenings*, instalaciones y lecturas multitudinarias de *spoken word poetry* “con flores en el pelo”, como apunta Malva Flores (2014) en tono de burla. De este mundo alter-underground constituido por enemigos de la poesía de recital, “marginados” del *establishment*, emergerá la escena de EVENTOS de poesía que conformará al contrapúblico contemporáneo (Warner, 2012).

El 26 de agosto de 2024, cientos de personas en Instagram reaccionan a un *post* sorpresivo:

Hace casi 10 años comenzó esa extraña tradición en mi vida de hacer micrófonos abiertos de poesía mala. *Nadie Quiere Escuchar Tus Poemas* es un micro abierto que se enfoca en la idea de compartir poesía que no es escuchada ni apreciada por nadie. [...] Ven a leer tus peores poemas este miércoles con nosotros. Estamos muy emocionados por no escucharlos.

Lo publica Ashauri López, el iniciador de los eventos de “poesía mala”. Su página web en la *Enciclopedia de la Literatura Mexicana* (LinkedIn por excelencia para los escritores) muestra una foto suya, su año de nacimiento: 1988, y la descripción “Sin datos que mostrar”. Los jóvenes que leyeron compulsivamente a *Los detectives salvajes* en 2014 saben que en torno a la gestión de Ashauri se produjo el MUNDO DE LA POESÍA ALTERNATIVA. Ya no son tan jóvenes, pero cuando los entreviste recordarán que hace 10 años había 10 veces más eventos de poesía que ahora. La escena *slammera* que hoy habita librerías alternativas y algunos recintos institucionales inició en restaurantes, pequeños bares del Centro Histórico y, sobre todo, en la calle y hacia donde la noche los llevara. En 2015 los eventos van viento en popa. Ashauri se ha vuelto una microcelebridad en el medio. Resume frente a cámaras su contra-diagnóstico sobre el debate en boga: la supuesta crisis y moribundez de la poesía, anunciada por los intelectuales literarios herederos de Octavio Paz. Para él no se trata de la “muerte” de la poesía como tal sino de una CRISIS en la relación entre los poetas, sus instituciones y un nuevo público juvenil que considera *inaccesible* la poesía producida por los becarios y creadores financiados por el Estado:

Las experiencias de lo camp están basadas en el gran descubrimiento de que la sensibilidad de la alta cultura no tiene el monopolio del refinamiento. El campo afirma que el buen gusto no es simplemente buen gusto; que existe, en realidad, un buen gusto del mal gusto. [...] El descubrimiento del buen gusto del mal gusto puede ser muy liberalizador.

Sontag (2022b, p. 67)

Yo creo que actualmente tenemos una idea de la poesía que, quizás, puede parecer como *clásica e inaccesible* [mueca de disgusto] *para mucha gente*. Y eso se debe, principalmente, a que mucha gente que se ha dedicado a la poesía [en las instituciones], se ha encerrado más en crear como productos u obras —por así decirlo— *inaccesibles* [mueca] para el *público en general*, dejándole un camino *difícil* al lector para acceder al “momento poético”: necesitas un lenguaje previo, haber leído ciertos libros, tener una *sensibilidad desarrollada* [risa] o como tú lo quieras poner. Y yo creo que no, que la poesía debería ser algo que pueda

entender cualquier persona, ¿no? [...] Hay un cierto desdén a mucha gente que hace cosas como más de *este tipo* [alternativo] y menos buscando un preciosismo clásico de poesías, *utilizando más el lenguaje vulgar*. Y creo que no debería ser así, que las *dos facciones o dos puntos de vista* se pueden complementar, y lo importante es construir puentes entre una y otra para que *el público y los lectores* salgan beneficiados con los productos (Ashauri López en Hostería La Bota, 2015; *corchetes y cursivas mías*).

Tal vez este discurso es el acta de (re)nacimiento de la poesía alternativa como escena, cuya existencia recae en la discusión y la contravención de las reglas y disposiciones que rigen a su contraparte dominante. El *establishment* creó circuitos internos de resonancia y apasionamiento para una nueva generación de poetas profesionales (Higashi, 2015), herederos de los poetas intelectuales (Flores, 2010), aunque el gran público se alejara progresivamente de interesarse por estas nuevas figuras. Una parte de ese público abandonado se dará encuentro en una escena emergente en que es posible compartir su poesía *amateur* por fuera de los cauces de la vigilancia institucional. La RESONANCIA de este “subcampo” es el objeto de esta investigación.

Centro o margen: en defensa de lo difícil y lo serio

La estatalización de la poesía fue acompañada por un proceso de oligopolización de la industria y el mercado editorial a nivel global que incorporó al mundo del libro a la *industria del espectáculo*. Las consecuencias fueron profundas para los procesos de publicación, venta y vinculación con los públicos lectores y, sobre todo, en la transformación de las prácticas de lectura. La transformación de las dinámicas de vinculación entre los autores y el público preocupó a los primeros por el creciente DISTANCIAMIENTO entre el público masivo de “lectores ocasionales” y el público en reducción de “lectores habituales apasionados” de géneros que —al no entrar en el modelo de las grandes ventas— se han vuelto de nicho, a pesar de que alguna vez fueron bastante populares, como la poesía (Escalante, 2007).

El grupo de Paz consideró ingenua la celebración de la supuesta diversificación literaria por la vía industrial en los años 90. Más bien, apuntó a un proceso de MARGINALIZACIÓN del “público cultivado” en que los criterios de distinción del campo literario se estaban volviendo irrelevantes frente al enfoque de la gran industria editorial: atraer a lectores ocasionales, “legos”. El problema consistía en que la nueva literatura “light” no requiere del extenso repertorio de MEDIACIONES literarias que suelen adquirirse en el marco de redes de socialización (Bahloul, 2002) y el universo de referencias y reverencias de la “cultura letrada” (Bourdieu, 1987) que suelen configurarse en círculos bastante estrechos (Escalante, 2007) de la élite cultural.

Su reacción fue vista por muchos como conservadora. Sin embargo, representaba la actualización del diagnóstico de la Escuela de Frankfurt (Horkheimer y Adorno, 2016). La industrialización de la cultura contribuía visiblemente a empobrecer o “enajenar” la experiencia estética, disminuyendo el capital cultural del campo y planteando un eventual jaque a la literatura “difícil” y a géneros asociados hasta entonces a esa dificultad, como la poesía. La vieja afrenta del gusto de masas al código “letrado-humanista”, cuyos representantes se asumen como defensores del

Libro. La motivación más importante de este código es la asociación histórica de la lectura al deseo de volverse más culto. Escalante (2007) utiliza las encuestas nacionales de lectura y consumo cultural para mostrar que esta pauta se desplomó frente a los paradigmas instrumental y hedonista de la lectura de libros escolares y *best-sellers* entre los jóvenes. Por esto, lo que la industria literaria pone en juego para Escalante no es el libro *per se* sino el valor simbólico de la literatura en la sociedad: sus mecanismos de evaluación, las mediaciones que vuelven asequibles distintas literaturas para cada público y, en síntesis, el *habitus* del apasionado “ilustrado”.

Así, *Vuelta* acusó el apoyo estatal a la literatura *light* o fácil, asumiendo la defensa de una literatura *difícil* que no complaciera el gusto industrial (aunque —irónicamente— se dedicaran a promover el giro neoliberal). Los autores de *Nexos* respondieron criticando el fomento del grupo de Paz al gusto aristocrático y su pretensión de monopolizar el prestigio literario (Flores, 2010; Lemus, 2019). La consecuencia fue que, durante los años 90, ambos grupos libraron una batalla cultural por definir las coordenadas estéticas de los subcampos literarios a partir de su capacidad de influencia sobre el *establishment* y la opinión pública. Pero la defensa pública de la DIFICULTAD LITERARIA es una manifestación de una pauta más arraigada en el centro del campo del siglo XX: la PAUTA DE LA SERIEDAD. No hay mejor relator de esta ideología dominante que el propio Bourdieu (2016), para quien —como excelente observador y traductor de su tiempo— la legitimidad cultural era una cuestión de clase:

Las maneras legítimas deben su valor al hecho de que ponen de manifiesto las más raras condiciones de adquisición, es decir, un poder social sobre el tiempo que es tácticamente reconocido como la forma por excelencia de la excelencia: poseer lo <<antiguo>> [...] cuya utilización supone tiempo para perder el tiempo (p. 81).

El valor que respaldaba lo más distinguido en términos estéticos era el predominio de la *nobleza cultural* en el espacio social de las capitales culturales como París o la Ciudad de México en los años 60-70. Y lo característico de esta clase era el tiempo del cual disponían los jóvenes de este origen social para incorporar un *habitus* que gusta de lo antiguo, puro, distante, erudito y docto vs. lo popular, bárbaro, cercano, experiencial y mundano. La seriedad que pautó y continúa pautando la poesía institucional no sólo es cuestión de genealogía sino de una resiliencia estructural a las crecientes presiones —desde entonces— de las ideologías y movimientos artísticos críticos de esta seriedad “noble”. Las *Notas sobre lo <<camp>>* de Susan Sontag (2022b) son contemporáneas a Paz, y en estas advertía la conquista cultural y el riesgo que lo *pop* y lo *camp* representarían para los defensores de la seriedad, puesto que estas experiencias “están basadas en el gran descubrimiento de que la sensibilidad de la alta cultura no tiene el monopolio del refinamiento. [...] existe, en realidad, un buen gusto del mal gusto” (p. 67). Lo que la legitimación de la heterogeneidad de gustos implicó fue el cuestionamiento de que la vía de acceso hacia la producción cultural era una sola: la seria y culta, así fuera desde una postura vanguardista. Por eso, también en los mismos años, Bolaño (2016) relataba su ingreso a la vanguardia infrarrealista con la sentencia: “No hubo ceremonia de iniciación. Mejor así” (p. 13).

Prescindir del carácter iniciático en el ingreso a una carrera indica la falta de sacerdotes o la relatividad de su autoridad. Esta indica también un estado de poca formalización e institucionalización de las prácticas, estrategias, trayectorias y, sobre todo, del derecho de

admisión al subcampo. Esto implica un estado de relativa autonomía que puede ser característico —al mismo tiempo— de las posiciones dominadas del campo: “a los muchachos pobres no nos queda otro remedio que la vanguardia literaria” (Bolaño, 2016, p. 144); pero también de una fracción de clase que cuenta con las condiciones para desinterarse en las reglas del juego y de su *illusio* imperante, apostando por trayectorias de heterodoxia, herejía, rebeldía e innovación.

Como Bolaño (2016) retrató, ambas situaciones dispusieron a la lucha contra lo establecido y lo establecido era Paz: “Coincidimos plenamente en que hay que cambiar la poesía [institucional] mexicana. Nuestra situación (según me pareció entender) es insostenible, entre el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda. Es decir: entre la espada y la pared” (p. 34). Este “imperio” —resistente al ingreso de las vanguardas *beat* y *pop*, caracterizadas por la introducción del lenguaje coloquial, un tono lúdico e irreverente, y el rechazo al estilo formal y preciosista de la poesía pura— es lo que la ideología poético-política de la dificultad y la seriedad recrudecida pretendió defender mediante los tres mecanismos oficiales que el grupo de Paz tenía a la mano: el canon escolar, el *establishment* dirigido por los miembros de Vuelta y la escena urbana de recitales en recintos institucionales como la Rectoría de la UNAM, la Casa del Lago de la UNAM, la Casa del Poeta y el Palacio de Bellas Artes.

Así, es necesario comprender que la SERIEDAD DE LA POESÍA INSTITUCIONAL no es sólo una propiedad estilística sino un “campo de batalla” de la república de las letras en que se reproduce el antagonismo clásico *razón vs. emoción*, principalmente, bajo la censura a lo *cursi* como objetivación del terror *culto* a sonar *vulgar*. En una entrevista con Elena Poniatowska (2022), Juan Soriano —el colaborador más antiguo de Paz— fraseó el imperativo artístico (categórico) de su generación: “eliminar todo lo que es sentimiento, afectividad, porque los estados de ánimo ensucian la verdad, hay que abstraerse”. A lo cual Elena cuestiona: pero “no se conoce nada más con la razón. La división entre sentidos y razón es una de las cosas que hay que borrar también”. A lo cual Soriano reafirma: “Pero, ¿no crees que los conflictos emocionales hacen perder mucho el tiempo? ¿No crees que distraen?” (p. 104). Una conversación de Elena con Paz muestra su estigma contra el recurso *fácil* a la emotividad, así como el carácter programático y pragmático de su destierro en el contenido y la forma “correcta” de la poesía mediante la censura al ritual *femenino* e *infantil* de la cursilería y la performatividad:

— No es recital [lo niega porque Elena se refiere así a una *lectura* que el poeta ofrecerá pronto en la UNAM], a mí la palabra esa no me gusta porque evoca a las declamadoras cursis de los años 30 y los 40... esa epidemia latinoamericana de *mala poesía*. [...] La poesía no se debe recitar, se debe decir. — ¿Para evitar la musiquita, el sonsonete que hace que los niños recuerden los versos? ... ¿Tú hubieras dicho tu poesía en público a los 20 años? — No, porque nosotros teníamos verdadero horror a lo que llamábamos cursilería (pp. 136 y 143).

No es coincidencia que el origen de los eventos de poesía sea la reivindicación que Ashauri López hizo de la MALA POESÍA, categoría más de combate que de lamento y que representa el antagonismo frente al paradigma institucional de lo serio, complicado, vertical, anticuado y, en consecuencia, inaccesible. Esta genealogía encarnada en varias luchas simbólicas a lo largo de las décadas es lo que se tradujo en los años 90 en el recrudecimiento de la *ideología lingüística de la seriedad y la complejidad* en la poesía. En sus decisiones estilísticas y editoriales, en la tradición privilegiada por su pedagogía, así como en los criterios de premiación desde las

instancias estatales. Y como los pacianos eran dominantes, la poesía institucional se volvió sinónimo de incomprensible. Minaron su hegemonía al mismo tiempo que, irónicamente, defendieron su *condición minoritaria*, progresivamente anacrónica e intransigente hacia las nuevas demandas del público que proclamaban proteger. Imbricada con otros procesos sociales, la custodia institucional de la poesía culta la condujo a la CRISIS.

El hombre que insiste en los
placeres elevados y serios se priva a
sí mismo de placer; reduce
continuamente lo que puede gozar;
en el continuo ejercicio de su buen
gusto termina, por así decirlo, por
ponerse un precio fuera del alcance
del mercado.

Sontag (2022b, pp. 67-68)

Las “crisis” de la poesía

La “CRISIS” de la poesía puede ser vista como una PARADOJA DE LA AUTONOMÍA. Los poetas institucionales adquirieron una relativa autonomía creativa al depender menos del mercado y el gran público. Pero esta misma autonomía respaldada por financiamiento estatal, beneficios políticos y capacidad de convocatoria ha tenido que disciplinarse a pautas administrativas y un *habitus* institucional especialmente renuente al cambio (Copas, 2023). La autonomía general implica la HETERONOMÍA o la adaptación de los proyectos individuales a estilos, temas y convenciones literarias predominantes entre las constelaciones que gobiernan el sistema de becas y premios. Esto ha producido un imaginario de lo institucional como una instancia de civilización, coacción y represión simbólica (Elias, 2012, 2016) que orienta a muchos hacia espacios alternativos. El desgaste del discurso institucional, su poética y su conexión con el público, así como el cuestionamiento a la opacidad en las prácticas de ingreso al sistema, se han sintetizado en la sensación de que la poesía atraviesa una CRISIS general caracterizada como *institucional* (Aguilera y Castañeda, 2018), *epistémica* (Sánchez Prado, 2018), de *popularidad* (Higashi, 2015) e inclusive de *género* (Sefchovich, 2020). Frente a ella, han surgido varios diagnósticos.

a) Crisis I: atrofia, especialización y clausura comunicativa

La crisis se ha visto como el síntoma de un cuadro patológico más amplio: una crisis educativa general que resulta en la ATROFIA LECTORA. Un déficit estructural de las competencias lectoras que afecta negativamente el capital simbólico nacional, su “PIB cultural”. Para Higashi (2015), las tres causas son una política educativa deficiente, el insorteable descenso en el consumo de bienes de lujo por las crisis económicas, pero sobre todo una adaptación orgánica darwiniana: un proceso natural de depuración en que sólo los “más aptos” pueden sobrevivir frente a la imparable complicación de la poesía. Esto genera un *efecto mariposa* y un *efecto sibarita*. La reducción del público conlleva su ESPECIALIZACIÓN, obligando al poeta contemporáneo a escribir para este público cada vez más exigente, el estado *non plus ultra* del lector habitual. Y la disminución del acceso a la comprensión de la poesía incrementa su valor como signo de distinción y el de la minoría lectora que sí puede, aunque se vuelva *outsider*.

Si el público especializado no surge de la escuela ni del mercado, entonces se reproduce en las

constelaciones del propio invernadero institucional entre: *a)* los propios autores, miembros de alguna red intertextual; *b)* su propio público de colegas, amigos y discípulos institucionales, provistos de claves hermenéuticas; y *c)* los editores que apoyan estas propuestas porque su ganancia no depende de las ventas pues consiguieron inversión estatal (Higashi, 2015).

De manera unánime, los investigadores de poesía reconocen el proceso de CLAUSURA COMUNICATIVA o exclusivización en que el lenguaje poético se ha vuelto esotérico y lejano, representando un reto epistemológico o un arcano irresoluble para el lector común (Aguilera y Castañeda, 2018; Sánchez Prado, 2018). Varios poetas han reconocido, por un lado, que “a mayor clausura del mundo acerca de mi trabajo, mayor clausura le opondré; radicalizaré y volveré más complejos mis dilemas creativos”; y, por otro lado, que es incorrecto culpar al público de la falta de autocrítica y el distanciamiento entre el *modus vivendi* de muchos poetas y el público al cual reconocen aburrir por no poder conectar con él (Bravo Varela *et al.*, 2013). Esto ha redefinido al PÚBLICO ESPECIALIZADO de poesía en términos de autoconsumo y endogamia. Incluso hay evidencia de que ni siquiera los poetas se leen entre pares como síntoma de una dinámica de pugnas sin descanso pero también del quiebre comunicativo en el propio autopúblico (Flores, 2010; López Mills, 2010; Higashi, 2015).

b) Crisis II: programa de distinción

La perspectiva de la crisis como efecto de un programa de acción está en Octavio Paz mismo, quien era tan bueno para criticar como para reconocer autocríticamente su influencia en el campo poético. Para Paz (2014 [1990]), el secreto de la desconexión entre el público —que el poeta había equiparado al mercado— y la poesía radicó en que los poetas la representaron y pusieron en práctica como el último bastión contra la lógica del capitalismo. Los poetas le dieron la espalda a los gustos del público y, en retribución, este hizo lo mismo. Paz se refiere como “poesía” en general a la tradición intelectual de su propio grupo: una poesía selecta e institucionalizada, opuesta a la del gusto masivo (por ejemplo, la de Sabines). Sus herederos gestionaron el *establishment* bajo una lógica elitista de DISTINCIÓN para proteger la “buena poesía” del avance de las tendencias *pop* o abiertas al mercado y, por asociación, al gran público. En múltiples frentes a lo largo de los años, la postura de *Vuelta* —*Letras Libres* tras la muerte de Paz— actualizó el debate entre alta y baja literatura, entre poesía pura y social o coloquial (Castañeda, 2017), e incluso entre poesía independiente y poesía-de-beca. Más allá de una disputa por estilos, se ha tratado de una disputa ideológica y política.

Existe una indignación generalizada contra el *establishment* paciano por una *doble contradicción* entre su discurso y su práctica o un cinismo vuelto estructural. El grupo de Paz se autorepresentó históricamente como defensor de la autonomía creativa frente al Estado y de la cultura letrada contra la mercantilización de la cultura; sin embargo, se volvió el mayor defensor intelectual del neoliberalismo al mismo tiempo que el mayor usufructuario del sistema estatal de apoyos al arte. El reportaje *Los estímulos del FONCA: entre la opacidad y el despilfarro* de Notimex (2019) reveló que los poetas pacianos fueron el grupo más beneficiado por los apoyos de Conaculta. Por esto, el grupo de Higashi (2015) ha denunciado su postura como *aristocratizante* y

contradictoria: “escribir para las minorías exquisitas so pretexto de oponerse al sistema, pero vivir de los fondos públicos de las mayorías que pagan impuestos, significa dar la espalda al terrible bache educativo que no hemos podido sortear” (p. 226). Según este diagnóstico, vivir del erario literario pero resguardando la producción para un gusto minoritario ha apoyado la desvinculación entre bienes públicos y sociedad: la progresiva desconexión entre los “muchos poetas” y los “pocos lectores”.

A pesar de sus convicciones poéticas, Paz (2014) fue quien planteó con mayor claridad cómo aproximarse “sociológicamente” —él mismo lo explicita— a la *crisis* del público de poesía. Escribió que la pregunta por el público poético no debería quedar en el alarmismo humanista ni en la estadística de *cuántos leen* sino desplegarse a través de la investigación de dos dimensiones: la pluralidad de públicos y su continuidad intergeneracional. Paz sabía que la poesía no muere. Este texto atiende de manera inconsciente exactamente a su recomendación.

c) Crisis III: juego de constelaciones y desfase de *habitus*

La clave más profunda en el diagnóstico de Higashi (2015) es problematizar la agencia del *establishment*. Frente al discurso que denuncia las “mafias” del sistema institucional, prefiere hablar de CONSTELACIONES poéticas que fungen como colectivos de pensamiento, grupos organizacionales y comunidades discursivas relativamente cerradas. Sus miembros desarrollan estrategias para mantenerse unidos como grupos, al mismo tiempo que elaboran una madeja de conflictos intra y extragrupal por su búsqueda personal de identidad escritural, las guerras fratricidas y la *angustia de las influencias* (Bloom, 1973) en la contigüidad socioprofesional. El grado de conflictividad es alto porque las disputas acontecen en una escena urbana muy pequeña y un campo de poder institucional con recursos limitados. La crisis puede entenderse como un DESFASE en evolución entre los *habitus* de estas constelaciones y la presión de nuevos valores, definiciones del género, así como de prácticas de lectura y escritura que mutan el horizonte de expectativas hacia un nuevo periodo estético en la poesía mexicana (Calderón, 2021).

Con mayor profundidad, Copas (2023) aborda el desfase entre constelaciones y público desde las restricciones de un tercer actor que los engloba: el *sistema cultural mexicano*. Desde la perspectiva polisistémica de Even-Zohar, Copas argumenta que para que el consumidor pueda consumir un producto cultural, este debe ser generado y luego “propiamente” consumido mediante un *repertorio común* de uso delimitado, determinado y controlado por una institución y un mercado que permite su transmisión. En México, la lógica primordial del sistema no es literaria sino el juego político en que las constelaciones disputan el poder por el control de las becas, puestos, editoriales y revistas. Gracias a su capacidad de dirección cultural-ideológica (Cabrera, 2006), las constelaciones introducen sus preferencias en la red de disposiciones culturales y en sus relaciones con el mercado, determinando la *poesía hegemónica* a la que el público tendrá mayor acceso para consumir.

El sistema se ha enfocado en liberalizar el antiguo sistema de mecenazgo, manteniendo una lógica autoritaria de ejercicio de poder (Ejea, 2009, 2011) mediante la formación de un *estrato oficial poético*. Su hegemonía consiste en la legitimación del ejercicio de la violencia simbólica

con que resguarda y reproduce el código o *habitus* del repertorio sin mayor atención a su interacción con los públicos (Copas, 2023). Un ejemplo de ello es el papel fundamental que la convención o pauta normativa anti-cursi ha jugado en la tradición poética dominante, de Contemporáneos a los herederos de Paz, igual que la separación entre poesía y política (Hernández, 2023). Esta pauta sigue vigente en las generaciones en consolidación como un elemento constitutivo del *habitus* profesional. Algunos poetas reconocen que esto ha dificultado la comunicación con el público y su posibilidad de resonar con la poesía contemporánea, pero ha favorecido su adecuación al repertorio y gusto de los evaluadores (Sabines en Casahonda, 1965; Guerrero en Higashi, 2015).

Esta relación sistémica orientada a la preservación de la tradición y resistente al cambio explica que la poesía mexicana se caracterice en el mundo iberoamericano por ser conservadora, por seguir “escribiendo igual que hace 40 años” (Copas, 2023), casi nulificando su injerencia en el gusto del público no especializado y, en consecuencia, entrando en crisis.

d) Crisis IV: mediaciones de apasionamiento

Finalmente, la sociología del libro de Fernando Escalante (2007) permite entender la crisis de la poesía como parte de una transformación radical en las MEDIACIONES sociales de la lectura. Uno de los problemas es que existe una contradicción entre la política estatal de fomento lector y sus condiciones de posibilidad. Se ha promovido la idealización de la lectura como una práctica ritual de *culto*, pero se representa su *afición* como un problema de interés, motivación o responsabilidad familiar en vez de como un problema de formación social de públicos. Los estudios clásicos de Warner (2012) desarrollan cómo estos se organizan espontáneamente pero no son indefinidos ni absolutamente abiertos sino que incluyen a quienes participan de un conjunto de lenguajes y referencias porque requieren formas, hábitos y canales preexistentes de circulación. Aunque parecen estar abiertos para cualquiera, cuentan con criterios de selección y dependen de múltiples factores y mediaciones sociales como tiempo libre, nivel de ingreso, escolaridad, redes de socialización, estructura del mundo de vida, capital cultural acumulado (Bahloul, 2002). Bourdieu (1987) mismo criticó la imagen del lector como sujeto genérico, recordando que “una de las ilusiones del *lector* es la que consiste en olvidar sus propias condiciones sociales de producción, en universalizar las condiciones de posibilidad de su lectura” (p. 139). En suma, el problema de la *desigualdad* en las redes de socialización subyace la deficiente configuración de públicos potenciales de poesía.

Sin embargo, Escalante (2007) cuestiona el enfoque bourdiano que asume una correspondencia entre espacio social y *habitus* lector que se ha vuelto más endeble. Por un lado, la época en que la inseguridad de la burguesía frente a la aristocracia la obligaba a buscar legitimidad en la cultura “ilustrada” ha pasado, igual que los segmentos de clase que animaban esta dinámica cultural (Adorno, 1954). Por otro lado, el “acto clásico de la lectura” (Steiner, 1997) y la “adicción apasionada” (Martín Gaité, 2006) en que se fundaban el modelo del apasionamiento literario “cultivado” se ha inhabilitado tanto por la inadecuación de las condiciones materiales para la custodia del silencio como por la inaceptabilidad de la economía del ocio basada en el

servicio doméstico que sostenía este modelo.

Más allá de un marcador de distinción determinado por la clase social, la lectura íntima se ha incorporado al proceso de individuación del sujeto moderno como instancia de *construcción del self* y como forma de *vinculación social* (Petit, 1999, 2001; Escalante, 2007). El problema sociológico es que la pasión literaria no es una experiencia completamente individual ni solitaria: requiere soportes, mediaciones y configuraciones de tipo social. La CRISIS consiste en que el sistema de mediaciones para el goce poético se ha restringido casi exclusivamente a la escuela. Aunque para algunas personas esta sigue habilitando acercarse y apasionarse por la poesía, la mayoría de las personas describe su experiencia poética como aburrida, anacrónica y tortuosa: la escuela les ha presentado una perspectiva “cursi, romántica y mayoritariamente masculina” de la poesía; además, desde un paradigma estructuralista en que contar rimas e identificar figuras retóricas es más importante que sentir o interpretar su significado (Hernández, 2023).

El cuarto diagnóstico sobre la crisis de las mediaciones sociales para el apasionamiento literario clásico me parece el más complejo. En mi abordaje del *mundo poético alternativo* analizaré las dimensiones de su ensamblado como una profunda transformación o incluso una REVOLUCIÓN DE SUS MEDIACIONES DE RESONANCIA que favorece el modelo apasionante de los eventos frente al de la lectura en crisis de poesía institucional. Sin embargo, los cuatro diagnósticos coinciden en una recomendación para la investigación empírica: buscar los nuevos públicos de poesía fuera de sus formas tradicionales. En el siguiente capítulo narro el recorrido por el estado del arte para llegar a uno de estos “nuevos públicos”, un recorrido necesario para apuntalar la prácticamente inexistente

SOCIOLOGÍA DE LA POESÍA (?)

Instituciones y desigualdad

Había que empezar por lo obvio: la crisis de la poesía institucional emerge de un paradigma institucionalista. Si quería desmarcarme de la trampa de reducir el mundo poético a su *establishment* debía estudiarlo, en efecto, como un ensamblado de políticas. Descubrí una literatura enfocada en la problemática relación entre la política cultural y el entramado de funciones del *establishment*: legitimar, financiar y gobernar a los artistas.

Esta literatura se concentra en cómo el Estado priísta creó un consenso estable sobre los valores artísticos a partir de las narrativas míticas de la revolución. La producción y el consumo cultural fueron gobernados gracias al empoderamiento de “héroes creativos” a quienes se les otorgaron recursos, apoyos y poder de consagración para constituir sus campos (Bilton y Soltero, 2020; Barbosa, 2022). El sexenio de Carlos Salinas de Gortari representa un momento de inflexión entre el corporativismo artístico y la instauración de un régimen neoliberal a partir del pacto con el grupo de Paz, el cual diseñó, implementó y puso los puestos directivos del Conaculta en manos de poetas: Montes de Oca, Zaid, Rossi, Xirau, Castañón. Los funcionarios de esta transición han declarado que el Consejo fue una doble estrategia de legitimación política con el sector cultural y artístico frente al fraude electoral, y de rescate económico frente a la crisis de la década de 1980, la cual otorgó cierta autonomía a la élite artística para gobernar sus asuntos, al mismo tiempo que garantizó una dinámica clientelar a la cual el propio Paz fue el primero en oponerse renunciando a él, pero no sus colaboradores (Ejea, 2009, 2011).

En todo caso, se creó un sistema de mecenazgo estatal determinado por agendas y movimientos políticos, más que por una planeación orientada hacia el involucramiento de la producción cultural en la solución de problemas públicos (Bordat, 2013; Mota Pérez, 2022). A pesar de la evidencia de que esto permitió la constitución de una élite artística institucional que se benefició de procesos confusos y opacos de financiamiento, algunas investigaciones han dado testimonio sobre cómo el sistema de estímulos ha permitido adquirir capitales y desarrollar carreras artísticas a personas que no lo hubieran logrado de otra forma (Pérez Falconi, s.f; Soltero, 2022). Esto relativiza la tesis sobre la simple concentración del poder y los beneficios institucionales.

La investigación seminal de Tomás Ejea (2009, 2011) sobre el poder artístico en el FONCA imbricó tres análisis: *a)* uno organizacional del verticalismo con que se constituyen los comités de selección de becas mediante dedazos; *b)* uno estadístico sobre la concentración de los

estímulos nacionales en artistas hombres de mayor edad que residen en la Ciudad de México; c) y uno sobre las redes de selección entre los miembros del consejo directivo, las comisiones de selección y los beneficiarios. Ejea demuestra que, mientras la política de modernización de este sector pregonó la horizontalización y desconcentración de recursos, el sistema impulsó más bien la centralización verticalista de la gestión de la cultura y las artes. Por lo cual, apoyado en testimonios directos de altos funcionarios, la caracteriza como una política de liberalización neoliberal y cooptación de creadores artísticos en un momento de crisis de legitimidad, disfrazada de política para la democratización cultural.

Esta literatura despertó en mí un espíritu sherlockholmesco que me llevó a encontrar en una sola noche dos archivos que me dejaron atónito. En primer lugar, descubrí que el Sistema de Información Cultural en línea permite generar mapas sobre la distribución estatal de los apoyos del FONCA (por estado y por alcaldía) entre 1988 y 2020. La desigualdad se volvió visible:

- a. Aunque la media nacional de becas por estado es 863, la Ciudad de México lidera la lista con 8252 asignaciones (casi diez veces el promedio) y el segundo lugar lo ocupa el Estado de México con tan sólo 556. La diferencia con los estados con menos becas es impresionante: Tabasco con 25, Tlaxacala con 24, Campeche con 12, Nayarit con 12. Un artista en Campeche o Nayarit tiene 0.0014 probabilidades de obtener una beca del FONCA por cada uno que lo logra en la Ciudad de México.
- b. Pero al interior de la Ciudad pasaba lo mismo. Aunque la media de becas por alcaldía es 516, tres concentran la mitad: en la Cuauhtémoc se han recibido 1529 becas (18.5%), en Benito Juárez 1304 (15.8%) y en Coyoacán 1279 (15.5%), con un acumulado de 49.8%. En cambio, Tláhuac y Milpa Alta habían recibido 24 y 5 becas respectivamente: 0.3% y 0.06% del total. Por cada becario de Milpa Alta hubieron 822 en el corredor artístico C-BJ-C. Y esto se reproduce en el mapa de distribución de casas y centros de cultura.

Después de esto, descubrí que el portal del FONCA permite descargar la lista de los beneficiarios históricos del SNC, así como de los ganadores del Premio Nacional de Ciencias y Artes que Presidencia otorga directamente cada año: el galardón incluye medalla, diploma, un premio en efectivo que ronda los \$823,313 según la versión más reciente del Diario Oficial de la Federación y una pensión vitalicia de 5 UMAs mensuales, aproximadamente \$18,000. En efecto, la cantidad de poetas era desproporcionada con el resto de las disciplinas y pude reconocer los nombres de los consentidos de *Vuelta*, así como de sus herederos. Aún más, el portal acerba todas las actas de jurado con que se han decidido las becas en los últimos años. Los dictaminadores tienen que declarar si existe algún problema de interés con los aplicantes y su tipo de vínculo. Me sorprendieron cuatro cosas: reconocer los apellidos de la élite cultural mexicana; entender que las colecciones de las grandes editoriales tienen una estrecha relación con los becarios; ver que los folios seleccionados solían ser los declarados en conflicto de interés y que estos pertenecían a los nombres de mayor reconocimiento en el campo; y, finalmente, que es cierto lo que había escuchado tantas veces: se pueden rastrear las redes de influencia y favoritismo de las constelaciones: el beneficiario se vuelve benefactor de su dictaminador en una próxima edición.

Los archivos del FONCA

El siguiente día moderé una mesa entre poetas y fuimos al departamento de uno de ellos después del evento. La Narvarte, caguamas, todos ellos premiados: Punto de Partida, FONCA, Fundación Loewe. Les mostré mis descubrimientos: quedaron igual de atónitos que yo al ver tan claramente frente a nosotros la evidencia de lo que suele pertenecer al circuito semi-oculto de chismes y cuchicheos (Scott, 2000). Comenzó una amplia conversación sobre los privilegios y las desigualdades en el mundo de la poesía donde el sentimiento generalizado era uno: *indignación*. Esta indignación fue el indicador de que tenía un potencial problema sociológico en mis manos. Renuncié a mi tesis sobre la burocracia educativa, me corrieron del seminario y relacioné dos intuiciones. La concentración de capitales (cultural, económico y simbólico) en tres alcaldías de la Ciudad de México es evidente, pero no lo son tanto: *a)* las redes de capital social que subyacen y causan la concentración ni *b)* que también existen procesos de desconcentración de las actividades artísticas: ¿dónde está el resto de los artistas? ¿cómo dar cuenta del mundo alternativo que se desarrolla semana a semana exactamente en el mismo *cluster*? Estos serían los dos vacíos: los estudios institucionalistas han descubierto las constelaciones del *establishment*, pero no la interacción en que se forman estas ni las *otras* constelaciones: las alternativas.

Al repasar mis notas de esos días, me sorprende cuánto ya estaba prefigurado el curso de esta investigación. Los estudios sobre el FONCA no abordan empíricamente los espacios en que se construyeron las relaciones de favoritismo entre seleccionadores y candidatos ni cómo se diferencian las trayectorias institucionales de las que no lo son, los espacios en que estas divisiones se encarnan en la cotidianidad. La literatura institucionalista resonaba en una inquietud muy personal: había presenciado decenas de veces cómo esas “mafias” crean sus lazos a partir de interacciones que nada tienen que ver, aparentemente, con poder ni corrupción. Comencé a reflexionar sobre un dispositivo que articula redes, espacios y oportunidades de profesionalización y reconocimiento en el mundo del arte de una manera mucho más inocente y “natural” que el tono inquisitorial en que esta literatura lo hacía sonar como un problema público, una cuestión de mafias de Estado: las *invitaciones*.

“Invitar” es el acto liminal por excelencia entre lo privado y lo público. Es la interacción misma que genera “lo social” en los mundos del arte, a la vez que el secreto mejor guardado por cada artista frente a la curiosidad de sus colegas sobre cómo consiguió *ese* lugar, *esa* oportunidad inalcanzable para otros. Invitar no sólo es una práctica de mafia: es una relación social básica, un elemento de sociabilidad transversal a cualquier campo social. El artista puede ser analizado como un sujeto que vive de invitar y ser invitado. Y los poetas no son la excepción. Las invitaciones representan grados de cercanía y se convierten en agendas densas o vulnerables hacia el éxito o el olvido, la frustración o el progresivo acostumbrarse a sentir que tal beca, residencia, presentación o publicación es asequible. Me parecieron el hilo fundamental e invisible del tejido entre las estructuras y las interacciones en los mundos del arte. Y aunque esta literatura no estudiara las *invitaciones*, alguna debería hacerlo.

Redes y trayectorias

No podría ser más claro que Pierre Bourdieu (1984, 1989, 2005, 2008, 2015, 2016) es la bisagra entre la sociología de las instituciones y las redes artísticas. Igual que con Paz, reducir a un autor tan prolífico, elegante, minucioso y en muchos sentidos caritativo como Bourdieu se siente injusto, pero es necesario. La idea principal en la obra de Bourdieu es que las prácticas y los consumos culturales corresponden a clases sociales, y que la articulación de actores privilegiados en la cúspide de los campos de producción cultural no es azarosa. La élite del arte no es *per se* talentosa, pero cuentan con disposiciones y capitales para ser reconocidos como tal. Toda investigación posterior sobre redes lo toma como punto de partida. Y en México la investigación clásica sobre esta élite fue elaborada por Roderic Ai Camp (1988; 2002). Camp sitúa a los *mentores* como los actores clave del campo: ellos controlan los procesos de gestión, selección e incluso inspiración de los jóvenes que accederán a las redes de poder mediante la orientación y el apoyo a sus carreras. Establecen las redes que constituirán los medios de comunicación de la élite: desde revistas hasta instituciones. El gran aporte de Camp es la exploración de las reuniones informales (como cenas y tertulias) en que se forman, cultivan y amplían las relaciones personales y colectivas entre los miembros de la élite. En ellas se negocian sus carreras y proyectos e incluso sus identidades estéticas. Por supuesto, están repletas de invitaciones.

El estudio de las redes artísticas es toda una corriente concentrada en explicar el carácter colectivo del éxito de los proyectos y las carreras artísticas (Azam y de Federico, 2014). La unidad mínima de análisis no son las trayectorias individuales sino las diádas, tríadas e interacciones *in situ* desde las cuales se construyen y estabilizan círculos de colaboración extendidos, familias, *cliques* y campos de organización (Alexandre y Lamberbourg, 2014; Muntanyola-Saura, 2014; Kirschbaum, 2012). Para esta, el éxito artístico no es el producto de la genialidad sino de los resortes de las carreras de colaboración más o menos formales en relaciones de fidelidad y compromisos recíprocos donde lo íntimo y lo profesional se funden. La sociabilidad artística es una mezcla de pegamentos: adhesiones culturales, afiliaciones profesionales, redes generacionales, sistemas de distribución cognitiva y la formación de subgrupos. Todas estas son representadas en sociogramas que muestran la complejidad de las relaciones entre los jefes artísticos y su red de colaboradores (Delaporte, 2014), a través de convenciones y *habitus* moldeados por la interacción prolongada (Muntanyola-Saura, 2014), y en sistemas de supervisión donde las conexiones, desconexiones y transgresiones refiguran permanentemente las redes de consenso entre artistas (Kirschbaum, 2012). El posicionamiento o incrustamiento reticular trasciende la obtención de trabajo y se prolonga en las estrategias de reconocimiento gremial y social como ser premiado (López-Ferrer et al., 2014).

No todos los lazos reticulares son iguales. Hay lazos débiles y momentáneos, y nodos consolidados de poder, así como esferas diferenciadas de adquisición y movilización de capital social (López-Ferrer et al., 2014). Por ejemplo, Moureau y Zenou (2014) encontraron dos tipos de trayectoria entre artistas visuales de una región de Francia de acuerdo a su dotación inicial de capital. Las trayectorias fundadas en redes de proximidad (familia-amistad) se orientaron hacia artes tradicionales y decorativas con posibilidades de iniciar su carrera en galerías locales. Mientras quienes estudiaron en escuelas de Bellas Artes forjaron lazos que les permitieron

comenzar una trayectoria institucional en espacios de mayor renombre. Sin embargo, los primeros recurrieron a internet para paliar los límites de sus redes de proximidad; y, a pesar de sus ventajas iniciales, los segundos fueron vulnerables a un efecto de incrustamiento (ser etiquetados en ciertos grupos/espacios) y a la variación de sus contactos institucionales. El mayor hallazgo de Moureau y Zenou es que disponer una red relacional es *conditio sine qua non* para desarrollar una carrera, pero no es suficiente. Se debe prestar atención a la gestión de oportunidades específicas y a la emergencia de organizaciones artísticas que pretenden ofrecer oportunidades en lógicas contrarias a las galerías e instituciones “a veces confidenciales y elitistas”. En otras palabras, que las redes alternativas emergen todo el tiempo de las propias *no-invitaciones* o invitaciones no recibidas que conducen hacia las instituciones.

Recuerdo que al revisar esta literatura reticular me sentí mal. Tenía la doble incomodidad de quien ha encontrado todo un campo académico que justifica con un alto grado de complejidad una obviedad: se necesitan contactos; y la ambigüedad de quien, por un lado, logra ver en una teoría el reflejo de la realidad que lo rodea y, por otro lado, desea descubrir exactamente el contrapelo de una narrativa científica (en este caso, descubrir cómo es la vida de quienes no cuentan con estas redes, cuyo nombre no llegamos a conocer). La aplicación de la perspectiva bourdiana a cualquier campo artístico tiene que contribuir —por la propia naturaleza metodológica de dónde, cómo y por qué registra la realidad— a su historia oficial y, en consecuencia, al olvido histórico. Reproducir la noción de que los artistas son, ante todo, *competidores* de sí mismos. Mi pulsión sociológica siempre ha sido la contraria: topar con una ausencia para reconstruir la historia de una negatividad, y esa negatividad consistiría —en este caso— en la otra cara del arte: la *solidaridad* entre sus miembros. Tenía que hallar una corriente que dejara de lado los nichos, que impusiera un sesgo a esa tentación para reconstruir una historia subterránea, más vibrante sobre el arte. Una cuya observación trascendiera la diminuta —en realidad— dimensión de lo que llamamos “campo”. Una donde hubieran personas.

Mundos y espacios

Los *mundos del arte* no están hechos de obras y trayectorias artísticas sino, sobre todo, de espacios concretos donde los artistas trabajan interactuando, antes que compitiendo. La premisa más importante de Becker (2008), la que embellece su teoría, es que el arte es —antes que un campo de prestigio— una dinámica social como cualquier otra, a la cual pueden arribar personas de las más diversas posiciones sociales. Por las razones más insospechadas. Antes que estar determinados por leyes de producción, los artistas responden *in situ* a ciertas expectativas y convenciones: un conjunto de reglas compartidas y transmitidas mediante procesos de socialización de educación formal pero, sobre todo, informal: por la práctica artística misma en que se tiene un margen relativamente amplio para cuestionar, subvertir e improvisar sobre la marcha. Por esto, no otorga un lugar marginal o subalterno al tipo de artistas que desafían las convenciones establecidas y trabajan en los “márgenes” o fuera de las estructuras del mundo del arte, como los artistas rebeldes, *folk* o *naïve*. Más bien, reconoce que muchos de ellos simplemente no buscan la aprobación institucional y constituyen sus propios públicos, cuyas

expectativas siempre están cambiando. Si bien el Estado influye mediante políticas que favorecen ciertos tipos de arte y hay dinámicas de concentración de los recursos esenciales para la producción, distribución y formación de tendencias artísticas hegemónicas, lo importante es que los mundos del arte trascienden las escenas dominantes y se despliegan en un caleidoscopio de *situaciones y escenarios* donde la vida artística se organiza en muchos lugares. Por esto, en la etnografía *El jazz en acción*, Faulkner y Becker (2011) no se concentran en cómo las redes de influencia consolidan a ciertos artistas sino en cómo los profesionales (y no tan profesionales) del arte se integran en comunidades gracias a múltiples marcos comunes en torno a los problemas cotidianos que enfrentan y resuelven de manera colectiva.

La influencia de este paradigma interaccionista en investigaciones como la de Casals Balaguer (2018) en Barcelona ha servido para relativizar las dos ideas fundamentales del paradigma bourdiano: *a)* la formación artística es más que la adquisición y la reproducción del *savoir-faire* legítimo en instituciones: involucra procesos muy personales de enganchamiento, esfuerzos individuales y compromisos con procesos de aprendizaje colectivo del oficio artístico en la práctica; y *b)* el establecimiento y ascenso de los artistas en la escena muchas veces no tiene que ver con redes de poder sino con el acompañamiento prolongado de redes de amigos que no se relacionan por intereses sino por el goce de una vocación común. Una etnografía sobre el danzón como práctica cultural en la Ciudad de México recupera este enfoque, sirviendo como lente hacia las formas de apego y sociabilidad urbana que el arte puede producir entre personas adultas mayores. Tamariz (2014) se integró como alumna de una Casa de Cultura de Coyoacán. Los entrevistados resaltaron la importancia de este espacio para convivir con sus coetáneos, realizar una actividad soñada desde la juventud o para retomarla, e inclusive para —más allá de intentar formar una red— encontrar un compañero sentimental. Este es el tipo de experiencias que la perspectiva interaccionista abre contra el campo.

Tamizando a Becker con Bourdieu, Pierre-Michel Menger (1993) trascendió las prácticas artísticas en espacios concretos y convirtió a las macrodinámicas espaciales en el centro de sus investigaciones. A partir de la división espacial del trabajo artístico entre centros de gravitación y periferias, relación en que algunas ciudades como París se han consolidado como hegemónicas. Menger se aleja de un análisis presentista para estudiar cómo los centros de producción y dominación cultural se configuran históricamente por tres procesos de concentración: *a)* de instituciones culturales; *b)* de los recursos y beneficios de las políticas culturales y económicas del país, que moldean a los centros urbanos como capitales del arte; *c)* y de su capacidad para atraer y retener a artistas e intelectuales talentosos. En 1990, las empresas artísticas parisinas y de su región representaron el 94,8% del volumen total de días trabajados y el 95,7% del volumen total de remuneraciones pagadas en el sector. No sólo se trata de empresas, sino de la distribución desigual de los gastos del Ministerio de Cultura. En 1981, París recibió 44.3% de los recursos. Su departamento central, Ile-de-France, recibió ella sola el 15.5%, mientras todas las demás provincias recibieron 40.2%. La tendencia hacia 1988 aumentó el favorecimiento a París e Ile-de-France: recibieron 67.2% del presupuesto nacional en cultura.

En trabajos posteriores, Menger (1999) exploró cómo esta distribución de recursos estatales se replica en torno a otras ciudades exitosas en la escena internacional del arte, detonando procesos

de acumulación de ventajas para las empresas artísticas y, por ende, para la proyección de carreras. Si bien la oferta de trabajo artístico es mayor en las capitales, su alta atracción de artistas equilibra las expectativas con una alta competencia y riesgos de fracaso. Esto, a su vez, genera una masa de emprendimientos artísticos no exitosos y efímeros.

Rius Ulldemolins (2008, 2014) ha retomado el trabajo de Menger para dar cuenta de cómo las políticas urbanas y culturales en Cataluña —entreveradas a la apertura frente a la globalización— han convertido a la ciudad y, en especial, a algunos barrios como el Raval, en nichos artísticos y sedes de inmigración e hibridación cultural. El final de la dictadura franquista provocó la desocupación de cientos de edificios públicos, suscitando la necesidad de reusarlos y resignificarlos. Durante el proceso de reforma al Raval en la década de 1980, se decidió desarrollar un barrio artístico en torno a dos magnos proyectos de gobernanza cultural: la construcción del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) y el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), inaugurados en 1994 y 1995. Entre la política pública y la agencia urbana, se creó un *estilo Raval* cool de arte callejero, galerías vanguardistas, *graffiti*, adhesivos, carteles pintados, bares y poesía. Entre muchos otros proyectos, se desarrollaron los Tallers Oberts de Ciutat Vella (compuesta por tres barrios medievales contiguos y remodelados: El Born, el Gòtic y el Raval). En este evento anual, los artistas abren las puertas de sus talleres al público, donde pueden convivir y comprar sin intermediarios. En 1996, el Raval representaba el 30% de la participación en los Tallers Oberts frente al 50% del Gòtic y el 20% del Born. Para 2006, el Raval constituía el 70%. Pasó lo mismo con las actividades económicas relacionadas con la cultura, y en las actividades profesionales de arte y espectáculos: entre 1988 y 2002, las primeras crecieron de 150 a más de 450 establecimientos y las segundas de 0 a 100.

Esta literatura retoma y discute con Richard Florida (2012), para quien la mutación de barrios históricos en *barrios artísticos* es motivada por las transformaciones del trabajo en las últimas décadas, y la consecuente redefinición de los espacios de habitación y esparcimiento de la “clase creativa”, cuyos individuos ya no se dedican al trabajo intelectual clásico —como las profesiones liberales o la docencia— sino a las industrias creativas. Esto ha producido *clusters* con escenas culturales vibrantes, altos niveles de inmigración y gentrificación, y un alto nivel de vida, poblados por individuos cuyas aspiraciones y expectativas se alejan de la búsqueda del curso de vida tradicional del siglo pasado. En contraposición, han rediseñado el paisaje urbano y artístico en torno a rutinas y valores que enaltecen la autonomía y la creatividad. Por un lado, esto ha contribuido a la crítica de dinámicas de poder que caracterizaron a las actividades creativas durante el siglo XX. Por otro lado, la “clase creativa” vive, se emplea y se identifica muy claramente en torno a prácticas urbanas de distinción y formas de exclusión social respecto a la mayoría de las personas, incluyendo los pobladores originales de esos barrios.

Más allá de la concentración geográfica, los estudios de cultura urbana y mundos artísticos no muestran escenas nacionales ni una escena cultural global coherente y homogénea como en el siglo pasado. La tendencia a pensar los espacios culturales de una manera relacional y política a partir de *lo alternativo* ha trascendido a países como Irán (Moeini et al., 2018) y China (Gao, 2021). En ellos no encontramos el cobijo de las políticas culturales sino fuertes tensiones entre comunidades intelectuales y artísticas, espacios de socialización, prácticas cotidianas que

resultan en estrategias de rebeldía y autonomía, normas culturales, códigos de conducta, y la activa intervención del Estado en la censura de la producción, los espacios y el consumo cultural.

En Tehran, los espacios culturales no oficiales se han vuelto fundamentales para la expresión y el desarrollo de la *cultura urbana alternativa*. Los jóvenes utilizan las cafeterías —principalmente situadas en el barrio universitario y dentro de instituciones culturales de izquierda— para discutir ideas tabú como sexualidad, religión, política. En ellas desafían las normas de género que prohíben la interacción entre hombres y mujeres, y conviven en torno a música y decoraciones no islámicas, incluso del imaginario revolucionario: retratos del Che, García Lorca, Hedayat. Por su parte, los vendedores de libros alternativos han desarrollado una red informal de distribución y promoción, y los artistas convierten sus hogares en galerías y espacios de exhibición fuera de la vigilancia estatal, utilizando los parques para mostrar su trabajo, constituyendo un *mundo artístico alternativo* (Moeini et al., 2018).

Durante su etnografía en Beijing, Xiaoxue Gao (2021) no ha encontrado un *artworld* estructurado e institucionalizado, por lo cual lo ha estudiado en el nivel de las prácticas cotidianas y las contingentes configuraciones espaciales de exhibición. Los artistas identifican como antagonista principal al “adoctrinamiento incoherente” que se proporciona en las escuelas de arte del Estado: el contenido político-ideológico obstaculiza sus procesos de formación y profesionalización artística. Su mayor reto ha sido cuestionar la narrativa dominante sobre el arte político y tradicional, y la censura. La escena cultural no se ha desarrollado en centros urbanos sino en sus afueras: en las *village-in-the-city* (VIC). Por ejemplo, una comunidad artística surgió en la VIC Caochangdi cuando el afamado Ai Weiwei construyó su estudio allí en 1999. Sin plan ni política, la mudanza de Weiwei detonó la construcción de un par de edificios y “patios” rentados por artistas, los cuales se convirtieron en estudios abiertos y galerías. Los artistas-migrantes se establecieron en Caochangdi “para conocer a gente” y “tomar la ola”:

Back then, the rent rose extremely fast in the 798-art district. We saw more and more artists and institutions moving to Caochangdi. We sensed a positive *momentum* in Caochangdi. Also, considering it is very close to the ring road and airport, we relocated here. [...] when I visited him [Ai Weiwei] here (Caochangdi) in his studio, he suggested that I should open a new space in Beijing [...] He took me to the site, and it was still full of trash [...] I thought ...hmm... but next year in February, all the trash was gone, and I could easily envision a promising cool gallery space based on the already built-up foundations (Gao, 2021, p. 238).

Las VIC artísticas en China han funcionado como mundos alternativos —alejados de las sedes de los poderes estatales, aunque concertados por artistas con conexiones en el gobierno— donde se establecen o ensamblan temporalmente comunidades y rutinas artísticas con un enfoque experimental, contestatario y —como en Tehran y el Raval— de congregación autónoma.

Además, recientemente se ha estudiado la configuración del espacio urbano en el desarrollo de la cultura letrada del siglo XVIII en la Ciudad de México (McManus, 2017) y Yucatán (Campos García, 2021). Se ha enfatizado la importancia de las redes sociales urbanas y alternativas entre colegios, bibliotecas, talleres de imprenta, rutas comerciales, circuitos de circulación secreta de libros y las prácticas de intercambio intelectual de ideas heterodoxas, como las que ocurrían en las tiendas que algunos marchantes abrían a sus amigos para tomar chocolate antes de que

hubieran cafés. El libro que más aprecio en esta corriente es *Mundos habitados. Espacios de arquitectura, diseño y música en la Ciudad de México* (editado por Guadarrama y Moreno, 2020). Es injusto elegir sólo algunos elementos de su vasto archivo etnográfico, visual y de reflexiones innovadoras. Más allá de fundarse en una corriente socioespacial, que tiene como centro conceptual el *habitar* (Giglia, 2012; Giglia y Duhau, 2016), las autoras retoman la impronta heideggeriana de este concepto, que corresponde a una perspectiva no tan bourdiana sobre el habitar cultural urbano, aunque también reivindican la formación de “un cierto *habitus* de la diferencia y de dinámicas multiculturales y multclasistas” que estabilizan la escena cultural pero potencian sus conflictos (Guadarrama y Moreno, 2020, p. 36).

Las autoras definen a la Roma-Condesa como un *mundo habitado*. Un espacio de sociabilidad local caracterizado por la concentración abigarrada de personas, construcciones, actividades y gustos, en que se puede comprender las puestas en juego de la gente en su vida cotidiana entre sus lugares de residencia, trabajo y entretenimiento. Pero, sobre todo, como un “ensamblaje urbano” que pretende ser ‘algo distinto’ en tanto los sentimientos y afectos de sus habitantes. A este ensamblaje ‘distinto’ lo llaman *espacio cultural alternativo* (p. 18).

Mediante una genealogía de lo que significa este *cluster*, los colaboradores del libro reconstruyen la historia de la Roma-Condesa. Desde ser un rincón europeo para la élite porfiriana, influido por el estilo francés, la arquitectura haussmaniana, el *art déco*, *art nouveau*, el estilo californiano y funcionalista. Hasta su marginación y posterior *boom* cultural por una serie de políticas de reconstrucción, modernización y comercialización tras el terremoto de 1985. A partir de los años 90’s, el territorio fue resignificado como un “SoHo pegado sobre Tenochtitlán” o un Camden Town lleno de cafebrerías, lugares de encuentro ideales para el consumo hipster, una colonia con un aire nostálgico que ha decaído como “una familia aristócrata pero con el traje raído”. Pero aún así un área “refugio” dentro de una ciudad cada vez más inhóspita, especialmente para la *clase de profesionistas creativos*. Con datos de la Muestra Censal 2000-2010 del INEGI, las autoras dan cuenta de un incremento porcentual de 80% de profesionistas creativos ocupados (PCO) que residían en esta zona durante esta década: 36% de todos los PCO en México vivían en La Roma-Condesa en este periodo, así como 27% de los artistas y 22% de los diseñadores de modas, industriales y gráficos. A su vez, cuatro alcaldías (Cuauhtémoc, Coyoacán, Miguel Hidalgo y Benito Juárez) eran el lugar de residencia del 61% de los PCO en 2010.

Finalmente, el libro da cuenta de la consolidación de estas colonias como un atractivo turístico internacional. *The New York Times* clasificó a la Ciudad de México como el destino turístico número uno en el mundo en 2016 y, tres años después, *National Geographic* la denominó como el destino más emocionante. El *boom* turístico imbricado a las dinámicas de gentrificación permiten tener una mirada crítica sobre lo que significan los “mundos” culturales como espacios producidos por el hedonismo capitalista. Esta dinámica de producción de mundos ha creado el verbo “acondesando” para describir la rampante alternatividad como política y estrategia que trae importantes ganancias económicas para los gestores espaciales y culturales de esta zona. A partir del estudio de Faulkner y Becker (2011), en el libro se sistematiza cómo las nuevas relaciones de competencia y cooperación por la *espacialidad alternativa* se materializan en redes de amigos y conocidos que forman círculos sobrepuestos de contactos, redes casi invisibles de una “nueva

pequeña burguesía” que se expande con el apogeo de la industria cultural. Son estas redes las que alimentan los centros y foros *underground* del “nuevo territorio cultural”, y juegan un papel crucial en los procesos ideológicos y de legitimación social del gusto. Por ejemplo, el libro ahonda en testimonios de no-residentes que añoran poder vivir o trabajar allí, en el sentimiento heroico de los gestores “contracorriente” o herederos de la contracultura juvenil mexicana, y en la autorepresentación de los artistas de la comunidad autogestiva como una “gran familia”.

El libro editado por Guadarrama y Moreno (2020) es fundamental para mi perspectiva, pues analiza todas las escalas de la formación histórica del *cluster* contemporáneo en que se desarrolla la mayor parte de eventos de poesía. Una especie de estudio chilango de lo que Zarlenga (2017) llama la “incidencia del lugar en los procesos de creatividad cultural urbana”. Estos imbrican rituales de creatividad (no orientados, orientados y de doble orientación), marcos creativos (experimentales, profesionales y experimentales-profesionales) y escenarios creativos (abiertos, cerrados y disonantes). Lo que llamo *mundo poético alternativo* es un ensamble de rituales doblemente orientados con marcos experimentales-profesionales en escenarios creativos abiertos o disonantes que crean un medio escénico híbrido por su potencial para experimentar y generar formatos culturales disruptivos y novedosos, pero que atraviesa un proceso de homogeneización, delimitación y creación de convenciones en que cada vez más los nuevos miembros saben que deben inscribirse para participar. Lo “alternativo” también se estandariza.

La revelación del Veri Bari

La realidad suele empatar con nuestras lecturas. En parte porque estas se entrometen en el inconsciente con que observamos, en parte porque este nos dirige hacia ellas. La corriente de mundos y espacios —repleta de escenarios, cafés, librerías y ciudad— me hizo recordar que en mi ensayo de titulación ya había planteado que, en vez de reconstruir el campo y *habitus* institucional como se había hecho hasta ahora, la investigación sobre poesía mexicana contemporánea debía dirigirse hacia la exploración (prácticamente fenomenológica) de nuevos *hábitats* poéticos, recuperando la propia crítica de Bauman (2002) a Bourdieu. Entonces no conocía la literatura de los mundos del arte, pero había estudiado las constelaciones situadas o los sitios en que las constelaciones poéticas del siglo XX se habían constituido: cafés y cantinas del Centro, el Gandhi de Miguel Ángel de Quevedo, la Casa del Lago en Chapultepec, el campus de Ciudad Universitaria y, por supuesto, las casas de Coyoacán (Gruzinski, 2004; Hernández, 2023). En ese entonces no había *atibado* el fenómeno al que una amiga me introdujo justo cuando comencé a repasar esta literatura: los eventos de poesía en la Roma-Condesa que me parecieron tan diferentes a los eventos de poesía institucional. Además de ser habitados por personas tan distintas a los jóvenes poetas tan serios con quienes conviví durante la prepa y la universidad. Todo era diferente y se sentía, honestamente, tan ajeno y distante. La ropa, el tono de voz, los discursos, el ritmo, la arquitectura, el ritual entero en que la poesía parecía tornarse una cuestión, al mismo tiempo, más apasionada y menos romántica que mi imaginario clásico sobre las tertulias poéticas. Esta *incomodidad*, entendí, era el llamado de la etnografía.

Comenzar a pensar la escena poética como un *mundo* en vez de como un *campo* habilitaba una

noción aparentemente simple pero a la cual me había enfrentado en todas mis entrevistas de licenciatura. Las personas —y no sólo “los poetas”— sueñan con ser reconocidos. Pero no escriben pensando en eso sino en que lo necesitan para sobrevivir, en que los hace felices o un poco menos miserables durante ese momento, en que es inevitable como el propio Marx (2017) había respondido por qué se escribe poesía. Y realmente hacen todo lo que pueden para que la poesía los salve y, de hecho, tal como me lo dijeron una y otra vez sin que nunca lo preguntara, la poesía los había *salvado*. Según Gisèle Sapiro (2016), la mayor exponente de la sociología de la literatura de cuño bourdiano, los nuevos estudios sociológicos sobre la recepción literaria y sus modos de consumo deberían investigar los usos contemporáneos de la literatura como medios de cuidado y catarsis colectiva. Antes de conocer esta recomendación, la fresca inmersión en el campo de los eventos me regresaba a la conclusión de mi ensayo de titulación. Enlisté tres *usos* empíricos que los jóvenes dan a la poesía hoy y que sirven para redefinir su *propia* crisis existencial (esta es la clave: no sólo la crisis del campo) en términos prácticos: el afectivo-terapéutico, el político-emancipatorio y el reencantamiento comunitario (Hernández, 2023).

La motivación que en Bourdieu está reducida a búsqueda de reconocimiento, en todos estos textos lo encontré ampliado: disfrute, vocación, rebeldía, las elecciones de un estilo de vida como *statements* morales y políticos. Simplemente encontrar otras personas obsesionadas con lo mismo que nosotros. Si en la literatura bourdiana el arte se usa para distinguirnos como conocedores y practicantes de una cultura “elevada”, en mis primeros acercamientos a los eventos de poesía descubrí que esta se estaba usando para todo lo contrario. Para distinguirse no lo sé, pero si acaso para distinguirse de la actitud clásica de los poetas, para reapropiársela como algo más profundo dentro de un estilo de vida o una performática colectiva de lo anti-serio, lúdico e incluso celebratorio del “mal gusto”, en la acepción de Sontag (2022b). Yo que pensaba que *Los detectives salvajes* retrataba un mundo que se había quedado en los setentas, descubrí que no. No podía ver inmediatamente que se tratara exactamente de lo mismo, pero algo de lo oscuro, maldito y simplemente auténtico de los infrarrealistas rondaba como un espectro el Veri Bari aquella noche que decidí hacer todo por conseguir una de esas *invitaciones* a seguir la noche. Jamás imaginé que fuera tan difícil. De alguna manera, esta investigación es el registro de esa dificultad de ingresar a lo que para muchos es más sencillo: un mundo *alternativo*.

Sin embargo, desde el primer contraste que hice entre este mundo y esta corriente (y, por supuesto, con las anteriores), identifiqué un vacío. La ausencia mayúscula del actor más evidente, aún más que los artistas: todo esto existía por y para un *público*. Este vacío en la literatura se sentía aún más profundo en un mundo en que —aún más que en las trayectorias de los poetas en el escenario— el secreto sociológico parecía radicar en la *ambivalencia del público* mismo. No sólo este se constituía en gran parte de otros poetas sino que, gracias a la dinámica de los eventos de poesía alternativa —que consiste en que un *line-up* de poetas lee para después inaugurar un *open-mic* en que cualquiera puede pasar a leer— una persona que hasta ese momento sólo escribía poemas, en un solo instante tenía la oportunidad de “consagrarse” como poeta. Los artistas regresaban a ser público y los miembros del público se revelaban artistas, uno tras otro. Esta especie de *instante fundador* representaba a la perfección el movimiento previo a cualquier trayectoria artística. Un aficionado (es decir, un miembro del público) que consume las obras y las nominaciones del campo con pasión se introduce en él como creador, lo intenta en un

acto en que se juega un relativo “todo”: su identidad, lo que ella y el resto piensan que es.

¿Qué era lo que permitía en este mundo, a diferencia del campo institucional, este arrebatado, lance de dados cargados con la posibilidad (nada mínima) de convertirse de un momento a otro —sin publicaciones, sin burocracia, sin beca, sin premios— en alguien considerado poeta, tal vez por primera vez, incluso por primera vez para sí mismo?

¿Y qué pasa después: cómo se “capitaliza” esa valentía en una invitación para formar parte, no del público, sino del cartel del próximo evento?

Aún más, ¿qué había pasado antes para que estas personas supieran que aquí esto es posible, sin enfrentar el arduo proceso de profesionalización que siempre me había parecido el único camino para llegar a ser reconocido? ¿Cómo saben que el Veri Bari existe?

Y, *aún* más, ¿qué sucedía en ese momento entre todos nosotros (poetas, público habitual, público espontáneo, *staff*, organizadores) para que un puñado de muchachos de menos de 25 años provocaran una conmoción más fuerte, una especie de *efervescencia colectiva* que jamás había experimentado al leer ni escuchar a un poeta del Estado, un poeta paciano?

Futuro, pasado y presente.

Finalmente, si esto en realidad sucedía dos o tres veces a la semana como me informó mi amiga (especie de informante clave), si esta emoción no era cuestión de un día especial sino algo extremadamente recursivo y, de hecho, común para quienes no estaban aquí por primera vez, ¿cómo demonios existía un *público* para esto: quiénes son, cómo llegaron aquí, los invitaron o lo vieron en redes sociales o fue sin querer, qué leen, por qué estamos *aquí*?

Después de estas preguntas intuitivas fundamentales, en que ya está todo el plan de esta tesis, fueron surgiendo en mi camino por detrás de la Alameda, el Metro y el Metrobús hasta mi cama otras decenas de minucias, un alud de dudas: ¿qué piensan de Paz, qué piensan de Bolaño, dónde viven, forman parejas entre ellos, qué hicieron después del evento, realmente viven lo que escriben, por qué nunca había escuchado de ellos, a qué se dedican sus papás, a qué escuelas fueron, desde cuándo se conocen, por qué hay más gente fresa y al mismo tiempo más desaliñados que en los eventos institucionales, son de la misma clase social, estudiaron Letras? Y la más importante: ¿por qué demonios escriben *tan* bien?

Si no quería reproducir la perspectiva institucional ni reticular sobre el mundo poético, pero tampoco asumir el enfoque artistocéntrico de los mundos del arte, tenía que cavar más hondo o, mejor dicho, abandonar el deseo de realizar una arqueología de las *invitaciones* para encontrar a los no-invitados, a los miembros anónimos del anfiteatro que no dejan rastro sobre las obras ni su estambre de conexiones a simple vista. Tal vez la institución es la muralla que nos impide acceder al centro. Tal vez los artistas posan afuera del laberinto, atrapando en su centro al verdadero minotauro: el amor por el arte.

Bourdieu: ¿hay “amor” al arte?

Como ya he dicho, escribir sobre Bourdieu siempre es reducirlo. Pero es ineludible repasar su influencia en los estudios sobre públicos y consumos culturales. Su arco de mayor intensidad se puede delimitar entre la publicación de *El amor al arte: Los museos europeos y su público* con Alain Darbel en 1966 y *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto* en 1979. Algunos

estudios previos y posteriores, pero sobre todo los intermedios, están recopiladas en *El sentido social del gusto: Elementos para una sociología de la cultura* (2015).

El primer objetivo de Bourdieu fue explicar por qué una institución pública y abierta —como el museo— no sólo es más frecuentada por las clases altas y las clases medias turísticas, sino que lo hacen con un sentido común de cultivo y apreciación estética muy diferente que las clases populares, quienes asocian su visita a esporádicas obligaciones escolares y recorridos dominicales. En el fondo, su deseo es desmitificar la idea de que hay públicos más aptos para el consumo artístico, pero justo mediante la demostración de que realmente existen *dos públicos* separados por una desigualdad de aptitudes para apropiarse de las obras. La “entrada libre” al museo es, en realidad, una “entrada facultada” reservada a quienes tienen el privilegio cultural de ser socializados en un *medio cultivado* determinado por el nivel de instrucción de las familias; es decir, el privilegio de ser *herederos de la nobleza cultural*.

A partir de la investigación sobre los museos, Bourdieu elaboró una sociología de la percepción estética dirigida a criticar las condiciones sociales de producción del ideal de un gusto “desinteresado”. Una “estética pura” como signo y función de *distinción* entre los “hombres de gusto”. Expresión estética del *ethos* de clase burgués que se disemina como aspiración, “disposición ávida y ansiosa”, “buena voluntad cultural” entre los “pretendientes” de clases inferiores que muestran su falsa pertenencia o *allodoxia* mediante errores de identificación con “lo más valioso” en el campo. En cambio, el gusto de los “hombres cultivados” se sustenta en un incesante trabajo de familiarización que permite la interiorización inconsciente y el olvido de que se ha estado expuesto a las reglas de producción de las obras. Esto permite a las clases con mayor capital cultural adquirir un “dominio práctico del código de los códigos”, un gusto unitario, un *habitus* dispuesto a la apreciación artística. Así, las personas “cultivadas” participan en el mercado de los bienes simbólicos mediante tomas de posición o su adhesión a públicos propensos a identificarse con la “rareza diferencial” de lo más refinado en campos de producción restringida en contraposición al “gran público” que “no puede distinguir” estas rarezas, que se surte y basta con el campo de gran producción del “arte medio”, masificado o *mainstream*.

Así, el paradigma bourdiano categoriza estos diferenciales de aptitudes de percepción y posesión de las referencias privilegiadas del campo como un *campo de batalla ideológico* entre “clases dominantes y dominadas”. Y, por supuesto, para él se trata de un conflicto político sobre la visión legítima del mundo. Representaciones, oposiciones y medios de legitimación que dividen a la producción y el consumo cultural entre *ortodoxos* y *heterodoxos*. La complejidad radica en que la ortodoxia y la heterodoxia no están distribuidas unívocamente entre los dominantes y el resto. El apego ortodoxo (a lo viejo, consagrado, clásico y reconocido) puede generarse por necesidad dentro del sector con menor capital cultural justo por su *allodoxia*, mientras la confianza en apuestas heterodoxas (por lo joven, nuevo, ilegítimo o provisionalmente devaluado) emerge de las clases altas que se quieren sacudir de su herencia cultural popularizada y desclasada.

Si bien la obra de Bourdieu es una crítica profunda al fetichismo artístico y la arbitrariedad que lo subyace, en *Las formas elementales de la vida religiosa* reconoce un valor cultural universal: la ascesis. Por alguna razón, Bourdieu consideraba aún en 1980 —en una entrevista sobre el posfacio inédito a *La distinción* (1979)— que si había algo universalmente probado era que la

cultura se construye como una relación de dominio contra la naturaleza. Es la exaltación del esfuerzo, el ejercicio y el sufrimiento, “el diferimiento de la satisfacción” —con esto pensar en Derrida (1989); por cierto, uno de sus tres compañeros de Filosofía cuando ingresó a l’École y gran amigo con quien él y su esposa cenaban en Argelia durante su servicio militar—. Esta *ascesis* es lo que se ha traducido, mucho tiempo después, en la utilidad social y el modelo de superioridad de los gustos “puros”, serios y complejos contra los “vulgares”. En fin, lo “culto” es accesible para quienes se insertan —porque pueden— en la historia total del arte anterior:

[...] toda la serie de los rechazos, de las superaciones que son necesarias para llegar al presente (por ejemplo, a la poesía como antipoesía). Hay una condición acumulativa en poesía, como en ciencia, pero de otro tipo. Por lo tanto, se puede decir que el arte culto es más universal. Sin embargo, las condiciones de acceso a ese arte universal no están distribuidas universalmente. La función de mi trabajo es recordar esto. Y se puede extraer de allí un programa humanista, mucho más riguroso que el de las profesiones de fe cultural de los pequeños portadores de capital cultural que quieren conservar el monopolio de la diferencia cultural, principio de sus beneficios de distinción”. [...] La visión sociológica desencantada, desmitificada, es inmediatamente comprendida por los artistas de vanguardia; ellos también luchan contra el fariseísmo estético, esa suerte de adhesión narcisista que no consiste en amar el arte sino en amarse amando el arte (Bourdieu, 2015, p. 250).

Así, Bourdieu representa la sociología de la estratificación cultural que no duda en diferenciar estadísticamente a públicos populares, de clase media o pequeñoburgueses, intelectuales y burgueses, mediante un *efecto de homología* omniabarcante que resulta, claramente, en un ejercicio de violencia simbólica típicamente positivista (Clot, 1989). Pero también representa una observación profundamente comprensiva —tal vez más que en los enfoques hermenéuticos— de la vitalidad social y la importancia de seguir el rastro empírico a la transformación de cada oposición particular y batalla en los campos del arte —como, por ejemplo, hizo Susan Sontag, ausente en la sociología del arte—. Por más que vaya critique a Bourdieu durante toda la tesis, mi espina dorsal no deja de ser, sin lugar a dudas, su tensión *institucional/alternativo*.

Públicos y consumos

Los estudios sobre públicos y consumos son un océano. La corriente que me interesó fue la que da cuenta del declive de los valores y las formas de participación artística que había en el siglo pasado, y la creciente función del Estado como contrapeso a los efectos de mercantilización y redefinición de las prácticas culturales en las últimas décadas. Esta debe comprenderse en la estela de los estudios de estratificación en Estados Unidos, los análisis estadísticos inspirados por Bourdieu en Francia y los estudios culturales del británico Richard Hoggart.

DiMaggio y Mukhtar (2004) dieron una especie de golpe de mesa. Al examinar las Encuestas de Participación Pública en las Artes para los años 1982, 1992 y 2002 en Estados Unidos, enunciaron la decadencia del papel de las bellas artes clásicas como capital cultural a partir de dos tendencias: su desplazamiento por otras actividades de entretenimiento y la mutación en la asistencia de distintas clases a eventos en vivo. Por ejemplo, entre los graduados universitarios, la tasa de asistencia a eventos de “alta cultura” como la ópera y los conciertos de música clásica,

que solían constituir el núcleo de las prácticas culturales de élite, cayeron un 30% en favor de actividades más “populares” como eventos de jazz (14%) y visitas a museos (27%).

García Canclini (2001) sitúa los procesos de globalización como fundamento de los cambios en los públicos, los consumos y las políticas que los articulan. La deslocalización de los mercados artísticos se ha imbricado con las políticas estatales para privatizar, homogeneizar y generar nuevos circuitos de exclusión de acceso a la cultura. Al inicio del siglo en la Ciudad de México, el consumo cultural en instituciones como el teatro y las salas de concierto y danza ya sólo representaba 10% del total, reorientándose al consumo doméstico en medios electrónicos. Según el autor, los sitios culturales emblemáticos están perdiendo su sentido organizativo de la convivencia y el entretenimiento en espacios públicos como parte del proceso de masificación.

A partir de los trabajos de García Canclini, Ana Wortman (2001; 2008; 2012; 2017) profundizó en la conformación de nuevos públicos y consumos entre las clases medias argentinas por: *a)* la primacía de lo audiovisual; *b)* el fortalecimiento de la *cultura de las salidas*, basada en la búsqueda y apropiación de bienes simbólicos alternativos en la ciudad, en el desarrollo de nuevas sensibilidades contrapuestas a la recepción tradicional de la “alta cultura” y en la participación en actividades de ocio, especialmente gratuitas; y *c)* la emergencia de los Centros Culturales (CC) como estrategia de legitimación política, democratización y modernización, y sobre todo como amortiguamiento de los efectos de las crisis económicas en el acceso a la cultura (como la desinversión en las escuelas de arte y universidades públicas, así como al empobrecimiento de la clase media con intereses artísticos). En un contexto de crisis permanente, las comunidades locales se han fortalecido gracias a los CC, que fungen como espacios de difusión, formación, acción política y empleo de profesores y artistas que han quedado desempleados. También han detonado la reconfiguración de distinciones de clase. Por ejemplo, los espacios culturales barriales se volvieron *enclaves* de una *cultura media* entre lo culto y lo popular, configurada en un espíritu urbano de resistencia a la ola privatista y al recrudecimiento de la exclusión institucional desde la crisis de 2001:

Tiene un sabor a convivencia, un sabor a compartir cosas, a aprender muchísimo. Yo lo tomo como un lugar de aprendizaje también muy fuerte. Y no el único pero el más fuerte que tengo hasta ahora, en este momento de mi vida. Este año, particularmente estos últimos meses yo me estoy replanteamiento el por qué cuando la gente me pregunta vos qué estudias, yo contesto no, no estudio. Está bueno decir, mirá, no estudio en instituciones oficiales, ponele. Estoy en un Centro Cultural en el cual estoy haciendo de todo. En ese hacer de todo estoy aprendiendo muchísimo. Y estoy conociendo mucha gente. Todos estamos relacionándonos (Wortman, 2008, p. 178).

Los rizos de Ana Wortman

Aquí vuelve a importar todo menos el texto sino la razón por la que existe así como existe ahora, justo ahora este texto infinitamente posible de ser distinto. A Ana Wortman la conocí en un congreso durante la pandemia. Presenté alguna ponencia sobre la diferencia entre los *habitus* de los poetas institucionales nacidos en los años 50 y mis entrevistadas de licenciatura, a quienes no asociaba aún con el mundo alternativo sino más bien con la soledad de la escritura y redes

sociales. Al final se acercó a mí. Me dijo que le había gustado mucho la presentación y el libro que le tocó (circulé libros como en todas las ponencias que he dado desde entonces; creo que fue la primera vez que lo hice y tal vez continué haciéndolo por ese comentario de Ana, a quien — fuera de prestar atención a sus palabras— no podía dejar de verle el rostro tan judío y unos viperescos rizos entrecanos, como de Medusa inteligentemente convertida en socióloga para que nadie se dé cuenta de lo que en realidad es). “Me escribís si venís por Buenos Aires”. Y, aunque no lo he hecho aún, he viajado con ella todos estos años. Cuando pasa algo así, buscamos el nombre de la persona en Google Scholar: nos leemos cosas y, por una facultad inconsciente que nos empuja al mejoramiento de nuestra existencia intuyendo el interés que podrían tener ciertos nombres en nuestro futuro, se nos quedan no marcados sino por ahí flotando algunos de ellos en una memoria gobernada más por la intuición que por el recuerdo.

Años después, que ya fue hace años cuando escribo esto, ese recuerdo-intuitivo cambió mi vida o esta tesis o ambos a la vez, como definiendo debe pasar a cualquier persona para saber que está por escribir lo que debe. Tal vez no lo más conveniente para su futuro, pero sí lo que necesita para no ir dejando deshilados su presente y su pasado. Creo profundamente que esa es la gran tarea y el gran tesoro que esconde cada texto, inclusive las tesis de maestría. Si nos arrojamus a ella más con el corazón que con la inteligencia, logramos que se vuelva nuestro *presente*, con toda la densidad que el presente merece y que cuando no lo adivinamos bien sólo deseamos abandonarlo, como sucede a la mayoría de los tesisas.

No recuerdo exactamente por qué asistí por primera vez a ese seminario pero probablemente lo hice solamente por su nombre: *Narrar y explicar. Nuevas poéticas de la investigación*, coordinado por Laura Montes de Oca y Hugo José Suárez en el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. Si un par de personas se habían tomado la molestia de escribir “poéticas” en el título de algo, yo —el intento de primer sociólogo mexicano de la poesía, aunque en ese momento me estuviera siendo infiel intentando justificar una tesis de maestría sobre la burocracia educativa en México; Spinoza: siempre intentamos ser, aunque débilmente en algunas épocas, lo que realmente somos— debía estar ahí. Y estuve. No hablaré de lo que pasó entre algún día de marzo u abril de 2023 y el 5 de septiembre, pues en realidad sólo importa esta última fecha y en ella sólo algo:

Las canas de Benzecry

Sin saberlo, conocía el nombre de Claudio Benzecry antes de relacionarlo con el de Ana Wortman cuando *stalkeé* sus publicaciones, pero lo asociaba a la experiencia nada placentera de haber comprado *La teoría social, ahora*, uno de esos compendios contemporáneos que, no sé por qué, me pareció terrible en el verano de 2021. Por esa decepción lo había olvidado y cuando leí su nombre en alguna publicación con Ana, no lo ligué inmediatamente con que había coordinado ese libro sino que me pareció simplemente un gran nombre para dedicarse a esto, como desearía que fuera el mío para incrementar mis posibilidades de ser reconocido. Así que cuando lo vi agendado para la siguiente sesión del Seminario tuve que buscar su nombre y entonces descubrí que tenía su libro: no *El fanático de la ópera*, pero al menos sí el de teoría. Quedaba tomar la

decisión de faltar por primera vez a una clase del Colegio o perder la oportunidad de conocer a quien por un vídeo de Youtube ahora sabía era un discípulo de Howard Becker y su último entrevistador antes de morir. Opté por el autógrafo, dije alguna mentira y fui.

Una de las únicas maneras en que solemos enterarnos de la bondad de nuestros maestros es en este tipo de circunstancias. Llegué temprano con mi libro a esperar frente a la sala del IIS. Nervioso vi aproximarse a dos garrochas humanas. Más nervioso porque pocos saben la vergüenza que tenemos que superar los verdaderamente chaparros para abordar a los investigadores internacionales por encima del metro ochenta; aunque, supongo, la pequeñez puede inspirar una especie de ternura y misericordia que de hecho tiene un efecto positivo frente a los grandes. Sin imaginarlo, Hugo se acercó a mí, me tomó por los hombros y me presentó a Claudio como un brillante estudiante (jamás fui su estudiante) que había iniciado la maestría en el Colegio de México, pero que en realidad ya debería estar en el doctorado “allá” con él. Durante la conferencia —que hasta ahora releendo mis notas recuerdo que trató sobre metodología cualitativa: fresca, contemporánea, directa, maravillosa, me pareció todo lo opuesto a lo que estaba “aprendiendo” en el Colegio: metodología cuantitativa disfrazada de cualitativa— puso un ejemplo sobre no sé qué, creo que sobre *labelling through field insertion*, llamándome “discípulo” (bueno, exactamente dijo “poshuelo”) de Hugo, y continuó hablando de su etnografía sobre los apasionados de la ópera en el Teatro Colón de Buenos Aires.

Todo esto que parece nimio es trascendente porque fue tal vez en ese momento —ahora me doy cuenta que fue justo antes de que Lia me llevara a mi primer evento de poesía— en el que mi decisión de hacer esta tesis no había sido tomada pero ya me estaba esperando. Durante la sesión estaba ojeando el pdf de *El fanático de la ópera*, subtítulo *Etnografía de una obsesión*. Ver el índice mientras lo escuchaba diseñó con seguridad esta investigación en mi inconsciente, que sólo un par de semanas después se volvería irreprimible, haciendo imposible continuar con la tesis anterior y ganándome que me corrieran de mi seminario de titulación. Todo se ajustaría exactamente a la idea principal de Claudio: las personas no hacemos todo para obtener reconocimiento, mucho menos hacemos todo dentro de las instituciones; hacemos cosas por AMOR, incluso cuando el valor de lo que amamos ha decaído socialmente como la ópera. *Como la poesía también*, obviamente pensé, *sí, exactamente como la poesía*. Y entonces no se trata —pienso ahora— de las instituciones, las redes de poder, los mundos de trabajo de los artistas ni los públicos como cifras de consumo. Nada de esto sería posible sin el paso previo y consecuente que lo envuelve todo: el *apasionamiento*.

Son los fanáticos y sus obsesiones lo que realmente constituye un “campo” y, por ende, explica sus CRISIS. Porque nada puede entrar en *crisis*, desde una perspectiva microsociológica, si algo no se rompió: el lazo, el ritual, la mediación. Exactamente igual que en el amor. Y desde esta claridad de lo que se nos impone porque nuestra intimidad lo acepta, tuve que navegar el estado de arte, sabiendo que llegaría a este punto. —“Para Sebastián, para que sigas leyendo, queriendo y [algo inteligible que creo que dice] estudiando. Abrazo, Claudio” escribió en la dedicatoria, que no era una invitación a escribirle como a Ana cuando pasara por Chicago o Nueva York, pero en la ilusión me pareció y me sigue pareciendo implícita— y que sabría que había llegado al *punto* cuando regresara aquí: a la escena de Claudio yéndose del evento con las canas más claras

que había visto jamás en alguien tan joven.

Apasionados y amateurs

La etnografía de Claudio Benzecry (2012a) sobre el mundo de la ópera en Buenos Aires cuestiona por qué un género artístico considerado anticuado —como la ópera— no termina de desaparecer de los escenarios mundiales, y por qué sigue convocando a un público fiel y heterogéneo en clases, edades y trayectorias sociales. Una parte de la respuesta es que hay géneros y recintos específicos como el Teatro Colón —inaugurado en 1908, y convertido en símbolo nacional de modernidad cultural— que no cesan de recibir el apoyo del Estado y las élites culturales. Otra parte es que las artes desarrollan espacios y rituales sociales que logran evolucionar a lo largo del tiempo para sobrevivir. Pero lo que Benzecry encuentra más significativo es que, a pesar de haber sido una práctica de élite, los fanáticos de la ópera siguen acudiendo a ella —desde las biografías y posiciones sociales más diversas— como un acto de *amor*, como una profunda afirmación cotidiana de su relación con el mundo. Reconstruye las biografías de los apasionados recuperando estos actos de amor por el arte:

Franco se define como fan profesional de la ópera. “Cuando termina la función, yo en casa; leo, estudio”. Dedicar por lo menos dos horas por día a la ópera además de las funciones, una a la mañana y otra a la tarde. También escucha música mientras cocina o se plancha las camisas antes de ir al trabajo. [...] Pero las muchas horas de escucha o el abandono de otras formas artísticas y medios de comunicación no satisfacen el amor que Franco profesa por la ópera; lo único que lo hace es su asistencia intensiva y extensiva. La semana anterior a nuestra entrevista, por ejemplo, había conducido su automóvil durante horas para poder ver, en el teatro Roma de Avellaneda, una ópera que se monta muy rara vez. Pero hasta esta anécdota queda eclipsada por la que me contó sobre la última representación de Plácido Domingo en 1998: Franco durmió tres noches en la calle para conseguir sus entradas (Benzecry, 2012a, pp. 135-36).

Benzecry inserta su trabajo en una *teoría de la pasión* que se ha fortalecido en la nueva sociología del arte (Rodríguez Morató y Santana Acuña, 2017; Muntanyola-Saura, 2017; Zarlenga, 2017) como una alternativa crítica al paradigma bourdiano. Una cuarta perspectiva sobre la función del arte en la sociedad que confronta las teorías del estatus, la dominación ideológica y el capital cultural. Esta teoría privilegia la microsociología de las formas de socialización (Simmel, 1961, 2014, 2016), el interaccionismo simbólico (Collins, 2004; Becker, 2009, 2021; Benzecry y Collins, 2014) y la dramaturgia (Goffman, 1959, 1967), la sociología de la apropiación cultural que retoma el giro hermenéutico frente a Bourdieu (Lahire, 2006, 2009; Heinich, 2000, 2022) y los influyentes estudios del apasionamiento amateur desde el giro pragmático (Hennion, 2001, 2017; de Nora, 2002; O’Connor, 2005; Benzecry, 2012b). El entramado teórico de Benzecry podría dividirse en tres:

- a. *Procesos biográficos de apasionamiento vs. pautas de gusto/distinción*. Benzecry estudia el “consumo” cultural directamente en las *situaciones y cadenas rituales de interacción* donde ocurre. Quien consume no es un actor predispuesto por homología a expresar su afán de distinción a través de ciertas prácticas culturales sino un sujeto activo que busca lazos rutinarios de energía, resonancia emocional, experiencias significativas, efervescencia colectiva, medios y compañeros de cultivo de sí. La pasión por el arte se arraiga en actos de

amor: este implica una investidura personalísima que moviliza y sostiene el compromiso de entregarse a algo que, en principio, está fuera de sí, y —más allá de racionalizar su uso para obtener capital— ofrece experiencias de autotranscendencia. El enfoque pasional no es romántico ni banal sino una adaptación académica a los procesos de debilitamiento de las pautas de distinción de homología estricta (clase/gusto) y de pérdida simultánea de su carácter elitista y popular. Las *prácticas del gusto* han dejado de corresponderse con una clasificación sólidamente dicotomizada a favor de un consumo híbrido u “omnívoro”: de lo que sea y por cualquiera. Es pertinente emplearla especialmente en mundos artísticos devaluados como la poesía donde —a pesar de la existencia de un campo entre productores profesionalizados— prima la dificultad de intercambio y conversión de capitales.

- b. *Fanáticos, apasionados y amateurs vs. profesionales.* La obra de Latour ha inspirado una corriente interesada en el gusto artístico como práctica amateur y reflexiva. En vez de actores “capacitados” o no para una práctica, los fanáticos son “usuarios”, practicantes activos del amor por algo, a partir del cual construyen *redes* de objetos y rutinas para cultivarlo en sus propios espacios domésticos o en pequeños *locus* de compromiso y entrega personal y colectiva (como talleres y *venues* artísticos). Dar un paso atrás del modelo general de distinción por estatus y profesionalización permite indagar los tipos específicos de apego y apasionamiento por sus diferentes duraciones, intensidades y espacialidad. Los espacios físicos concretos (en oposición a la abstracción del espacio social bourdieusiano) permiten trazar relatos sobre las experiencias y las estrategias que el apasionado identifica como verdaderamente constitutivas de su *pasión*: el enganchamiento, la iniciación, el aprendizaje dedicado o habilitación, el compromiso mantenido, la participación compartida, el refinamiento de su sensibilidad y, finalmente, el *expertise* hacia el cual se orienta su entrega (pero no como ansia de reconocimiento institucional). Estudiar esta apropiación lenta y contingente de un gusto propio —en vez de dar por sentadas sus propiedades por homología— lo complejiza como el resultado de secuencias de actos reflexivos de cultivo del *self*, de una heterogeneidad de lógicas y rituales de entrega para lograr estados de intensidad emocional y de la activa *configuración* mutua entre objeto y sujeto. Esta microdinámica de *reconfiguración* permanente provoca los cambios de valor de cada arte y de sus apasionados en la sociedad, uno de los principales vacíos en la obra de Bourdieu.
- c. *Etnografía de procesos de crisis y reconfiguración de una pasión.* Este paradigma desplaza la metodología de campo por el interés etnográfico en contextos situados y biografías de apropiación intensa de objetos, prácticas y relaciones artísticas en CRISIS. Benzecry (2017) redefine este concepto como un proceso simultáneo de desacoplamiento e intentos de reensamblaje entre formas de apropiación del objeto cultural, estrategias de compromiso y apasionamiento, códigos grupales, y procesos de redefinición del sentido de una práctica en el sistema cultural, en que se transforman gran parte de las mediaciones entre ellos.

Así, la estructura de *El fanático de la ópera* me sirvió como un instructivo para dar cuenta de mi propio mundo poético desde la pasión de sus miembros. Primero está el escenario donde la pasión acontece como telón de fondo para recopilar los testimonios biográficos de enganchamiento. Luego se puede dar cuenta de cómo se llega a ser fanático de algo mediante las situaciones de aprendizaje, la fenomenología del apasionamiento *in situ* y el repertorio de los modos de compromiso. Finalmente, tal como era necesario para esta investigación, se debe dar cuenta de cómo el *amor* por un arte es capaz de garantizar su supervivencia, aun durante la decadencia o crisis del *establishment* que lo incorporó como un signo de alta cultura.

¿Quién es Cesárea Tinajero?

Existen más novelas que artículos sobre el apasionamiento de los poetas en México: sobre sus andanzas, conflictos y bohemias, sobre sus intentos, fracasos y éxitos, sobre las desventajas y las desigualdades que se ciernen sobre unos y los privilegios naturalizados que otros gozan, en formatos de *bildungsroman* y novelas negras (Serna, 1995; Palou, 2017; Pérez Gay, 2018). Toda esta investigación puede tomarse como una actualización sociológica (muy probablemente innecesaria) al trabajo novelístico de Roberto Bolaño que, sin lugar a dudas, constituye la obra etnográfica sobre distintos mundos poéticos (mexicano institucional, mexicano underground, chileno, español, etc.) más importante del siglo XX. Sin lugar a dudas, todo lo que he escrito hasta este punto es secundario y menos útil que si me hubiera atrevido a sistematizar *Los detectives salvajes* (2016), irresumible e inaprehensible documento histórico, excepto si se lee con la lentitud y el interés debido. Sigue sin haber una referencia más común en el mundo poético que Bolaño. Ha cambiado las vidas de miles de jóvenes. Nos permite atisbar que existe un mundo insospechado y nocturno dedicado a la poesía para luego volver a buscar periódicamente orientación en él. Cualquier punteo es absurdo e —igual que Bourdieu— ineludible. Pero uno tiene que elegir cómo adornar su incapacidad relativa, es decir, su prisa:

- a. Lo primero es que si una imagen social puede generar un sentido de continuidad respecto al mundo poético alternativo, es decir, que este texto se trate sobre lo que pasó después y a partir de *algo*, ese *algo* constitutivo no es el mundo de Bourdieu sino el de Bolaño. Apenas abre su relato en 1975, Bolaño ya sitúa un mundo de jóvenes desaliñados pero poetas guapas y de mayor clase social que transcurre entre la UNAM, los cafés y librerías del Centro Histórico, los bares de la Zona Rosa, los pobres pero adecuados departamentos de algunos, un par de deslumbrantes casas en La Condesa y Polanco y, sobre todo, la calle, la calle de noche leyendo sus primeros poemas entre sí, hablando sobre la situación crítica de la poesía mexicana, de la poesía que Bolaño llama “paciana”, es decir, el germen de lo que en esta tesis *explota*. El *boom* actual de la poesía que relataré en función del mundo de los eventos puede considerarse con seriedad sociológica como una *segunda ola* de este mismo proceso, reproductor de la división fundamental entre institucionales y alternativos.
- b. Lo segundo es que Bolaño tiene una sensibilidad “interseccional”, es decir, una inteligencia sociológica para reconocer y formular las diferencias internas del mundo o el campo según clase, género, edad, estilo, etc.
 - Por ejemplo, Bolaño da cuenta del proceso de ingreso de *las* poetisas a la escena. En una conversación, un tipo le pregunta a otro si hay muchas poetisas, a lo cual este responde que se les dice “poetas”, pero sí, como nunca antes, “levantas una piedra y encuentras a una chava escribiendo de sus cositas”.
 - Otra distinción fundamental en el mundo de Bolaño ocurre entre los poetas acomodados que persiguen racionalmente una trayectoria institucional y los auténticos apasionados que sólo pueden surgir de la precariedad y la existencia salvaje inspirada en los poetas malditos, los que se “empapan” de realidad y no se hacen sus víctimas. El apasionado prototípico es Ulises Lima, un tipo “capaz de hacer cualquier cosa por la poesía”, por ejemplo, bañarse leyendo poesía y luego volver a colocar el ejemplar desteñido en el librero de su amigo como si nada. En camino a una fiesta de las hermanas Font en La Condesa, un personaje que se mostraba entusiasta y extrovertido se vuelve sumiso y le confiesa malhumorado a Bolaño que todo el problema consiste en la diferencia social

que separa a su humilde familia trabajadora de la de Angélica Font, firmemente anclada en la pequeña burguesía de la Ciudad. En una fiesta de los Moore, con jardín con luces a ras de césped, dos personajes se encuentran, se citan esa misma noche en una cafetería de Insurgentes Sur y uno de ellos invita al otro a su cuarto de azotea muy cerca de las estrellas en la Roma Sur, el otro le responde que mejor vayan al estudio de un amigo pintor del cual tiene las llaves, esperando que esa noche su amigo no estuviera allí, lo cual es probable porque ahora está en Boston estudiando arquitectura por instrucción de sus padres hartos de la bohemia mexicana. En efecto, el estudio está vacío y limpio porque la “criada” de los Laguna se acaba de marchar: Piel Divina le dice a Luis Sebastián: qué estudio más padre, aquí sí que dan ganas de pintar.

- Bolaño no deja de lado el antiguo arte de tipificar a sus enemigos. Dice que dentro del inmenso océano de la poesía distinguía varias corrientes: maricones, maricas, mariquitas, locas, bajarrones, mariposas, ninfos y filenos. Las dos mayores son las primeras; por ejemplo, los máximos representantes de la poesía marica serían Neruda y Paz. Ambas representan a lo establecido, lo laureado, institucionalizado y venerado por los jóvenes burgueses; en cambio, “a los muchachos pobres no nos queda otro remedio que la vanguardia literaria”. En otros momentos, distingue a los poetas campesinos (chicos rurales pero también urbanos con un estilo anacrónico que veneran la tradición) de los pacianos (el prototipo de los poetas acomodados pero pobres en apuestas estilísticas porque se subordinan a la poética de Paz) y los real visceralistas (los verdaderos vanguardistas, principalmente compuestos por jóvenes de clase media baja del Centro de la Ciudad, muchos migrantes, que tienen acceso a la vida salvaje y experiencias verdaderamente intensas sobre las cuales escriben una poesía “real” y “visceral” sobre lo “infra” de la realidad, a diferencia de los surrealistas).
- c. Lo tercero es que Bolaño no escribe una novela sobre poesía sino sobre poetas y, por ende, sobre los rasgos románticos de dedicarse a algo inasible y —como muestra durante el libro— finalmente inútil (revelación a lo cual, por modelo, deberían llegar todos como Rimbaud, quien revoluciona la poesía para renunciar a ella y desaparecer para siempre).
- No hay nada más “poético” para los infrarrealistas que escribir en las condiciones “menos aptas”. Por ejemplo, Arturo Belano —el alter-ego de Bolaño— está enfermo el 16 de diciembre: ha tomado cuatro aspirinas, medio litro de café y tiene fiebre; por ende, empieza y termina dos poemas. Sin embargo, la precariedad es sinónimo de condiciones para la autenticidad. Esto se muestra en el énfasis en el consumo cultural, antes incluso que en comer o tener ropa nueva. Bolaño cuenta que se acostumbraban sin mayor problema a llevar la misma ropa de siempre, pero gastaban mucho en cine, obras de teatro, camiones y metro (aunque al vivir en el Centro casi siempre se trasladaban a pie) para ir a los talleres de poesía de Casa del Lago o la Universidad. Y dentro de la precariedad que los diferencia de los poetas promesa de buena familia, se vanagloria no estudiar formalmente: “porque estudiar, lo que se dice estudiar, no estudiábamos, pero no hubo taller al que no nos asomáramos por lo menos una vez, fue como una fiebre la que nos dio por los talleres, nos hacíamos un par de tortas y allí nos presentábamos tan contentos, escuchábamos la lectura de poemas, escuchábamos las críticas, a veces también nosotros criticábamos”. La misma fiebre de hoy por los eventos.
- Otro rasgo de la intensidad “poética” es reconocer que la poesía es secundaria frente a la motivación más profunda de ser poeta: ligar.
- Otro rasgo romántico es la intensidad, la erudición autodidacta y la amplitud onírica con que los poetas alternativos despotrican contra la tradición, “obstinados en no reconocerle a Paz ningún mérito, con una terquedad infantil”. Pero cuando tienen la oportunidad de publicar algo, de que alguien como Carlos Monsiváis los tome en cuenta, no lo hacen:

“el mayor problema era que casi todos tenían más de veinte años y se comportaban como si no hubieran cumplido los quince”.

- Finalmente, los real visceralistas son *alternativos* por sus gustos y sus prácticas, por su conocimiento e incursión en los márgenes de la poesía institucional, y la lealtad al paquete de consumos extraños que —en cada época— es el motor de cambio de la sensibilidad alternativa, la cual demuestra la profundidad del apasionamiento y el compromiso con su arte. Escritura automática, cadáveres exquisitos, *performances* de una sola persona y sin espectadores, *mail-poetry*, poesía conversacional, antipoesía, poesía concreta brasileña, teatro del absurdo, haikús, poesía-desesperada, poesía de la experiencia, poesía beat, John Cage, poesía eléctrica, sanguinaria, pornográfica, bisexual, poemas apócrifos de los nadaístas colombianos, horazerianos del Perú, catalépticos de Uruguay, tzántzicos de Ecuador, incluso revistas... “Nos movimos... Nos movimos... Hicimos todo lo que pudimos... Pero nada salió bien” porque lo alternativo ensambla la glorificación del desborde con la de su consecuente fracaso.
- d. Lo más importante de que la obra de Bolaño pueda considerarse un atisbo de SOCIOLOGÍA DE LA POESÍA es que, además de etnográfica, es una sociología histórica. Bolaño relata el desplome de la “generación del desencanto” (Flores, 2010). Administra la asfixia de ese desencantamiento en tres escenas:
 - En la primera, Bolaño se encuentra en la Feria del Libro de Madrid en 1994. En voz de Pere Ordóñez describe la proletarización contemporánea de los escritores. Si antes solían venir de familias acomodadas y la escritura era una rebelión contra esa posición social, la tendencia de la literatura contemporánea es contraria y es una estrategia para escalar en la pirámide social cuidándose mucho de no trasgredir nada. “No digo que no sean cultos. Son tan cultos como los de antes. O casi. No digo que no sean trabajadores. ¡Son mucho más trabajadores que los de antes! Pero son, también, mucho más vulgares. Y se comportan como empresarios o como gángsters. Y no reniegan de nada o sólo reniegan de lo que se puede renegar y se cuidan mucho de no crearse enemigos o de escoger a éstos entre los más inermes. [...] Y así la literatura va como va. Todo lo que empieza como comedia acaba indefectiblemente como comedia”. Bolaño está describiendo al modelo neoliberal de escritores-burócratas y *best-sellers* subordinados al establishment editorial e institucional, así como a la dinámica a la vez “mafiosa” y “servil” que, en efecto, está en el centro del malestar pero también de las trayectorias más exitosas del campo poético contemporáneo.
 - La obra maestra sobre la rabia de los poetas relegados contra Octavio Paz es un episodio ficticio de 1995 en que Octavio Paz se topa varias veces a Ulises Lima en una banca del Parque Hundido. Lo desconoce pero le recuerda que hace muchos años —le cuenta a su secretaria, Clarita Cabeza— un grupo de “energúmenos de izquierda” intentó secuestrarlo. Durante días, Clarita se dedicó a enlistar los nombres de toda la poesía mexicana reciente, incluyendo los más de quinientos jóvenes de la antología de Zaid (o Zarco en la novela). Sin embargo, el nombre Ulises Lima —que el desconocido del parque adereza con el mote de “el penúltimo poeta real visceralista que queda en México”— no le suena para nada. Don Octavio invita al ya no tan joven a tomar asiento con él y sucede el diálogo que cito como epígrafe de la tesis. Tras muchos esfuerzos, Octavio Paz recuerda que el real visceralismo fue el movimiento poético de “Cesárea Tinajero”, poeta perdida de los años 20 que Bolaño simboliza como la búsqueda de la poesía. El Nobel y Ulises Lima —inspirado en Mario Santiago Papasquiaro, uno de los poetas más queridos en el mundo de la poesía alternativa— discuten durante unos minutos hasta que Ulises se levanta, estrecha la mano de Paz y se marcha.
 - Hay novelas cuyo final merece nunca ser revelado en otro texto que no sea él mismo, su última página. *Los detectives salvajes* es una de ellas. Aún así, el silencio con que

termina, la nada o casi-nada que los poetas encuentran al ir a buscar a Cesárea Tinajero hasta un pueblo fantasma en la frontera norte del país, la duda de “qué hay detrás de la ventana” representa —en mi interpretación— algo muy sociológico: el vacío que la “poesía” representa para la sociedad, para sus apasionados más intensos. La ausencia de ese *algo* fundamental que las instituciones adornan con premios y becas.

La autoetnografía confesional de Bolaño no puede ser subestimada en sus efectos históricos, pues el misterio de sus páginas es lo que muchos jóvenes poetas aún persiguen —sin mucha racionalización sobre por qué lo hacen— en la poesía. El mundo de la poesía alternativa nace, en cierta medida, en la medida en que los fundadores de los eventos de poesía fueron inspirados y potenciados (en un sentido spinoziano) por su relectura, en la colectivización del sueño dantesco de toparse de frente con la *Poesía* con mayúscula a costa de todo. La censura institucional a las vanguardias poéticas más importantes (como la beatnik o la pop) provocó —es sólo una hipótesis— que el mundo alternativo se ensamblara a partir de una sensibilidad, una resonancia y un espíritu de reencuentro muy específico con la (falta de) tradición que *Los detectives salvajes* inmortalizó. Aunque la escena de los eventos ha cambiado mucho, su motor interno sigue siendo el deseo por descubrir quién es Cesárea Tinajero. Resonancia que la sociología puede intentar desentrañar mediante un

PEQUEÑO A MEDIANO ABECEDARIO TEÓRICO

Este apartado funciona como una rayuela. Trata sobre las palabras importantes en que estuve pensando mientras veía, escuchaba, pensaba y escribía, y que el lector o la lectora debería tener en mente. Si por fortuna usted no es sociólogo, teórico o miembro de la comisión lectora, salte este capítulo con toda impunidad. Lo esperamos en *Los eventos de poesía*. ~~Ruido blanco para que una línea de texto que usted no sabe termine de cuadrar en el documento de una manera decorosa.~~ Si lamentablemente no está exento de leer esto

Empezar en **Rosa**,
Hartmut y seguir
las instrucciones.

Benzecry, Claudio: pasión

Ver *Apasionados y amateurs* en el capítulo anterior y vuelva a **Rosa**.

Collins, Randall: interacción

Rosa cita y yo subrayo este fragmento de Collins (2008):

Los seres humanos están predestinados a estar en el centro de un foco mutuo de atención intersubjetivo y a resonar en ritmos comunes, emociones de un cuerpo al otro. [...] los humanos están cautivos situacionalmente en los matices momentáneos de los sistemas nerviosos y endocrinológicos de los otros, y son propensos a crear rituales de interacción y, así, mantener una solidaridad cara a cara [...] para estar emocionalmente hipersintonizados mutuamente, y por tanto para ser especialmente susceptibles a la dinámica de las situaciones de interacción (en Rosa, 2019, pp. 190-191).

Retomo la introducción de Benzecry (2019) a Collins, con quien trabajó. Collins retomó la idea clave de Goffman según la cual lo que importa para explicar la acción social no son “los hombres

y sus momentos” sino “los momentos y sus hombres”. Se propuso ampliar la idea del ritual de la interacción a partir de un nuevo concepto: las *cadena rituales de interacción*. En su trabajo sobre la sociología de la filosofía, desarrolló la idea de que las microsituaciones son constitutivas de los macroórdenes. Enfatizó el carácter colaborativo de la producción intelectual, centrándose en dos presiones organizativas: la relación afectiva entre tutor y discípulo, y el pequeño espacio de atención que queda para las grandes ideas intelectuales, así como la competencia que ambos factores generan en torno a las posiciones, el estatus y los recursos. El descubrimiento de Collins fue que los momentos de solidaridad y el éxito de la “agrupalidad” resultan de *eventos* en que los participantes se sintonizan entre sí, con lo cual reconfiguró la idea de interacción a partir de la centralidad de los rituales que producen *efervescencia colectiva* (Durkheim, 2012).

Collins hace de la energía emocional —escasa y restringida— el motor fundamental de las líneas de acción. Las personas encuentran motivación en la convocatoria a participar en los *eventos-rituales* que les proporcionan *resonancia emocional* con otros, a diferencia de la asistencia a rituales fallidos que arrebatan su energía emocional. Estos *rituales de interacción* incluyen la copresencia física, un foco mutuo de atención entre los participantes, la exclusión de eventos externos y una cualidad emocional compartida resultante. Y la situación interactiva se construye alrededor de dos elementos: la eficacia del enfoque mutuo de atención y el grado de sincronía emocional conseguida. Un ritual de interacción exitoso intensifica la energía emocional de los participantes, quienes son absorbidos por el objeto o símbolo que comparten, lo cual ocurre tanto en un nivel externo como interno.

Vuelva a Rosa,
Hartmut.

Latour, Bruno: ensambles

Esta no es una tesis latouriana pero quisiera serlo. De hecho lo es en retrospectiva. Es tan deshonesto incluirlo como callar que, en los últimos días, la “teoría del actor-red” me permite ensamblar los últimos pensamientos sobre esta escritura. Se nota en su presencia en los subtítulos. Lo fundamental es que a Bruno Latour (2008) no le gustaba el rótulo de *actor-network-theory* (ANT) pero decidió dejarlo por la hormiga (*ant*). Se trata de una “ontología del actante-rizoma”, de una sociología que hormiguea. Lo más importante para la ANT es que “lo social” aún no está ensamblado; la tarea de la sociología es mostrar cómo se crean las asociaciones entre actores y actantes, crear informes que rastrean una *red*. Una red es sólo una metáfora como “campo”, “institución”, “cultura” e incluso “sociedad”; se pueden escribir doscientas páginas sobre el concepto, pero también basta con una línea. Una red es una serie de acciones en que los participantes hacen algo, median, traducen y, de esta manera, ponen en circulación algo que denominamos “social”. Las redes forman ensambles y estos pueden ser *ensambles de resonancia* si lo que rastreo es exactamente eso.

Rosa, Hartmut: resonancia

Resonancia. Una sociología de la relación con el mundo (2019) es el libro de sociología que más quiero mientras escribo esto. Queremos más aquellos libros que no podemos parar de subrayar: tres ideas principales por página; todas realmente principales. Los libros que involucran nuestros afectos son imposibles de sintetizar: la síntesis es que realmente modifican cómo vivimos. El dolor de seleccionar un número limitado de ideas = post-its = *turning-points* de pensamiento. En vez de analizar un concepto, mostrar por qué la idea es valiosa y *existe*.

La tesis de Rosa es que “lo importante en la vida es la calidad de la *relación con el mundo*, es decir, la manera en que, como sujetos, experimentamos el mundo y tomamos posición ante él: la calidad de la *apropiación del mundo*” (p. 20). Al situar esta relación (*Weltbeziehung*) o vínculo con el mundo (*Weltverhältnis*) como fundamento ontológico, Rosa desarrolla una teoría crítica de la crítica (como Marx deseaba). Confronta a la sociología de la desigualdad (Bourdieu es uno de sus grandes artífices) que —al concentrarse en los recursos— se ha convertido en cómplice de la desigualdad como ideología, apuntalando un modo específico de entender la relación deseable entre las personas y el mundo como adquisición de recursos. El corazón de su crítica se refiere a que —como “anticiparon” Simmel, la Escuela de Frankfurt, Sennett y Bauman— la alegría y la felicidad *existen*. La ejecución de actividades las hacen posibles cuando estas cargan en sí mismas el fin que las define, cuando estamos ligados libidinalmente a la *vida* —definida como las personas, los espacios, las tareas, las ideas, las cosas y las herramientas que nos encuentran y nos conciernen— a través de ellas y cuando, en efecto, las personas conseguimos —a través de este lazo— amarla.

Este *amor* por la vida a través de ciertas actividades (que no sólo concentran intereses y expectativas sino emociones y el potencial de ser conmovidos y movilizadas por ellas) produce y se convierte en el contenido de *hilos vibrantes* entre nosotros y el mundo que, tejidos, generan *ejes de resonancia*. Importante: los ejes establecen diferencias respecto al “sentimiento basal del mundo” para las personas, su propia definición sobre el modo de estar colocadas en él (*In die Welt Gestellstein*) y de poder transformarse dentro de sus cambiantes límites contextuales. Igual que los actores en Bourdieu desarrollan *estrategias de toma de posición en el espacio social*, las personas tomamos posición mediante *estrategias de apropiación del mundo*. Estas involucran, principalmente, una actitud marcada por *logos* o por *eros*: la orientación hacia el dominio o hacia la receptividad creativa, la interacción lograda y la asimilación transformadora (*Anverwandlung*).

Rosa retoma la ontología hermenéutica presente en Heidegger, Ricœur, Gadamer, Lévinas, Merleau-Ponty y los post-estructuralistas. Se contrapone a los presupuestos filosóficos del positivismo que, a partir del joven Descartes (2018) —quien, no obstante, al final de su vida se corrigió, situando a “las pasiones del alma” y la poesía en el centro de su sistema filosófico porque se enamoró de la princesa Isabel de Bohemia— desarrolló una antropología centrada en el *logos* y obstructiva del *eros*.

Aún así, Rosa presta atención al elemento fundamental de nuestra relación con el mundo (o el espacio social) para el pensamiento bourdiano: el *habitus*. Por un lado, el deber de elaborar un sistema en que los aspectos mínimos de la existencia y la acción tengan un sustento social —y no meramente fenomenológico— hace que Rosa incorpore respirar, comer y beber, voz, mirada y rostro, caminar, estar parado y dormir, reír, llorar y amar como *relaciones corporales* que sustentan y expresan nuestra colocación en el mundo; felices: Simmel, Elias, Goffman, Marcuse,

Habermas. Por otro lado, Rosa *es* sociólogo y no renuncia, de ninguna manera, al principio de estructuración-socialización (incluso con un fraseo bastante durkheimiano), aunque lo trastorna:

[...] es evidente que las relaciones y vínculos con el mundo en general son siempre también, y en su mayor parte, vínculos sociales y colectivos; se conforman dentro de instituciones y prácticas, están anclados de forma profunda, como formaciones dispositivas, en las maneras dominantes de ser, pensar y actuar. [...] El hecho de que la vida sea lograda o malograda depende entonces, por un lado, de los vínculos socioculturales (con el mundo) en general, y también, por otro, del ajuste entre las disposiciones individuales y esos vínculos. [...] De hecho, intentaré mostrar que las diferencias en la actitud ante el mundo o en la apropiación del mismo pueden comprenderse como diferencias en la estrategia de búsqueda de resonancia y de evitación de experiencias de alienación. Porque todos los sujetos tienen durante su vida experiencias constitutivas de resonancia; es decir, momentos en los que su *hilo con el mundo* vibra intensamente y su vínculo comienza a respirar. [...] Según esta perspectiva, *la conducción de la vida* se desarrolla como resultado de la búsqueda de *oasis de resonancia* constitutivos, y del deseo complementario de evitar la repetición de *experiencias desérticas* (Rosa, 2019, pp. 30-32).

Como casi toda la sociología después de Parsons, Rosa no se distingue por rebatir el fundamento de lo social como sustrato de los individuos ni por reconocer su irrefutable reflexividad, sino por reformular el esquema:

- a. La instancia de *mediación* entre uno y el mundo son los “vínculos de resonancia”, no la incorporación-reproducción de estructuras sociales.
- b. El *outcome* relevante de esta mediación para la sociología no es la adquisición y acumulación de capitales sino la “vida lograda o malograda” en términos de resonancia.
- c. La ontología y la praxeología constructivista es reemplazada por una hermenéutica:
 - a) el actor es “sujeto” y la estructura social es “mundo” de vida;
 - b) las posiciones relacionales y relativas a la apropiación de recursos y reconocimiento son “experiencias” de resonancia o alienación (relocalizando el subtexto marxiano de la deriva económica a la más filosófica y realzando la síntesis frankfurtiana con Freud);
 - c) las estrategias de movilidad social se vuelven “estrategias de búsqueda” de sentido (término sociologizado como “resonancia”), contenido de la “conducción de vida”.
- d. Finalmente, la metáfora económica (Bourdieu) que desplazó a las metáforas orgánicas (Spencer, Durkheim) e ingenieriles (estructuralismos) es desechada por un lenguaje místico-religioso que indexicaliza el uso de palabras como: hilo, vibración, vínculo, respiración, conducción vital, oasis-desierto y el propio resonar.

Esta perspectiva afirma que ni la relación ni las condiciones de relación con el mundo pueden definirse por el tipo de actividades/prácticas/habitus y objetos/recursos/capitales *per se*, sino a través del análisis de procesos de conformación-mantenimiento-transformación de las experiencias y los ejes de resonancia. Es mediante estos que las disposiciones (corporales, biográficas, emocionales y psíquicas) del sujeto entran en relación con el mundo. Al cambiar el habitus de clase por la resonancia como la mediación social principal, Rosa invierte el supuesto de la sociología tradicional según la cual + capital = ++ posibilidad de vínculo con el mundo. Y formula lo contrario: se puede dar cuenta sobre cómo la capacidad de resonancia no sólo es una consecuencia sino también una causa de la habilidad para acumular capitales, entendidos como

relaciones de resonancia que vuelven atractivos a los sujetos en contextos sociales. Y como la experiencia de protección y flujo ontológico es el centro, solemos encontrar las relaciones más resonantes entre personas con volúmenes “opuestos” de capital. Esto implica que los sujetos no ingresan a las situaciones de interacción ni habitan sus circunstancias enteramente predefinidos por sus capitales y sus habitus sino que se constituyen permanentemente a partir de su exploración del mundo: no sólo en busca de enriquecerse socialmente sino también de resonar con otros y consigo mismos, de encontrar “modos de nutrición” como el arte (Sontag, 2022c).

Rosa tiene claro que un análisis elemental de las maneras en que las personas entran en relación con el mundo no puede eludir comenzar con el *cuerpo*: no sólo físico [Körper] sino vivo [Leib] y, por ende, capaz de establecer relaciones mudas o resonantes (fuente de inspiración y expresión) con el mundo. Sin ahondar en un capítulo que enorgullecería a Bachelard y Lévinas, no puedo evitar archivar algunos conceptos sobre las “relaciones corporales elementales” tanto porque son bellos como porque son el sustrato *sensible* de la investigación:

- a. De *estar colocados en el mundo*: estamos sobre nuestros pies, efecto de la fuerza de gravedad, ser introducido en covibración, vínculos de la piel.
- b. Sobre *respirar*: relación comunicativa con el mundo, fumar como intento de sentir el mundo, respiración rápida o tranquila.
- c. Sobre *comer y beber*: lo social se hace tangible mediante la ingesta de sustancias del mundo que modifican nuestra relación con el mismo.
- d. Sobre *voz*: interrupciones conscientes del vínculo instrumental con el mundo mediante las manos: juntarlas en oración, no mover los dedos; la voz como primera relación responsiva con el mundo que recibe y produce shocks de resonancia; acción comunicativa orientada al entendimiento intersubjetivo; música como aglutinante universal del vínculo y las identidades tardomodernas con el mundo; los oyentes necesitan la voz pero no el texto (como un elixir); importancia central en conformación de relación de resonancia en ámbitos de comunicación simbólica: orador fascinante o aburrido —> sincronización/ conmoción vs. esfuerzo/obligación de escuchar; el contenido de lo dicho desempeña un rol mucho menor que lo que se cree a simple vista; performar estado de ánimo.
- e. Sobre *mirada y rostro*: actitudes de la mirada, gramática de la mirada, miradas malditas; fascinación del ser humano por el ser humano (*duplex fascinatio*), encanto por infección afectiva de los ojos; circulación, rayo de resonancia (Baudelaire); miradas erótico-estética y éticamente-obligante (Lévinas): vulnerabilidad e indefensión reveladas, obligación incondicionada y primordial — en los ojos del Otro — resplandor de alegría; observadores y observados por el otro significativo (Sartre); neuronas-espejo: con independencia de la cultura, los humanos pueden diferenciar rostros sonrientes de caras angustiadas, produciendo una sonrisa involuntaria y su contrario; patologías de la mirada: represión de la resonancia como técnica cultural esencial.
- f. Sobre *caminar, estar parado y dormir*: hexis y habitus, complexión anímica, imagen postural específica, actitud abierta o cerrada, cuerpo como órgano de resonancia.
- g. Sobre *reír, llorar y amar*: intercorporalidad e intermundo donde lo propio y lo ajeno se entrelazan, anudan y penetran mutuamente, conversación corporal; conmociones psíquicas; no sólo expresión sino (re)constitución de vínculos con el mundo; emocionar hasta las lágrimas; escenificaciones específicas; motivación humana de generar: deseo de no pasar por el mundo sin dejar huella, marcar una diferencia: deseo de resonancia mediante las obras; clímax de experiencia subjetiva: fusión con el mundo, orgasmo, hilo libidinoso con

el mucho; puertos de resonancia; transformación de la libida, erotización de toda la personalidad (Marcuse); eros como pulsión de vida; deseo fundamental de responsividad.

Sin embargo, el contacto corporal con el mundo suele implicar la mediación del *lenguaje*. La característica más importante para Rosa es que el lenguaje no es sólo un medio instrumental en una formación comunicativa relativamente cerrada, acepción que Bourdieu (2008, 2011) hipostatiza como *mercado lingüístico*. Al continuamente ensanchar sus límites, el lenguaje puede abrir el mundo (Wittgenstein, 2019) y convertirse en el *medium* en que nuestra relación con el mundo se transforma hacia la resonancia (Proust, 2016). Y como los poetas tienen claro, las experiencias de atracción lingüística que subyacen a la resonancia dependen de varios elementos:

- a. El *vocabulario* que el sujeto tiene a su disposición;
- b. Los *soportes* lingüísticos —como los libros, las pantallas o la propia voz— que habilitan el contacto sensible con el mundo en vez de generar *bloques de resonancia*;
- c. Los *ritmos* que configuran la experiencia corporal hacia la sintonización-sincronización;
- d. Y un elemento que subyace al habitus, pero que sólo comenzó a tomarse en cuenta recientemente por el giro pragmático en la sociología del arte: las *estrategias de trabajo sobre uno mismo o cultivo de sí* enfocadas en generar resonancias intra e intersubjetivas y no sólo en mejorar el rendimiento del sujeto respecto a exigencias sistémicas.

La teoría de la resonancia abre con el cuerpo y el lenguaje como los *elementos fundamentales* de la experiencia-apropiación del mundo para argumentar que las *relaciones* emocionales, evaluativas y cognitivas que establecemos con él (que la mayoría de teorías sociológicas dan por sentadas) parten de dos *formas* elementales socialmente condicionadas: la angustia (*Angst*) y el deseo. Ambos conceptos tienen acepciones existencialistas para Rosa: el miedo fundamental por la posibilidad de una relación alienada o muda con el mundo y el motor fundamental de la añoranza de una relación resonante o responsiva con este. A través de ellos, comprendemos y desarrollamos nuestras propias valoraciones fuertes (Taylor, 1996), vínculos reflexivos y mapas evaluativos dirigidos hacia la *toma de posición* en el mundo. A diferencia de Bourdieu, este posicionamiento no se orienta únicamente hacia la consagración en campos mediante capital simbólico sino hacia la dimensión empírica más importante de esta investigación: la *cura* (Heidegger, 1971), comprendida como el intento de preservar la resonancia: las experiencias *oceánicas* de canto, vibración, elevación y concordancia *con* el mundo vs. contra las experiencias *desérticas* de náusea, vacío, exclusión-rechazo, resignación a la rigidez y cacofonía *del* mundo.

Tomar en serio la diada *deseo-búsqueda de resonancia* y la *angustia-evasión de alienación* como el fundamento ontológico-existencial que está en juego en lo social implica reconocer una “teoría alternativa de la acción”:

Desde esta perspectiva, la acción de un determinado actor no está motivada por el anhelo de maximizar un beneficio económico indeterminado o una ventaja relacionada con el estatus, y tampoco (únicamente) por el deseo de reconocimiento o por el deseo de distinguirse de los otros, sino que es comprensible y explicable sobre el trasfondo de las concepciones y los presentimientos individuales, *de oasis y desiertos*, concepciones y presentimientos adquiridos por medio de la socialización que determinan (a menudo inconscientemente) las esperanzas y los temores. Son decisivas, por lo tanto, las siguientes preguntas: ¿en qué contextos, bajo qué condiciones y en qué prácticas, los sujetos tuvieron la experiencia de

estar elevados (experiencia que identifican con el oasis) y en qué otros momentos experimentaron el desierto? (Rosa, 2019, p. 154).

Me interesa desentrañar esto como el fundamento de la crítica de Rosa a la teoría de la acción o las prácticas sociales que subyace a la “teoría de campos” en Bourdieu, y derivar una

*Pequeña teoría
sobre la oposición
entre relaciones de campo
y relaciones de resonancia*

1. **Psicología de la apropiación de capital vs. resonancia.** La ontología bourdiana se desarrolla en campos de socialización y competencia: los actores y sus configuraciones luchan por maximizar sus beneficios. El fundamento de la psicología del campo —estructurada en y por los habitus— es una dialéctica entre el proceso de producción de las creencias simbólicas en las promesas del campo (*illusio*) + el sentido práctico de compromiso que los actores asumen y despliegan en sus estrategias de toma de posición (*enjeux*). El campo funge como una instancia evaluadora o *superyó* social que moldea y discrimina a los actores según la correspondencia de sus propiedades con las diferentes posiciones que están en juego para “apropiarse” del capital del campo (a diferencia de la “apropiación” resonante). Esto convierte al *yo* en una instancia estratégica de falsa-conciencia donde los deseos individuales pueden lograr o no adaptarse a la pulsión de dominio. En una especie de darwinismo social, los más aptos pueden experimentar la competencia desde la mayor afinidad y sentido de realización, mientras el resto lo hace desde la represión o autoacción, la histéresis y la neurosis de clase (de Gaulejac, 2013).
2. **Vida estructurada vs. proceso vital y voces.** La “vida-estructura” o *trayectoria de vida* en Bourdieu es el correlato interiorizado de las tensiones y las oportunidades que los movimientos estructurales en el espacio social producen entre las creencias-expectativas subjetivas (*illusio*) y las posibilidades objetivas que nuestras prácticas (*campo*) tienen para posicionarse mediante inversiones y adaptaciones del habitus. En cambio, la “vida-proceso” o *proceso de vida* para Rosa es la oscilación con que las personas experimentan y conducen su propio vaivén existencial entre las valoraciones fuertes y débiles de sus propios mapas de evaluación (lo que deberían) y afecto (lo que quieren) en función de la premisa psicoantropológica o voz interna de “hacer algo con uno mismo”. A diferencia de la premisa de “permitir que el campo haga a través de nosotros” que define a la voz externa de la *doxa* y a la voz nunca completamente interna de la *illusio*.
3. **Cambio por estrategia vs. cambio por asimilación transformadora.** El universo de posibles en Bourdieu —sociologización de la mano invisible de la economía política— no habla: enseña las condiciones y los caminos de los exitosos o los dominantes del campo, sin importar si la experiencia de transitarlo es resonante o alienante. Presupone un permanente “estado intermedio” (en que Rosa reconoce ocurre la mayor parte de la vida) sólo modificado por las promociones o las caídas de reconocimiento institucional en el campo. En Rosa, las valoraciones fuertes o convicciones no son secundarias ni meros artificios con que

las instituciones mantienen interesados a sus competidores: se originan en experiencias de resonancia fundamentales que impulsan el rediseño de los mapas cognitivos, evaluativos y emocionales. En Bourdieu, estos “rediseños” de la *praxis* y la *illusio* (por ejemplo, hacia la rebeldía, la heterodoxia o las máscaras de desinterés por el juego) están predefinidas como propiedades de las fracciones fracasadas, subalternas o dominadas del campo, y —para respetar la lógica del campo que rebate a toda costa la idea de “autenticidad”— son reducidas como estrategias sociales para continuar compitiendo.

Así, la teoría de campos no tiene en la mira el carácter repentino, inesperado y energéticamente cargado de los episodios e instantes de resonancia (individuales y colectivos) que dinamizan un campo hasta generar (agregada y luego estructuralmente) una coyuntura. La subestimación de las experiencias de resonancia (como sentir la piel de gallina, el estado de embriaguez, la sensación de que se ha encontrado un sentido o un grupo finalmente afín) o de la no-resonancia no sería problemática si las personas no apelaran a ellas como fundamento narrativo de sus decisiones más importantes (como el enganchamiento o el cambio de rumbo) dentro de un campo. Rosa llama *asimilación transformadora* a esta química del cambio social a través de resonancias.

4. **Neuronas-espejo e intersubjetividad como base antropológica de la resonancia vs. el determinismo de las afinidades (s)electivas.** El axioma que podemos desprender de esto es que lo que denominamos “socialidad” resulta de experiencias y vínculos de resonancia; que la capacidad de resonancia es la piedra angular en el misterio del desarrollo del ser social. Así las vivamos cotidianamente como configuraciones campales o formaciones institucionalizadas, las experiencias acontecen primariamente en “ambientes sociales” (que no tienen mucha importancia para Bourdieu, excepto como “efectos de lugar”) sustentados en procesos socio-neuronales. A ellos, los sociólogos nos hemos aproximado con la categoría “intersubjetividad”, base de la fenomenología y el interaccionismo simbólico (enemigos por excelencia del Bourdieu de *El sentido práctico*).

La teoría de Rosa debe mucho al giro que las ciencias cognitivas, en especial la neurociencia, experimenta actualmente hacia los “fenómenos de resonancia” en detrimento de los modelos de representación y causalidad: *a)* el paso de la teoría de la acción cerebral como intercambio de información hacia la interacción/vibración sincronizada; *b)* los experimentos en torno a la empatía y la atención compartida como fundamentos de la cultura; y *c)* la creciente legitimidad de la teoría de las neuronas-espejo como medio de contagio y construcción del “espacio significativo interhumano”. Este giro se ha compatibilizado al redescubrimiento de los trabajos de Gabriel Tarde (2013) por autores como Latour (2008), Deleuze y Guattari (1988). El contemporáneo de Durkheim ya se interesaba por el surgimiento de “campos de energía” afectivos o emocionales entre las personas en contextos de interacción a través de “cadenas de imitación” (que Rosa reinterpreta como cadenas de resonancia). Pero Randall Collins es sin duda el sociólogo más influyente para la nueva sociología cultural que reivindica el fundamento intersubjetivo y pasional de las dinámicas sociales.

Ver Collins,
Randall y vuelva
pronto, por favor.

Esta literatura asume lo que se ha vuelto evidente en el siglo veintiuno, confirmando las tesis hermenéuticas de la primera sociología interaccionista sobre el origen de la intersubjetividad: lo neuronal y lo social son divisiones analíticas de un fenómeno que, en realidad, es unitario. Las resonancias sociales son procesos que se constituyen entre los participantes de una interacción y se fortalecen mutuamente en bucles de *feedback*, cuyas direcciones y resultados (intensas experiencias colectivas como el pánico, el ánimo de linchamiento o el éxtasis) dependen y producen la lógica específica de cualquier dinámica social. No sólo existe una base *neuronal* de la capacidad humana de resonancia sino que las relaciones *sociales* sólo pueden desarrollarse en procesos de resonancia. La experiencia por excelencia de este principio es el encuentro del *amor* por algo o alguien, el cual puede instituir un hilo vibrante con el mundo que transforma toda nuestra relación con él a través de un nuevo vínculo de resonancia, como esa “varilla de zahorí” del poeta Joseph von Eichendorff.

Ver **Benzecry,**
Claudio y vuelva
pronto, por favor.

Los poetas son individuos especializados en dar cuenta de esta resonancia, no sólo por el contenido de sus poemas sino por la forma en que constituyen sus espacios. **La poesía** no sólo expresa sino que es uno de los vínculos más antiguos y profundos que tenemos con nuestras propias neuronas. Este fundamento se contrapone al determinismo con que Bourdieu explica las *afinidades (s)electivas* por el gusto común entre personas de la misma clase.

5. **Público como distinción vs. resonancia.** La importancia de los ambientes de resonancia radica en que sus componentes (el clima, el paisaje, la música, también la poesía) se convierten en “espejos activos” o *superficies de resonancia* en que los mecanismos hermenéuticos toman lugar objetivamente; especialmente, a partir de nuestra capacidad lingüística para leer el mundo. Rizzolatti y Sinigaglia (2008) han estudiado cómo la descripción lingüística (sin importar si la leemos o escuchamos) hace centellejar a las neuronas espejo por los estados psicofísicos que lo neumático —los fenómenos de la voz— genera. Esto brinda un sentido literal a la idea de que “podemos hacer cosas con palabras” (Austin, 1982). Para las neuronas, el lenguaje tiene el mismo efecto que las acciones: es capaz de tirarnos al piso o llevarnos al cielo, nos eleva y nos derrumba literalmente. Por medio del lenguaje compartido, los individuos se constituyen en comunidades sociales que son *comunidades de resonancia*. Rosa pone el ejemplo del cine. El espectador coefectúa la película sintiendo e interactuando con su propio cuerpo: manos, puño, cabellos, risa, llanto, contiene la respiración, se acelera su pulso, cambia continuamente de posición. Por supuesto, toda esta fenomenología de los públicos del arte no queda encerrado en la cabeza de uno sino que se comunica corporalmente con el resto de las personas. Y algo similar ocurre —señala Rosa— cuando se lee y se escuchan relatos... o poemas que, en el fondo, también lo son.

Ver **Warner,**
Michael;
vuelva ya.

6. **Agencia y autoeficacia: expectativas y amabilidad.** Para Rosa, el criterio de existencia de un eje de resonancia es la *amabilidad*. Cuando el mundo “hace sonar” al sujeto y el sujeto “hace sonar” al mundo, las respuestas y reacciones que conforman las interacciones con el otro son, primordialmente, amables. Este

principio afecta la psicología de la *expectativa de autoeficacia* que gobierna cualquier mundo del arte, especialmente cuando es amateur. Las expectativas no se imponen mecánicamente: es parte de la agencia personal para mantener una situación bajo control. Así como su éxito provoca seguridad y alegría, la vivencia del fracaso socava la autoconfianza y las ganas de realizar la actividad. Aumenta la disonancia: microprofecía autocumplida.

En Bourdieu, el valor de un agente en el campo se mide en la eficacia simbólica de su producción cultural: en su capacidad para ser considerado un creador de obra refinada. Las competencias lingüísticas son su paradigma. Gracias a ciertas regularidades, las personas pueden anticipar o calcular el beneficio de su práctica, ajustándola a principios de *hipercorrección* e *hipocorrección* o de sanción positiva y negativa. Como Bourdieu tiene en mente los campos académico y literario del siglo XX —especialmente los del mundo parisino de la nobleza cultural del ecosistema de las *Écoles*—, la hipercorrección obtiene el beneficio de ajustarse a las normas institucionales de la burguesía ilustrada; mientras se obtiene una sanción negativa por la hipocorrección de *habitus* con “menor capital cultural”. Así surge para él la vergüenza y el estigma de quienes no hablan o escriben *comme il faut*.

Sin embargo, el mundo alternativo de la poesía se estructura a partir de la sanción positiva de la hipocorrección o de una *paradoja*: la hipercorrección (por ejemplo, de la poesía clásica) se ve con malos ojos. En cambio, el estilo basado en cierto desinterés, carencia de atención a las normas tradicionales o, más bien, que se ajusta al gusto *camp* (caracterizado por Sontag como una especie de rebeldía pop frente a lo serio), obtiene los mejores beneficios. Lo particular de esta *inversión* no es sólo, en efecto, la inversión de valores (la cual podría representar simplemente la heterodoxia del polo subalterno del campo) sino, más bien, que en el mundo de la poesía en vivo “lo correcto” juega un papel mucho menos importante que “lo resonante”. Esto trastorna por completo la experiencia del *enjeux* poético, pues la relación *poetas-público* no es fundamentalmente cognitivo-evaluativa sino afectivo-evaluativa en dos sentidos: *a)* lo que se aprecia no es el virtuosismo de las poetas sino su pasión y sinceridad: su *amabilidad* en todo sentido; y *b)* a pesar de algunas diferencias de grado, el dictamen *obligatorio* es el estruendo y el aplauso: *amabilidad* como pago por la valentía. En otras palabras, el mundo de los eventos es bastante *low-brow* porque, en todo sentido, es bastante *low-cost*; contrario, por ejemplo, a la escena institucional *high-brow*.

Ver
Sontag,
Susan.

Rosa repasa ampliamente los estudios sobre *self-efficacy* según los cuales el *interés intrínseco* en un ámbito de actividad no aumenta por el éxito o la recompensa sino por la experiencia de generar *efectos* en la interacción, de sentir que se toca al mundo, que se alcanza a los demás, que se les *a<—fecta* (hacer algo a alguien) y *e—>mociona* (mover algo hacia afuera). Ser “eficaces” en un mundo no significa *dominar* sino *hacer vibrar*; no *consagrarse* sino *conmover*: influir, dejar una huella, marcar una diferencia, hacer brillar los ojos, compartir algo que en el acto de ser sentido *hace* sentido. Ese sentido con que el otro atraviesa nuestro cuerpo es lo que in-spira las expectativas de autoeficacia de quienes, partiendo del público, un día se levantan y leen sus poemas en un evento, liberándose de una

enorme carga, a veces encontrando una vocación insospechada, sin incorporarse al “campo” pero estableciéndose en el mundo.

7. **Espiral de resonancia vs. plano de correspondencias.** Por esto, Rosa aborda la concordancia entre *habitus* y *campo* para ejemplificar que un sujeto se sienta “en casa en el mundo” cuando sus estructuras disposicionales se desarrollan a la medida de las esferas en que se mueve. Por el contrario, se podría decir que las experiencias de alienación superan a las de resonancia cuando los lazos *habitus-campo* se desintegran. Aún así hay cuatro problemas de fondo con la antropología bourdiana:

- a. Por su filiación estructuralista y rechazo radical a la hermenéutica, el modelo *habitus-campo* no puede resolver el problema de la constitución duradera de intereses intrínsecos; tiene que renunciar a distinguir prácticas relativamente más “auténticas” que otras. Ninguna potencialidad es tan desestimada y anatemizada por Bourdieu como *desear genuinamente* algo, dado que tanto “*habitus*” como “*campo*” están compuestos por la genética durkheimiana de los hechos sociales: formas establecidas en que la variación y la experiencia también forman parte del establecimiento.
- b. El modelo bourdiano o la escritura de Bourdieu es una de las más iluminadoras para abordar la profundidad de la conflictividad humana. En su sociología nunca nadie es realmente feliz y quien lo es está engañado (herencia del escepticismo estructuralista). Sin embargo, el concepto de *habitus* se dedica a resaltar la relativa armonía que las disposiciones socializadas nos permiten experimentar. Aunque aborda la *ataraxia* y la *allodoxia* (patologías en torno a la pérdida de la *illusio* en un *campo* o la confusión de que se podía pertenecer a este cuando “en realidad no”), Bourdieu no presta mucha atención a que “la peor forma de alienación aparece cuando los seres humanos se sienten alienados respecto de su propio *habitus*. Cuando la estrella de rock está harta de serlo (y destroza su habitación de hotel) o cuando el científico se siente totalmente aislado ‘de la vida’ en su laboratorio, de ninguna manera estas experiencias pueden interpretarse como divergencias entre el *habitus* y el *campo*” (Rosa, 2019, p. 231). Y pasa lo mismo en el sentido contrario: las experiencias fervientes de *resonancia* no pueden interpretarse como meras convergencias entre *habitus* y *campo*. En una cita bastante desconocida en un coloquio de 1991 que jamás se volvió texto, Bourdieu se retractó de borrar la mediación afectiva en su teoría y lo reconoció como un error generacional:

La sociología fue un refugio contra lo vivido... Me ha hecho falta mucho tiempo para comprender que el rechazo de lo existencial ha sido una trampa, que la sociología se constituye contra lo singular, lo personal, lo existencial y que esta es una de las causas mayores de la incapacidad de los sociólogos para comprender el sufrimiento social (de Gaulejac, 1992, p. 15; de Gaulejac y Roy, 1992 en de Gaulejac, 2001, p. 355).

- c. El fundamento de la relación entre *habitus* y *campo* es el *reconocimiento*, y la sociología del arte de Bourdieu y sus herederos trata, esencialmente, de la dificultad de ser reconocido: el motor fundamental de las trayectorias culturales es el deseo de serlo aún más o no dejar de serlo. Pero la otra gran teoría del reconocimiento, la de Axel Honneth (2007), heredero de la Escuela de Frankfurt igual que Rosa, lo entiende como la condición de no sentirse alienado gracias a tres condiciones: ser amados, respetados o estimados, y apreciados por nuestras capacidades. En otras palabras, una limitación importante de la teoría bourdiana es que el reconocimiento está supeditado a criterios de valoración externa que pueden resultar de experiencias mudas o reificadas. Mientras la teoría de la resonancia es más adecuada para estudiar sujetos que tal vez están fuera de

los circuitos de validación institucional, pero “establecidos” a su manera en procesos vitales de búsqueda de este otro tipo de reconocimiento (el de Honneth).

- d. No es coincidencia que la mayoría de los apasionados poéticos que he entrevistado reflexionen sobre su llegada a la poesía como un *turning-point*, no en su trayectoria profesional, sino en su propia psicología. Es sumamente improbable encontrar a un sujeto estereotípicamente “empoderado” o con un ethos dominante entre ellos, y es este temperamento melancólico o fisurado donde la resonancia y el reconocimiento poético pueden ser dimensionados correctamente como experiencias y estrategias primordialmente de *cura* y no de *poder*. Burlarse o menospreciar este discurso sociológico implica creer —irónicamente, desde el escepticismo crítico— que realmente sabemos más de las personas que ellas mismas y que sólo podemos estudiar el diferencial que existe entre lo que la sociedad “es” y como los individuos “viven” en ella. La *illusio* que coordina habitus con campo impide borrar estas comillas, como si nos enfrentáramos doscientos cincuenta años después al mismo borde kantiano con un *noúmeno* inaccesible. Esta es la limitación fundacional de la antropología bourdiana y, en general, de su sociología cultural: como cualquiera puede rastrear en su obra, desechó a Husserl y Heidegger para conservar a Aristóteles, Descartes y Kant; en gran medida, como puesta en escena de su propia teoría para rivalizar con el postestructuralismo ascendente entre sus compañeros de *l'École* (de quienes Derrida sería el más conocido).

En suma, optar por Rosa frente a Bourdieu implica un *posicionamiento ontoepistémico* que deriva en esta mirada. El mundo de los eventos de poesía se trata de mucho más —o tal vez mucho menos— que un circuito de competencia. El reclutamiento de los poetas se parece menos al tablero de ajedrez (aunque, sin duda, existe con sus tácticas, reyes, alfiles, peones vueltos reinas en un solo movimiento, avances bloqueados, jaques, ahogados, falta de tiempo y fracasos ineludibles) que el campo bourdiano es y mucho más a un tobogán, a una ESPIRAL DE RESONANCIA. Rizoma donde es casi imposible predecir quién se convertirá en el próximo exitoso gestor de eventos; donde una nueva gran poeta sale de la nada de una diagonal inadvertida y se coloca junto a los reyes; donde el próximo Papasquiaro desaparece de la nada y comienza a trabajar en una productora de cine como cargador.

Una y otra vez leo a Bourdieu y me emociono porque he comprendido el campo, porque ya sé de antemano cómo todo es: todo parece cuadrar. Una y otra vez regreso a campo para confirmar que todo o casi todo es así. Pero una y otra vez vuelvo de él feliz de que no lo sea o casi nada. Si en la epistemología bourdiana son posibles las relaciones cuadrangulares, también debe ser válido decir que la resonancia es una relación espiral. Que lo *califragilísticoespiralidoso* prima en el mundo de la poesía alternativa al cual, finalmente, podemos ingresar.

Usted puede saltar a lo único que importaba desde hace 71 páginas: “**Los eventos de poesía**”.
Disculpe su tiempo perdido.

Sontag, Susan: sensibilidad

David Reiff, el hijo de Susan Sontag, decidió reunir algunos artículos bajo el título de *Sensibilidades* en la “Obra Imprescindible” de su madre. Cuatro de ellos —“Contra la interpretación”, “Sobre el estilo”, “Notas sobre lo <<camp>>” y “Una cultura y la nueva sensibilidad”— fueron escritos entre 1964 y 1965. Aunque en este canon de ensayos Sontag desarrolló una visión sociológica sobre las transformaciones de la cultura artística (al fin y al cabo, estuvo casada desde los 17 años con un sociólogo con quien compartió las labores de investigación), sus ideas no fueron incorporadas por la sociología del arte. Algún día escribiré un artículo justificando esta contribución. Por ahora sólo mencionaré cómo algunas de sus ideas son vigentes para comprender la resonancia del mundo alternativo.

Sontag (2022a) dice que el verdadero arte tiene el poder de “ponernos nerviosos”. Lo importante no es cuestionar si la sociología puede decir qué es “verdadero arte” sino reconocer que Sontag no habla de arte en referencia a la experiencia estética de “lo bello” sino a un efecto profundo, más primordial: nuestro sistema neuronal codifica el encuentro con la obra —en este caso, con la poesía leída— como un *riesgo*. Los nervios son la señal de activación de nuestro instinto de supervivencia. Este instinto compartido frente a ciertas obras es “lo social” del arte. La poesía institucional nos aleja de esos nervios porque antepone una dificultad que debe ser “interpretada”, signo de los esfuerzos que los “profesionales” de la cultura realizan para domesticar la resonancia, canalizarla al especialista. Sutil e irónicamente, Sontag (2022c) se posiciona respecto al arte desde una postura vital hermenéutica (diferente a como postura epistemológica): la obra es una “experiencia” que no sólo se refiere a algo sino que *es* algo, una cosa *en* el mundo. Eso que *es* en el mundo no es una referencia de estilo a un campo sino “algo parecido a una emoción, un fenómeno de compromiso, el juicio en un estado de esclavitud o cautiverio” (p. 37). Ese cautiverio se prolonga como recuerdo, como referencia a lo que nos cautivó, pero en el instante *es* resonancia.

Sontag (2022c) aplica al arte la metáfora de un *modo de nutrición*. Igual que una manzana —se nos olvida la misteriosa alquimia de la digestión— la obra es “un objeto vibrante, mágico y ejemplar, que nos devuelve al mundo de alguna manera más receptivos y enriquecidos”. Y cita a Raymond Bayer: “Lo que todos y cada uno de los objetos estéticos nos imponen, dentro de ritmos adecuados, es una fórmula única y singular para que nuestra energía fluya”. A ese flujo “adecuado” —y en esta adecuación se esconde lo social—, Sontag lo llama *estilo*, cuyo logro es mantener “su poder de comunicación con nosotros” (pp. 43-44). La perspectiva bourdiana descifra el poder de adecuación del estilo y al estilo como una correspondencia entre posiciones de clase y aptitudes de consumo, es decir, capital cultural. Como Rosa, Sontag sutura más profundo: los estilos —como podrían ser el institucional y el alternativo con todas sus subespecies— no emergen *per se* del gusto de un sector social sino de experimentar la *diferencia* o el diferencial vital que los miembros del público perciben en sí mismos y confirman (o no) en los demás (*in situ* o conversando) tras haberse enfrentado a cierto tipo de obras. No existe un contenido sin forma porque sería increado. Lo que coincide entre personas de una época que nos hace orientarnos hacia el consumo de un estilo, alejándonos de otros, es la confirmada capacidad de resonancia (que en el paradigma bourdiano es eclipsada o reificada por la atención a los

rituales de consagración institucional en vez de los contextos microsituacionales en que la comunicación se demuestra exitosa, como en los eventos de poesía, en que un estilo se *apodera* de nosotros antes que algunos, en efecto, se apoderen de posiciones en el campo a través de él), la violencia que efectivamente ejerce para capturar y cautivar nuestra atención.

El desarrollo de la idea de *estilo* como un “sistema de impresión sensorial” y el *gusto* como una lógica social que subyace a las preferencias individuales en Sontag (1964-1965) es contemporáneo a la aparición del *habitus* en Bourdieu. Para ella, todo estilo es un “medio para insistir sobre algo”: comporta una decisión epistemológica, una interpretación de cómo y qué percibimos, una decisión sobre nuestra atención. Y el gusto no es sólo estético: hay gusto en las personas, gusto visual, gusto emocional, gusto en los actos, en moralidad y hasta la inteligencia es un tipo de gusto por ciertas ideas. La diferencia fundamental respecto a Bourdieu es que Sontag pensó que el gusto no tiene sistema ni pruebas, mientras toda la sociología cultural bourdiana se dedica a investigarlas y lo puede hacer porque lo que hay “antes” del gusto o “debajo” de él son estructuras. En cambio, para Sontag (2022b) sólo se trata de una *suerte* de lógica: “la sólida sensibilidad que subyace a un determinado gusto y lo hace surgir” (p. 53).

Parece insignificante, pero esta sola diferencia es el fundamento de este texto. En la praxeología de Sontag, el acto que origina y ensambla lo social (no sólo del gusto) es *sentir*. Aunque el hecho social durkheimiano en que Bourdieu construye su sistema contempla “formas de sentir”, sus presupuestos respecto a lo que significa “sentir” son opuestos: hermenéutica vs. positivismo. Y aún así, Sontag (2022b) propone una historia de las sensibilidades creativas que encaja fácilmente en el estilo de historización de Marx, Durkheim y Weber:

- a. La primera sensibilidad es la clásica: seria, digna, delicada, armoniosa, clara, moralista, tradicional, motor de la “gran cultura”, donde la intención y la ejecución se corresponden.
- b. La segunda sensibilidad es la romántica o vanguardista: angustiante, existencial, violenta, insoluble, dramática, sentimental, fragmentaria, tensa, apasionada, oscura, extrema, dispar.
- c. La tercera sensibilidad es *camp*: completamente estética, cómica e irónica, antitrágica, lúdica, tierna, antiseria, que pretende destronar la seriedad, frívola, donde el artificio es un ideal, caricatura del dandismo, hedonista: la alegría por la alegría en vez de *l’art pour l’art*.

Que para Sontag (2022d) la sensibilidad no sea una “estructura” no le quita ninguna importancia, pues la considera el aspecto más constituyente de una época: de sus ideas y sus conductas. Desde la década de 1960, señalaba la esterilidad de que los intelectuales contrapusieran las sensibilidades cultas a las emergentes en la cultura de masas. Estos debates eran un espejismo del proceso social más profundo de creación de un nuevo tipo de sensibilidad arraigada en nuevas experiencias históricas cuya implicación “no es la muerte del arte, sino una transformación de la función del arte”; y esta nueva función es “modificar la conciencia y organizar nuevos modos de sensibilidad” (p. 71). Este proceso es el que subyace al desafío de las convenciones de distinción entre arte y no-arte, frivolidad y seriedad, alta y baja cultura. La característica primaria de la *nueva sensibilidad* es fundamental para comprender el éxito de la escena de eventos del mundo alternativo: su modelo de producción no es la obra literaria, su acto cultural central ya no es la elaboración de textos ni el viejo orden ético al cual esta se refería. En la “cultura no literaria”, el arte es una “extensión de la vida (y por ello entiende la representación de (nuevos) modos de la

alegría)” (p. 74) que, en el reensamblaje de formas de experimentarlo, escandaliza a los humanistas, los guardianes institucionales de la “alta cultura”. Con base en un ensayo de Ortega y Gasset al cual Sontag recurre mucho en estos años, *La deshumanización del arte*, les dice: no hay por qué alarmarse ante la experimental extensión de las sensaciones. Ortega mismo advertía que “si el arte estuviera para redimir al hombre, solo podría hacerlo salvándole de la seriedad de la vida y restituyéndole a una inesperada adolescencia” (p. 75).

Esta *restitución adolescente* —vista como proceso cultural de largo aliento y secuencias de coyunturas— es lo que la imbricación entre Estado y poetas ha censurado y retrasado mediante la institucionalización y defensa del habitus o la sensibilidad paciana en México. También es lo que el mundo alternativo encarna como una deriva marginal en lo local que, sin embargo, representa una labor de sincronización con la centralidad del hedonismo y la accesibilidad en la —ya nada nueva— escena artística global. Sontag ya daba cuenta de que los productos de esta nueva sensibilidad son “frustrantes” para las “personas educadas”, y lo sigue siendo para el sector de élite de esa ciudadanía educada que, no obstante, hoy es masiva. Finalmente, Sontag (2022d) también dejó constancia de que este advenimiento no supone la “renuncia de todo criterio” —discurso extremadamente común entre quienes desprecian lo alternativo— sino la pluralidad “vertiginosa, febril” de nuevos criterios de belleza, estilo y gusto (p. 78). De alguna manera, esta investigación relata el funcionamiento de uno de ellos —la *resonancia*— en sólo uno de todos los mundos en que —más que competir y antagonizar por poder en términos de campo— simplemente se *siente* de otra forma, una menos mediada por la seriedad.

Vuelva a Rosa,
Hartmut.

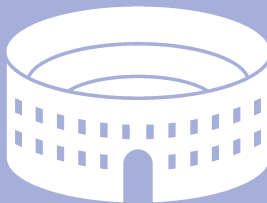
Warner, Michael: atención

La gran importancia de Warner (2012) es que en su teoría los públicos se autoorganizan, primordialmente, por *atención*. Al atender activamente, los desconocidos que un público reúne participan en la circulación reflexiva de los discursos que los interpelan. Lo hacen porque son construcciones poéticas del mundo. Esta organización pública “tiene una *resonancia* inmensa desde el punto de vista del individuo” (p. 77). Hablar, escribir y pensar sobre esto nos involucra. Si la dirección de nuestra mirada y escucha puede constituir nuestro mundo social es porque “la *energía* de convocatoria de los públicos [...] nos hace creer que nuestra conciencia es decisiva” (p. 102). Como si se tratara de un teatro íntimo que se rige por la *atención* compartida pero involucrada individualmente. Concebir a los públicos artísticos como *comunidades por encuentro de resonancia*, en vez de comunidades por búsqueda de distinción á la Bourdieu, permite comprender que la dinámica fundamental de los eventos de poesía sea el gozo colectivo, un gozo contemporáneo. Esto también apunta hacia la desatención en el estado del arte respecto a la sociología de los públicos culturales, en que se estudia etnográficamente la configuración de formas híbridas de consumo y apropiación de las artes, la transformación de sus públicos clásicos y la emergencia de nuevos contrapúblicos.

Ya puede volver a
Rosa, Hartmut.

LOS EVENTOS DE POESÍA

Vamos a los eventos de poesía como al teatro, a una fiesta o a un stand-up: es algo que está en la cartelera. ¿De dónde obtienen sus carteleras las personas alternativas en la Ciudad? De una madeja tejida entre el *feed* de Instagram y las invitaciones personales por WhatsApp. El fin mismo de ir a un evento es, en parte, escuchar poesía. Pero se encuentra latente otra motivación, una *búsqueda de resonancia* parecida a buscar hacer algo cuando tenemos roto el corazón, cuando nos hace falta un contacto radical con la energía social para recargarnos, cuando se está interesado en conocer a personas que nos acerquen a un mundo al cual deseamos pertenecer o por obligación de asistir a aquello a lo cual ya se pertenece. Como dice Lia: volver semana a semana es un equivalente funcional de una comunidad primaria que a los veintialgo de años ya no encontramos en nuestra familia ni en nuestros amigos de la escuela, mucho menos si se es migrante en la Ciudad. Para Marcela y para quienes se orientan más hacia la escena institucional representa un descanso de ese otro ambiente configurado por normas y etiquetas; incluso el anonimato. Para Enrique, el estudiante de Letras Clásicas, implica un itinerario de disfrute que se convierte —como para los fanáticos de la ópera o de la música clásica— en una rutina urbana. Para mí, en ese momento, las *Elegías* representaron un oasis al cual se viaja una hora desde el sur de la ciudad para conocer a alguien.



Acontecimiento: événement.

H E M O G L O B I N A

La **hemoglobina** es una hemoproteína de la sangre de masa molecular de 64 000 g/mol (64 kDa) y de color rojo característico. Transporta oxígeno gaseoso, desde los órganos respiratorios hasta los tejidos y dióxido de carbono en un 20-30 % desde los tejidos hasta los pulmones que lo eliminan. También participa en la regulación de pH de la sangre.



GRAMÁTICAS DE RESONANCIA

Los eventos ayudan a organizar el tiempo biográfico del público. Al mismo tiempo producen un tiempo organizacional que ritualiza la cotidianidad del mundo de la poesía. De la misma forma en que los jueves hay jazz, los viernes fiestas, los sábados se inauguran exposiciones y el domingo hay conciertos de música clásica. Hacia adentro tienen su propia organización temporal. Una especie de *gramática de la resonancia*: sintaxis ritual que administra seducción, interés, atención y realización. Esta estructura básica de los eventos como transcurrir tiene *cinco etapas*: pre, lectura, micrófono abierto, clausura y convivencia. Quiero mostrar cómo se usa el lenguaje a través de estas cinco etapas para diferenciarse del lenguaje institucional y generar una experiencia resonante en el público: cómo las cadenas rituales de interacción en que se capta y pone a circular la atención del público están constituidas por palabras y fenómenos lingüísticos que producen el estilo “alternativo” de la situación de apasionamiento. La *resonancia lingüística* es lo que —más allá de una disposición posicional del campo— articula a los gestores, las poetas y el público. Creando una constelación que hoy está aquí y otro día estará, con confianza, en otro recinto persiguiendo la recursividad de la *experiencia lingüística* fundamental: el *oasis de la poesía alternativa* en contraste con el desierto institucional.

La hospitalidad imperfecta

La función principal del momento previo a la lectura es demostrar *hospitalidad* durante la introducción. Nada puede comenzar sólo *in media res*. Los *hosts* y las *hostesses* de los eventos se encargan de definir la situación en términos de familiaridad, ligereza, informalidad y buena onda. Esto inicia, invariablemente, por la toma de la palabra durante los minutos de retraso: “Ahorita comenzamos. Es que como está lloviendo, varios vienen atrasados” o “¿Les parece si damos unos diez, quince minutitos más para comenzar?”. Por definición, los eventos de poesía comienzan entre media y una hora tarde. Aunque se debe genuinamente a la agregación de retrasos individuales, también se trata de una estrategia doble: acumulación de público y performance de una disposición respecto al tiempo, de una *sensibilidad temporal imperfecta* y, por tanto, *alternativa*. A diferencia de los eventos institucionales que inician *en punto*, la tardanza es permitida y esperada en un espacio donde el tiempo no es medida sino vivencia. La interacción no depende de la estructura horaria —como los coloquios académicos— sino de la capacidad de instaurar una *duración* (Bergson, 1985) en que se olvidarán las horas. El desinterés y la falta de preocupación por la hora de inicio no es una falta de cortesía sino, todo lo contrario, una referencia implícita a las prácticas temporales del tipo de personas que acudimos.

Como etnógrafo, (casi) siempre acudí a tiempo para registrar lo que la gente hace mientras tanto. Lo más importante es que la emergencia de la anfitriona para inaugurar el evento ostenta la oculta facultad de que, aunque sea tan abierto y no pertenezca a nadie, todo evento es *de* alguien. De ese alguien que decide cuándo poner fin a la espera. Lo interesante es el criterio de *ese* instante. Este suele ser que —después de algunas pláticas e interacciones en el público— hay un momento en que un silencio general parece reunir la atención común hacia el gestor, quien asume la responsabilidad (y no la autoridad) de comenzar. En el mundo institucional, esté quien esté, así sea una sala casi vacía, el ejercicio puntual de la inauguración es una prolongación de la autoridad que el Estado confiere al encargado del evento quien, bajo una lógica burocrática, da paso al ritual de consagración de los invitados. De hecho, los eventos institucionales suelen contar con un moderador al cual un funcionario le otorga la palabra. Palabra que el primero ocupa, antes que nada, para agradecer a la cadena institucional que hace posible el evento (hasta la coordinadora nacional de Literatura). Esta observación que podría parecer tan insignificante es el primer indicador de la *autonomía* del mundo de la poesía alternativa. De la madeja de *contingencias* que inadvertidamente producen un contexto temporal adecuado para la resonancia.

Cecilia —gestora de Librería Polilla y a quien me encontré en un concierto clandestino de jazz en la casa-galería de Juan una semana después, entre otros ex-estudiantes del Liceo Francés— da la bienvenida. Se pueden sentar en el piso, ahorita estamos apretados, pero si deja de llover nos pasamos algunos afuera (a la banqueta y directamente a la calle donde la librería tiene algunas mesitas á la europea). Sin más le da la palabra a Silvia, gestora de Observatorio de Relámpagos. “Nos da un buen de gusto estar aquí, nos gusta un buen Polilla. Tal vez muchos saben, pero Santi y yo tenemos un colectivo desde hace como un año, a partir de nuestro amor entre nosotros y de nuestro *amor por la poesía*”. Silvia indica el programa del evento y pasa el micrófono a Santi, quien se queda callado unos segundos y sólo dice “gracias por venir”. Y la gente ríe. Sin más, una hora después de lo indicado, el evento comienza o comienza a comenzar porque durante unos minutos los gestores batallan con las fallas del sistema de sonido (esto pasa casi siempre). El público interviene dando recomendaciones de cómo conectar bien la bocina y el micrófono. Las risas amenizan lo que en un coloquio académico podría interpretarse como un problema, un descuido, falta de seriedad y tendría a los organizadores genuinamente preocupados resolviendo el inconveniente técnico entre susurros (como rebajando la visibilidad de algo evidente). Esto indica que la *imperfcción* del procedimiento inaugural es justamente una virtud. Los errores crean o consolidan un *ambiente de confianza* que ha sido construido meticolosa e involuntariamente a partir de imágenes y conceptos. Sin mayor pena se indica que quienes no caben se sienten en el suelo como en el kinder o una pijamada. El evento está organizando por “amor a la poesía”. Uno de los organizadores acepta que no tiene nada más que añadir. No hay necesidad de articular ningún discurso excedente o innecesario: se agradece lacónica y tranquilamente la asistencia. Es una hora tarde pero gracias a eso hay cinco veces más personas que a la hora. El micrófono no funciona. Antes de que haya poesía, la *gracia* está instalada.

Al final del evento preguntaré a algunas personas qué pensaron sobre estos “inconvenientes”: “No, pues, sentarse en el piso está más cool; qué bueno que fuimos tantos”; “¿Lo del micrófono? Ay, pues, nos pasa a todos, ¿no? Jaja, o sea, ¿o cuál es el problema?”; “Mmm... pues ya sabemos que siempre empiezan bien tarde, jaja, es bueno saber si vas en el metro atrasado o lo que sea

que seguro aún no empieza”. Esta despreocupación o aceptación de que *las cosas son como son* es una característica fundamental de la actitud resonante frente al mundo. Si la sociología tiene tan claro que los procesos de racionalización desencantan al mundo, este es un ejemplo de cómo una equilibrada falta de ella lo *reencanta*. En la escala microscópica de estas diminutas contingencias de ensamblaje de la red de acción se puede notar cómo la diferencia de *lo alternativo* es mucho más que una cuestión de estilo y se imbrica en una actitud de aceptación compartida, sutil y aparentemente insignificante con *lo imperfecto*. Esta disposición general hacia la *resonancia* en vez de hacia el juicio es fundamental para comprender lo siguiente: el gusto y el aprecio general por lo *hipocorrecto* en la poesía en vez de lo hipercorrecto = lo subordinado a la hiperracionalización lingüística en textos y situaciones institucionales.

Reensamblaje pop y distinción invertida

La primera invitada es Ivana. Silvia, la anfitriona, la llama a leer y dice frente al público que “todo este sueño [Observatorio de Relámpagos] comenzó contigo”. El público reacciona con ternura y reproduce el ruidito de cigarra que Silvia hace en referencia a Temporada de Cigarras, el programa de radio del Observatorio en que entrevistan a jóvenes poetas alternativas. Ivana responde en la misma tesitura: “Gracias por invitarme a este espacio bonito y este encuentro bonito de personas... Y bueno, ya voy a empezar a leer porque si no voy a empezar decir [iba a decir “tonterías”, pero alguien le grita desde el público “¡Habla de tu cuenta de pelusas!”]”. Ivana interrumpe su discurso introductorio para decir riendo que sí, que está algo desatendida desde hace tiempo, pero tiene una cuenta de Instagram donde sube fotos de pelusas: “cuenta para los *reales* fans de pelusas” aclara y, por supuesto, la gente ríe y la adora antes de siquiera empezar a leer.

En casi todos los casos,
nuestra manera de
expresarnos es nuestra
manera de ser. La máscara
es el rostro.

Sontag (2022a, p. 33)

Si este mundo alternativo se articula por el aprecio a los errores, también lo hace —como un corazón agradece la sangre y los pulmones el aire— con estas muestras de afecto y *ternura*, especialmente entre chicas. Son formas portátiles y cotidianas de esa sororidad que también recorre a los eventos, cuyo *boom* tiene mucho que ver con que en 2017 y 2018 comenzaron a realizarse muchos eventos para invitar a puras mujeres poetas en el contexto del #MeToo y la tercera ola feminista. Aunque no estaría de acuerdo en considerar que la ternura es un valor femenino, no puedo obviar que la forma en que la ternura imbrica los afectos en este mundo sí es una respuesta política, estratégica, performática y ahora normalizada tras la coyuntura de crítica al patriarcado literario (Sefchovich, 2020). La nueva generación de gestoras y poetas no interactúa en los eventos de la misma forma en que las grabaciones de los eventos antes del #MeToo muestran que lo hacían, por ejemplo, en las lecturas en Hostería La Bota, Bandini o los eventos de Ashauri López. El cambio en la *presentación* de las poetas frente al público tiene que ver con el cambio de *representación* de lo que es “ser poeta” para esta comunidad. En muchos sentidos, la gestión femenina de estos espacios habilita que la resonancia no acontezca en función de la seriedad y la profundidad de la poesía (vistos como valores masculinos) sino de la ternura y la buena vibra. Esto empata perfectamente con la *reemergencia de la cultura pop* como

una deriva relativamente antagónica a la semiótica radical del feminismo; pero que, en todo caso, implica un rechazo y una búsqueda de alternatividad respecto al *habitus* masculino que regía el mundo literario. Tanto entre las chicas como los chicos que entrevisté, esta crítica a la poética siempre surgió como un fundamento de lo que hace que los eventos sean “diferentes”.

El reensamblaje *pop* que subyace a la transformación del “campo” aparece, de hecho, varias veces en tan sólo un par de frases. Mediante una expresión tan simple como “este *sueño* empezó contigo”, la gestora realiza toda una *cartografía afectiva* para el público. Estamos dentro del “sueño” de alguien, en el territorio aspiracional y onírico de una apasionada. Además, se establece un código de circulación discursiva en primera y segunda persona. Una *praxis de la cercanía* que va en contra de las presentaciones impersonales y en tercera persona de los eventos institucionales donde se lee la semblanza de currículum y logros como justificación de la “importancia” de alguien. El “ruidito de cigarra” contiene dos indicaciones culturales: el diminutivo es una forma elemental de la relacionalidad cursi o pop. Y el amor por los insectos se ha vuelto una práctica por excelencia entre los chicos alternativos a medio camino entre la fascinación por los datos curiosos de la ciencia y las formas diminutas de la belleza que la naturaleza oculta. Ya no los estereotípicamente poéticos árboles sino los hongos, los micelios. Ya no las rosas, sí las orquídeas raras y los órganos de las plantas. Ya no las aves ni las mariposas, sí las polillas y las cigarras. Celebrar una cuenta de pelusas es legitimar un tipo de atención prolongada a lo insignificante e incluso feo. Una práctica común de *distinción invertida*. Creencia en la belleza opuesta a la “alta cultura” y, sobre todo, el reconocimiento de una personalidad interesante que performa un alternativo *carisma* de lo extraño y bizarro.

Dos cosas más, las fundamentales. La primera es el *discurso sobre la tontería*. Si hay un marcador de sentido común en los eventos es el acto de *minusvaloración de sí* como un componente de *intimidad cultural* (Herzfeld, 2016) sobre ser “bobos”. Por supuesto, esto no ocurre en el mundo institucional, caracterizado por la impostura de superioridad intelectual y la seriedad de la competencias poética que la institución *está* legitimando (aunque no genere resonancia). Las fuentes de la minusvaloración de sí en expresiones tan comunes como “ya voy a empezar a decir tonterías”, “bueno, leo rápido para que no se aburran”, “no se preocupen, ya casi acabo” o “a lo mejor este no es tan bueno, pero lo escribí en tal contexto” son tres:

1. La identificación de los eventos alternativos con la cultura pop más que con la alta cultura permite y, de alguna manera, exige un circunloquio para salvar la distancia entre la representación del poeta “alzado”, snob, y el código de horizontalidad e incluso de subalternidad que hace posible que la gente confíe en leer casi cualquier cosa y acepte, también, escuchar lo que sea.
2. Hay un relámpago de socialidad que dura apenas un segundo. Este radica en las expresiones de ternura y compasión entre el público. Cuando una poeta se hace menos, los demás adoptan la postura activa —como en un círculo terapéutico— de negar la minusvaloración para animar a la poeta. Establecer ese equilibrio del ánimo colectivo que proviene, como me dijo una poeta, de que “no hay miedo cuando no hay expectativas”.
3. Finalmente, lo que yo pensaba que era una impostura, descubrí en las entrevistas que tiene un arraigo profundo en la biografía de las chicas poetas, quienes vivieron su pasión por la poesía como *vergüenza* y, por ende, autocoacción (Elias, 2016) frente a las exigencias que su socialización literaria les hizo pensar que la poesía tiene. Ciertos temas, nivel de

vocabulario, complejidad, calidad y, para ellas, cierto género. Así que este *microritual de minusvaloración* es una especie de dispositivo de generación de resonancia. Una *intimidad cultural* por la cual el grupo reconoce que algunos aspectos que se consideran vergonzosos hacia el exterior —ser “aburrido”, “tonto”, “lento”, “insuficientemente talentoso”— aquí son aceptados y brindan la seguridad de una sociabilidad común (Shoshan, 2015).

El otro discurso relevante es el *discurso de lo bonito* (o *cute*). Este resulta de un proceso de desgaste y alejamiento respecto a otros adjetivos y máscaras literarias que sitúan la interacción en lo serio. Como en los eventos institucionales donde se dice “es un *honor* estar aquí” o “agradezco la oportunidad de estar en un recinto tan *importante*” o “espero que mi intervención sea *fructífera* para alguien” en un tono, por supuesto, grave y solemne. La abundancia del uso de lo *bonito* parte de una de las derivas sensibles de la politización femenina. Durante la tercera ola, a partir de lo *cute* se configuró una *etiqueta afectiva* cuya finalidad no es demostrar las “buenas formas” sino, todo lo contrario, crear espacios sensibles, cómodos y “auténticos”. Decir “este espacio *bonito*” o “este encuentro *bonito* de personas” es un reconocimiento de que la configuración de la situación (hecha de espacio, personas, vibra, *hexis* corporales, pequeñísimas acciones) es positiva. Y la reiteración de esta observación autoproduce y reproduce en el mundo poético la creencia común de que, en efecto, uno se encuentra en un espacio seguro, amable, deconstruido. En suma, apto para la resonancia: a prueba de la *violencia simbólica* que caracteriza —no sin tintes de género— al campo institucional (Bourdieu, 2018).

Los *discursos sobre la cercanía, la tontería y lo bonito* ejemplifican cómo el lenguaje es fundamental en el mundo alternativo. Espacializa la resonancia. Verbaliza el implícito rechazo a la solemnidad. Formula la sólida porosidad de las situaciones de disfrute. Y, mediante la incesante interacción entre quien tiene la palabra y quienes no la tienen, garantiza el flujo afectivo. El éxito de cadenas rituales de interacción que dependen de la *intimidad cultural* que la *distinción invertida* (o *divertida*) permite. Todas estas pequeñas secuencias son las que terminan siendo percibidas como “un buen evento”. Las secuencias institucionales no están mediadas por este arreglo de contenidos y formas de comunicación autoridad-poetas-público. Por esto, aunque puedan haber poemas geniales, el público siente que falta algo y ese algo es la *sociedad* misma (Latour, 2008) que articule la lectura y la recepción individual (mental y solitaria) del poema. Es decir, la densidad interaccional que *nosotrifica* (Lenkersdorf, 2020) la poesía. Al *reensambaje* de todo esto es lo que llamaré *pop* a lo largo del texto y no sólo a un estilo.

Heroísmo gestor y afectividad redituable

Tras los poemas de Ivana, Silvia informa que tienen fanzines de los primeros nueve programas de Temporada de Cigarras a \$50. Santi dice “Gracias, Ivana, qué chido... Gracias a todas las poetas que jalaron a leer, qué lindo, que confíen en nosotros y confíen en la poesía... y pues nada, digo así al azar [al siguiente en leer]”. Este pequeño fragmento de interacción también parece casi nada, pero sintetiza los dos caminos que los eventos andan y pavimentan a su paso.

El primero es la existencia de pequeñísimas iniciativas económicas que permiten recuperar algo de la inversión de los colectivos en sus labores editoriales: constituyen un pequeño ingreso de subsistencia a sus gestores. Por supuesto, ninguno de estos proyectos se autodenomina “pequeña

empresa”. Más bien se mantiene incuestionable el carácter anti-mercantil de la vocación poética que permite a los gestores optar por un estilo de vida conocidamente precarizado, pero aderezado por la contemporánea connotación positiva y casi heroica de *lo artesanal*. Aunque hay muchos bemoles de fondo, existe una especie de celebración, ya no romántica sino más bien resignada, de que elegir la poesía es no elegir el dinero. El *heroísmo gestor* oscila entre la representación del *heredero cultural* que se pone al servicio de la salvación del libro y la poesía (especialmente en un circuito alternativo de mayor poder adquisitivo) y la *activista literaria* que sin pertenecer al mundo literario se dedica a democratizar el mundo de los eventos. Los desconcentra del *cluster* Roma-Condesa. Convoca a poetas y públicos que no pertenecen a esa constelación editorial sino más bien al mundo universitario de la UNAM, por ejemplo.

Irónicamente, ambos echan mano de vez en cuando de apoyos institucionales para ensanchar su difusión. Solicitan algún recinto o colaboran con algún departamento de cultura o *venue* estatal para hacer un gran evento en que se puedan recaudar fondos. Mediante la venta de fanzines, libros artesanales o la plétora de productos artísticos con que mucha gente gana algo de dinero: stickers, pequeñas impresiones de dibujos, tatuajes, etc. Sin embargo, el estilo de este tipo de eventos —mitad poesía, mitad comercio— no se separa, en lo absoluto, de la *autonomía identitaria frente al capital* que la mayoría de gestores profesan. Por supuesto, no lo hacen desde una matriz socialista y revolucionaria sino, más bien, anarquista pop y posmoderna; una especie de *soft-antiestablishment*. Su inspiración son los *bazares* que a su vez se inspiran en los tianguis (aunque se “fresifiquen”, expresión de una entrevistada). Los puestos se componen de la superabundancia formal de lo barroco pero con contenido pop, formando la especie de *kitsch* alternativo que hoy constituye la estética a pie de las facultades de Filosofía y Letras, así como de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM donde muchos estudian. Esta reivindicación y ampliación de la venta “artesanal” en bazares tras la tercera ola feminista y la crisis económica de la pandemia permite la emergencia de nuevas prácticas y discursos alternativos por los que las poetas pueden ganar algo de dinero. Esto les permite mantenerse en el mundo alternativo (que implica, en gran medida, una lucha biográfica por no ingresar al mundo tradicional del trabajo) y conservar su autonomía respecto a las escasas pero diversas formas de obtener dinero ingresando al circuito poético institucional, por ejemplo, compitiendo por becas o premios.

Ninguno de los gestores que entrevisté no ha participado en algún bazar. Recuerdo a Cecilia en el stand de Polilla. A Silvia en el puesto de Observatorio con R.A.D. en la feria del Centro de Cultura Digital. Los fanzines de Lia en ese mismo stand. La mesa de taller de poesía de Rodrigo en Parcur. La mensual organización de bazares por Almario en Macondo. A Santi en la venta de garage de una casa en Polanco (mi único y último tatuaje me lo hice ahí). De hecho, se podría distinguir a los *gestores emergentes y precarizados* de los *gestores más consolidados y mejor posicionados* porque estos últimos no están en los bazares: cuentan con otras fuentes primarias de ingreso. Rentas, proyectos editoriales más formales, buenas chambas eventuales, su propia librería. Como Lucía y Diego con Disonare o Paco con Librería Escandalar y la editorial juanmalasuerte. En todo caso, la cultura de bazar como alternativa de los alternativos para sustentar sus propias carreras artísticas no se restringe —como en el caso de los tianguistas— a ser la única y última opción. Por ejemplo, el primer día que el nuevo chofer de Ana la llevó a un bazar de la Roma, este no podía creer que los fines de semana se dedicara a vender aretes. De la

misma forma que no se esperaría que Lia —que reparte los fanzines que ella misma imprime a las librerías alternativas— fuera nieta de quien alguna vez ganó el premio al empresario más importante de Guadalajara. Ni que los dueños de algunos de estos proyectos alternativos sean, en realidad, dueños de edificios, restaurantes o senadores de la República. Pero algunos lo son.

El otro camino de la poesía alternativa que está presente en el fragmento citado indica un proceso de resignificación de la poesía o de lucha simbólica por conservar —aligerado como un *latte*— su *romanticismo*. Como he explicado al inicio del texto, es importante comprender que, igual que en la academia, existe un malestar soterrado pero generalizado en torno a la mercantilización y elitización de la literatura. Procesos simultáneos a la marginación y desvaloración de ciertos tipos de literatura como la poesía. Esta se encuentra semiotizada entre dos extremos: *la mamonería* (categoría nativa para distinguir a un snob) y *la cursilería mainstream o básica*. Así, cuando Santi agradece que el público confíe en “nosotros” y “en la poesía” está diciendo mucho. Se refiere al valor de que haya personas que aún puedan reunirse en torno a la poesía en una especie de *cultura media* (Wortman, 2012): lejos del snobismo y profesionalizando lo cursi.

El *heroísmo* de los gestores alternativos (algunos prefieren ser llamados “independientes” o “autogestivos”) es opuesto a la representación de los *caciques culturales* (Martínez, 1999) en el estado del arte. El caciquismo cultural sintetiza el proceso de corporitización del sector social de productores culturales al estado posrevolucionario. Así como el poder de algunos intelectuales —como Alfonso Reyes, Octavio Paz o los directores de periódicos culturales— para concentrar y repartir, directamente y por medio de sus “cuadros administrativos”, la validación cultural durante el siglo pasado. Cada uno de ellos contaba con su propia epopeya de ambivalencia, de distanciamiento y alineamiento con el régimen. El evangelio humanista de Vasconcelos en la SEP y luego su fuga a París frente al *coup* de Calles. El exilio de Reyes y su retorno a dirigir el Fondo de Cultura Económica. La presencia de Paz en la Guerra Civil Española, su odisea por Oriente, la renuncia al Servicio Exterior por la matanza de Tlatelolco y su *vuelta* para “modernizar” el campo artístico. La figura oaxaqueña de Toledo volviéndose el artista mexicano mejor vendido en el extranjero, etc. Además, los caciques contaban con recursos editoriales de escala industrial, vinculaciones institucionales, el apoyo del capital privado mediante asociaciones civiles y el directo reconocimiento presidencial para sustentar sus misiones. En todo caso, su “autonomía” gestora recaía en el Estado y su valor social en “hacer progresar las artes”.

En cambio, el *heroísmo gestor alternativo* recae en los esfuerzos individuales o de diadas por “mantener viva” la poesía —expresión de Dora, gestora de Casa Tomada, primera librería alternativa de la Ciudad, importante *venue* de eventos y talleres— mediante algo así como microempresas culturales. Con recursos limitados, inestables y esporádicos. En un contexto que se percibe adverso y de interés minoritario. En eso radica la reivindicación romántica del *rol multifacético* de las jóvenes gestoras alternativas como productores, editores, impresores artesanales, difusores, *community managers* en redes sociales, publicistas, organizadores, vendedores y consumidores solidarios de los proyectos de otros gestores. Todo al mismo tiempo. Por eso la hospitalidad de los gestores en los eventos transcurre entre dos discursos. El énfasis en el amor a la poesía y la solicitud de que compren algo. *Quid pro quo* de resonancia por solidaridad. Una especie de economía afectiva y *afectividad redituable*.

Contra la seriedad: del cartel a curar el trauma

Un cartel puede parecer un elemento secundario de los mundos culturales si se piensa como referencia a los datos de lo primario: el evento. Sin embargo, los carteles son la *conditio sine qua non* del mundo alternativo. En ellos se juega la relación de los gestores con el público: motivar la asistencia a partir de la performatividad de una *identidad antiseria*. El contrapúblico alternativo es definido —con antelación a su aparición en los eventos— por una etiqueta afectiva que desde el cartel transmite el rechazo a las formas discursivas de la seriedad propias de lo

institucional. No es menor. Si el circuito de circulación de la poesía editada comienza en la objetualidad del libro en una librería o biblioteca, el origen del circuito de la poesía en vivo es inevitablemente un cartel que —en redes sociales— indica una invitación. Se podría decir que el discurso y la poética social de la poesía contemporánea comienzan allí: en el ensamblaje pop de elementos lingüísticos (palabras, diseño, referencias) que comunican una promesa: acudir valdrá la pena. Esta invitación es sólo aparentemente universal y, en realidad, semi-abierta o semi-clausurada por las mediaciones sociolingüísticas que atraen, captan la atención y comprometen al encuentro físico de tipos variables de desconocidos, pero —al fin— relativamente cercanos o (re)conocedores de las mismas propiedades discursivas “alternativas” en el espacio de posibles de los estilos de vida y sus estilos expresivos (Warner, 2012; Bourdieu, 2016).

La circulación de los carteles hace posible la *unidad efímera* del mundo durante las noches de evento. Pero también su *unidad duradera* mediante la constitución de un público atento a las invitaciones periódicas en las cuentas de Instagram de los organizadores y las librerías. Los carteles “estabilizan” (Benzecry, 2017) la relación social que los eventos crean. La median exitosamente de acuerdo a la forma de reclutamiento de los públicos contemporáneos: la presencia incesante en redes sociales. Un par de meses con eventos pero sin carteles pondría al mundo alternativo en crisis. Es obvio que la función manifiesta de la invitación-cartel es motivar la asistencia, pero su función latente es más importante. Pues en ella recae la motivación de la motivación. Esta función latente es *ensamblar códigos de la sensibilidad alternativa*:

1. El más importante es la *emotividad*. A diferencia de las instituciones, las gestoras explicitan su entusiasmo y el ánimo de apertura y hospitalidad del evento mediante el recurso al lenguaje infantilizante propio de lo *pop*: “foquito”, “bichitos”, “tintineante de luz”). La adjetivación afectiva: “amorosamente”, “con mucha emoción”, “preciosa”. Y la potencia icónica de los emojis: “<3” como expresión de una sensibilidad y una dinámica interactiva en que las emociones importan.
2. La emotividad trasciende la invitación general a un público abstracto sin pronombres y, más bien, se enfatiza la comunicación hacia un “ustedes” que el lector puede interpretar como un “nosotros” que lo incluye: “hagan de cuenta que”, “les invitamos con mucha emoción”, “¡vengan!”. Un nosotros que atraviesa toda la interacción de los eventos.

Lo único importante en lo camp es destronar lo serio. Lo camp es lúdico, antiserio. Más precisamente, lo camp implica una nueva, más compleja, relación con <<lo serio>>. Es posible ser serio respecto de lo frívolo y frívolo respecto de lo serio. [...] Lo camp introduce una nueva pauta: el artificio como ideal, la teatralidad

Sontag (2022b, p. 64)

3. Otro código crucial es la *interreferencialidad digital*. Los actores institucionales se constituyen en las instituciones y su reconocimiento en el plano físico favorece su popularidad en redes sociales. Sin embargo, los gestores, los espacios y las poetas del mundo alternativo suelen ensamblarse directamente en Instagram y es, más bien, su visibilidad en los espacios digitales lo que favorece su participación en las interacciones presenciales de los eventos. Por ello es importante que los carteles no sólo informan el nombre de los participantes sino que incluyen sus cuentas a través de tags @ y hashtags # a los cuales se puede acceder en un solo clic. Así, los participantes son destinatarios pero también destinadores de la invitación, ampliando la comunidad algorítmica a la cual el cartel puede llegar. Cuando pregunto en los eventos “¿Por qué viniste?”, muchas veces obtengo “Porque chequé los perfiles de quienes iban a leer y me latió” o “Porque sigo a tal y tal desde hace mucho, y por fin hoy vine”. La interreferencialidad del cartel alternativo promueve la navegación del público potencial por las cuentas individuales de los protagonistas. Mediante la identidad digital de los poetas y los gestores pueden vislumbrar el entramado discursivo y estilístico del evento, el tipo de poesía y su *vibe* alternativa.
4. Además, la arquitectura algorítmica de Instagram favorece una “autoorganización” aparentemente espontánea entre desconocidos (Warner, 2012) mediante el *display* de los seguidores en común compartidos con otras cuentas. Por ejemplo, la circulación invisible del cartel de *elegías de danonino* parte de la cuenta de Observatorio de Relámpagos (1.1k seguidores), seguida por Polilla (15.6k), Casa Tomada (23.8k) y U-tópicas (49.8k), las tres librerías más importantes del circuito librero-editorial independiente, donde se realizan los eventos más relevantes de poesía alternativa. A la vez, Polilla es seguida por las editoriales punteras —tanto las más *underground* como las más comerciales— de poesía independiente: Escandalar (1.8k), Circulo de Poesía (3.4k), Elefanta (8.6k), Antílope (17.3k) y Almadía (24.1k). Esto sin mencionar que Instagram también muestra a todas las personas que tú sigues que siguen a esa misma cuenta. Estas *esporas relacionales* funcionan como una *red* (in)visible que “coordina” a los individuos sin que estos se percaten de las estructuras que subyacen su coordinación (Warner, 2012).
5. La poética del cartel (su diseño y su mensaje) interpela a un contrapúblico artístico juvenil gracias al *rechazo de lo serio* mediante la hipocorrección lingüística, el humor o la invocación de microrituales alternativos. Todo cartel despliega su mensaje mediante la misma estructura. Título. *Line-up*: compuesto por nombres artísticos o cuentas de Instagram en vez de nombres de pila). Descripción del evento: se indica que habrá micrófono abierto, pero también otros atractivos para el estilo de vida alternativo como mezcal, cata de pan o café, venta de fanzines y grabados. Indicaciones espaciotemporales: usualmente en la tarde-noche de jueves a sábado en algún bar, librería o spot cultural del cluster Roma-Condesa. Una imagen: diseñada por alguno de los gestores o sus amigos, tipo stickers. Y una gramática caracterizada por la evasión de mayúsculas, signos de puntuación y formalismos. Aunque el formato está estandarizado, el estilo, la motivación y la disposición de su contenido indican y pretenden indicar la *diferencia* de lo cool frente a lo serio y aburrido. Lo ejemplificaré analizando los títulos de los eventos.

Los títulos alternativos se componen de una sola frase y suelen ser un homenaje pop a alguna obra conocida por los organizadores: “las elegías de danonino” en referencia a Rilke. Una ocurrencia o *inside joke* entre ellos: “chupacabras hot”. Un verso popular: “este pecho no es bodega”. O cualquier cosa que funcione como *trigger* de curiosidad: “qué cantan las flores”, “sonámbulos los párpados lloran”, “cantos poéticos de la sociedad secreta de la medianoche”. La fuente tipográfica del título no es baladí. Se emplean letras muy básicas, evidentemente carentes de diseño. O, todo lo contrario, diseños explícitamente indexicalizados a identidades comunes para el público: tipografías vampirescas, florales, *queer*, *aesthetic*, etc. El predominio de la

“poeticidad” de los títulos responde a un contrapúblico que se define por su interés en lo sensible, lo cual confronta el predominio de la connotación meramente informativa que caracteriza a los carteles institucionales: qué, quiénes, cuándo, dónde.

Uno de los aspectos que no abordaré mucho en el texto —pero fundamental— es que el mundo poético alternativo no es homogéneo. Se podría dividir en tres grandes MICROMUNDOS: underground, pop y hipster-intelectual. Por ejemplo, el evento “Alquimia Vocal: *Hacia una poética de la fricción*” se orienta más hacia el micromundo alternativo-intelectual en una especie de zona *híbrida* con lo institucional. El título invoca indirectamente al interesado en la tradición hermética y directamente a quien conoce el proyecto de Lucía (*Alquimia Vocal*) para el cual ha desarrollado hasta *merchandise* como playeras y *totebags*. Además, utiliza una estructura gramatical que supone un sentido práctico muy desarrollado —probablemente de manera inconsciente, *aisthesis* largamente incorporada por su posición en el espacio social y su trayectoria familiar-escolar-profesional en el campo artístico— para invocar la afinidad de un público “de vanguardia” a partir de la selección y la combinación de dos componentes:

1. La fórmula “Hacia una ____” es típica de una disposición intelectual —hiperenfatizada en los discursos del arte contemporáneo— que reconoce y ensalza el carácter abierto, inconcluso y carente de definitividad de los proyectos. Es una estrategia básica de una sensibilidad estética que privilegia el movimiento y las semánticas de la búsqueda permanente. Como reflejo de una condición social que hace posible experimentar la producción cultural como un proceso permanente y múltiple hacia significados relativamente desconocidos. Es una expresión inmersa en una biografía con amplios márgenes de libertad, pero también de posibilidades de consagración para las apuestas ambiguas y relativamente desarraigadas.
2. El objeto directo de la oración, su qué, emplea una distinción básica: la reivindicación de la potencia etimológica de la *poiesis* como creación activa de algo. En el gremio artístico, el término “poética” se valora por encima de la mera “poesía” porque rebasa al género literario e indica la constitución de todo un sistema de praxis (reflexión + *techné*) relativo a un tema. En este caso, “de la fricción”. A su vez, la *fricción* clasifica el discurso de Lucía dentro del circuito de circulación de los conceptos de la élite artística, donde el tratamiento estético de cuestiones científicas tiene la eficacia y los rendimientos simbólicos propios de lo “más refinado”. La exploración y los esfuerzos por registrar cualidades complejas, misteriosas y/o inmateriales como *fricción*, *densidad*, *lo invisible*, *sombra*, *deseo*, *infraleve*, *porosidad*, *condensación*, *silencio*, *agujeros*, *límites*, “*la representación asémica de un poema en piedra*”. Estas representan el entrecruce entre una fuerza descentralizadora en el mundo poético que se opone a la poesía lírica tradicional y a sus temas fundamentales (amor, muerte, cotidianidad, explicitación emocional), y la fuerza centralizadora que este estilo expresivo ejerce desde hace una década, cuando este tipo de poesía experimental comenzó a encontrar cabida en las instituciones literarias por la renovación generacional de las autoridades y los miembros del *establishment* poético. Por ejemplo, Rocío Cerón.

Lo que quiero resaltar es que el cartel es la primera instancia gramática de *resonancia* en el mundo poético alternativo, y que en él se sintetiza la *pauta antiseria* o *carnavalesca* que atraviesa casi todos sus ensambles de resonancia. Si la unidad espaciotemporal o cronotopo del evento institucional es la misa, cuya disposición fundamental es la solemnidad, el del evento alternativo es el *carnaval*. Su esencia es el espíritu risueño y lúdico. No es el producto de una burocracia (siempre seria) y, por ende, fluye mediante el propio poder del *continuum* de las situaciones de interacción. El espectador es actor y viceversa. Fomenta la grosería y la apertura

corporal al público. Lo que tiene de artístico limita y se confunde con la experiencia vital misma. Se articula mediante la lógica ambivalente de las “máscaras” que no ocultan sino revelan, por lo cual puede asumir la ambivalencia de cualquier acto de habla (Bajtín, 2012). Y esta *ambivalencia del carnaval* es importante para comprender la coexistencia de la *pauta antiseria* con los *vahos de seriedad* que explicaré adelante.

La *anti-seriedad* implica una tensión práctica y simbólica con el mundo institucional y la seriedad cultural que lo sustenta. Pero, igual que el cartel, tiene sobre todo la función latente de *ensamblar códigos de sensibilidad alternativa*. Cuatro son fundamentales. El primero es que la anti-seriedad es un código para escribir y transmitir de una manera “auténticamente” pop la ligereza de “no tomarse tan en serio” como los poetas institucionales se toman a sí mismos. Implica la comprensión de que, más que constituir un tipo de consumo cultural “trascendental”, mucha gente asiste a los eventos porque *they just wanna have fun*. En consecuencia, la poesía debe ajustarse. Hay poetas como Lia cuya trayectoria adolescente fue trazada por lo institucional (“era más estilo Fondo de Cultura y así”), pero que el mundo alternativo les brindó claridad para desmarcarse de su carácter “pretencioso”:

Y sí hay toda esta puesta en escena que puede parecer pretenciosa o vacía, pero no es. Además, no lo tienen muy racionalizado. Creo que la gente va con mucha *inocencia* [...] No es un panel de discusión, ¿sabes? No te va a revisar ninguna persona muy *seria*, siempre te van a aplaudir, se van a reír... que termina siendo mucha *más legitimidad*, como “nos hiciste pasar un buen rato”, a que traigas un poema como muy... *virtuoso* y excelente. Como que a nadie le importan esos poemas ya en estos espacios. La gente reacciona mucho más a poemas que hablen de experiencias comunes, eso es lo que están esperando.

Otro código es el desinterés por las normas técnicas y la *doxa* escolástica de la pedagogía con que nos intentaron enseñar poesía en el sistema escolar. Este desinterés no es una experiencia universal sino una *contra-disposición* o *indisposición* particularmente presente en chicas y chicos que no provienen de familias de la nobleza cultural. La incursión en espacios alternativos en que la poesía no se tome “tan en serio tiene” que ver con una *reapropiación resonante de la seriedad* que la poesía sí otorga a sus vidas y quieren conservar, pero resemiotizando y resignificándola. Esto implica, en palabras de Aurora, “curar —literalmente— un trauma”. Aurora es una joven gestora de círculos de poesía feminista que proviene de una típica familia de la clase obrera ilustrada. Su abuelo trabajaba en una imprenta donde aprendió a leer, se aficionó a los libros y transmitió su pasión a su familia. Sus tres nietos realizan algún tipo de actividad artísticas. Aurora se ha convertido en una *activista poética* por el deseo de hacer accesible la poesía para muchas más personas desde experiencias de resonancia: en talleres de la UNAM, la Biblioteca Vasconcelos, e incluso encuentros de política cultural. Con la claridad de contribuir a revertir un trauma colectivo de pasmo y alejamiento frente a la dificultad de la tradición institucional:

— ¿Recuerdas qué te pudo hacer tomar consciencia de que la poesía era algo “serio” y cambiar tu forma de relacionarte con ella?

— Yo creo que fue ingresar a la secundaria [...] era cuando empezaba a leer autores: de que Octavio Paz, Pablo Neruda [tono burlón], no sé, como muchos... mmm... hom[bres]... Y luego *no ponían* como *su poema más fácil* y no, o sea, se me hicieron *complejos*. Y yo ya estaba muy resentida [...].

Para algunas, la anti-seriedad también representa un descubrimiento inesperado en el mundo alternativo, más que una intención. Marcela —poeta premiada, editora de Punto de Partida y recién egresada del Colmex— comenzó a apreciar esta escena porque sus códigos de horizontalidad, sencillez y libertad de pretensión representan para ella un descanso de las lógicas verticales, complejas y competitivas del mundo institucional:

Algo lindo que he descubierto en estas lecturas es que *sí* hay una escena slammera en la Ciudad de México que no tiene *nada, nada* [énfasis] que ver [risa] con la poesía como yo la conozco —con ganarte un FONCA, con ganarte este premio—, y que no está ni siquiera nada enfocado en el libro como material impreso. [...] Y he visto también que este tipo de lecturas requieren cierto tipo de poemas que son más histriónicos, tal vez *más directos, menos garigoleados*. Y pues que eso ayuda a dar esa sensación de *horizontalidad* de la que te hablé en un principio; que ahora estoy pensando tal vez tenga más que ver con que no hay una pretensión sustentada por el reconocimiento institucional o de premios, sino que simplemente nos gusta escribir cosas, nos gusta poder decirlas, nos gusta poder *gritarlas*. ¡Y hay gente que las dice y las grita muy chido!, y esos son los que mayores aplausos reciben y se crean su propia fama en ese círculo. [...] Y todo desde un posicionamiento de *pues, somos iguales, ¿no?*

Para este punto, usted —lector, lectora— o *tú* —para encajar con el lenguaje que relato— ya puedes comprender cómo la hospitalidad imperfecta, lo pop, la centralidad de los gestores, la actividad redituable, la pauta antiseria y su intención terapéutica se ensamblan en discursos como este, que existen en los documentos más pequeños de este mundo:

sol quieto es un festival de música y poesía imaginado con ternura y cariño para esta ciudad inquieta y sus habitantes.

amorosamente:

jonás arena x ana escutia x cecilia castro pellat
daniel f. álvarez x el equipo del ccd
y un montón de personas lindas
que son la plata que viste los lagos en los días soleados.

Estos papeles son cartas suaves;

los poemas, un amuleto.

Y ya puedes ver que no sólo se trata de personas y palabras lindas, de que los gestores de poesía sean buena onda, que —en general— sí lo son. (La máscara es el rostro). Sino de una *gramática (alternativa) de resonancia* que, sin embargo, tú lo sabes, a veces es puesta a prueba:

SITUACIONES DE CLAUSURA O SIMAS DE RESONANCIA

Desde luego, no toda seriedad que fracasa puede ser reivindicada como camp. Solo aquella que contiene la mezcla adecuada de lo exagerado, lo fantástico, lo apasionado y lo ingenuo.

Sontag (2022b, p. 60)

Y el siguiente poeta “al azar” fue Bárcenas, quien se introduce diciendo que trae “poemas haikuosos”. Explica qué es un haiku “para quien no sepa” y quién es Matsuo Bashō, reducido a “un señor a quien le gustaba caminar”. Anuncia que otro haiku está “enredado”, pero lo dice: la aclamación es mucho menor, pero también hay exclamaciones bajas de sorpresa que despuntan el silencio. Como cuando un par dicen “wow” para indicar que algo es profundo y lo están procesando. Recita uno último “antes de decir mis pendejadas... y ahora, mis pendejadas”. El tono de sus propios poemas es importante. Lee lenta y modestamente. Como con sueño. Cuidadosamente. El contenido también. La inspiración japonesa lo lleva a escribir jirones de naturaleza atravesados por reflexiones medio filosóficas y eso se paga con la disminución de la resonancia en el público. Se aplaude menos y se instaura un silencio medio incómodo que se traduce en la prisa del poeta por terminar. Sin embargo, en el cuarto poema tira versos como “quítate el parasubidas del pecho, cae hacia arriba, de cima a cima, suicida tu luz hacia la noche” y “lucha contra la gravedad de tu nombre, de amar y ser amado”. Inspiran un profundo y simultáneo “pffff” del público, que sabe aceptar un discurso poético serio, como si algo les indicara que la poesía también es esto y fuera parte del *contrapunto reflexcitante* que constituye la unidad de estos eventos.

Cuando termina sus poemas, anuncia nervioso que ahí va un último haiku, entre risas y murmullos de “mmmta”, pero que necesita “un poco de explicación, así que se los voy a decir y se los explico”. Algunos gritan “¡noooo!”; mientras otros “¡sí, sí, dilo, dilo!”. En general, prevalece la ternura si aún es temprano. Pregunta educadamente: “¿lo explico?”. Algunos repiten que no. Pero Silvia que —al fin y al cabo— manda, condesciende: “si quieres...”; y lo hace. La explicación toma tiempo y la gente se desconcentra y *des-concierta*. Hablan, algunos lo ignoran, se levantan, como que les vale entender pero también se trata de aplicar una sanción al *típico vato* que ya se sobrepasó. Cuando concluye, sin mayor respuesta del público, Silvia recuerda que hay mezcal y cerveza por \$40 y artesanal por \$70. El chico regresa a su asiento cabizbajo.

Bárcenas es un caso de las sutiles pero perceptibles *situaciones de clausura* o *defensa* que existen en el mundo de la poesía alternativa. (Prefiero decir “situaciones” a “mecanismos” para

enfaticar el carácter interaccional y pasajero, en vez de estructural y determinante de los *valles o simas de resonancia* —en oposición a cima—. Pero, ¿por qué el público se defiende a veces?

Desafíos: mamar, chotear, overstay

En primer lugar, el poeta recita (y recitar ya es un problema) a modo de epígrafe tres poemas de un autor más que canónico y, además, de culto. Es difícil sentir, más que comprender, el *desafío* que esto implica. Digo “desafío” en vez de “desvío” para señalar que cuando se hace algo así, se hace sabiendo que se trata de lo contrario a una licencia. Un *desafío* es una acción en sentido contrario al ambiente y al permiso y, por ende, se desarrolla como un problema a resolver (Faulkner y Becker, 2011), un intento de retorno al *nómos*, la legalidad. Como confesar una travesura o un exceso, el desafío se eufemiza: un haiku y Bashō es tal “para quien no sepa”. Esta expresión está en una dimensión *liminal* entre la pedantería y la humildad. Explico porque no soy de *esos* que tiran referencias sin dar contexto, pero *explico* porque sé que hay algo que no cuadra: exceder el estrato “no-culto” al cual silenciosamente los poetas se apegan en los eventos.

El problema del poeta —que no es problema en sí— se revela como tal por la reacción del público. El *silencio* general significa una contingencia, irritación o ambivalencia en cómo la afrenta debe ser procesada en colectivo. Silencio que al mismo tiempo se salva y se enfatiza porque al menos algunas personas suspiraron “wow”. Una introducción atípica descubre de tajo la diferenciación social que subyace toda la aparentemente natural fluidez de la interacción y hay que tomar posición entre atender a la profundidad del haiku, aceptar la pedagogía o ignorarla (silencio). Aquí hay un ejemplo de que el *microritual de la tontería* no aplica siempre de la misma forma. Aquí la autoflagelación de declararse como un emisor “pendejo” sigue y no antecede a un acto de habla que, por su efecto en el público, ya se puede juzgar como errático. El performance se ajusta inmediatamente a esta presión de la reflexividad del público. El poeta se apresura a terminar, acelera la circulación del discurso. Sabe que está corriendo el riesgo de ser percibido, por algunos, como *mamador*.

Sin embargo, el poeta ya está inmerso en su segundo *desafío*. Comete el “error” de emplear secuencias de *lugares comunes* como “perlas”, “cuevas de tus ojos”, “abrazar la noche”, “horizonte en horizonte”. El *error del lugar común* es más significativo de lo que parece a simple vista. En primer lugar, la combinación lingüística representa exactamente lo que la poesía alternativa pretende escapar: el corset del romanticismo y el modernismo, sus metáforas excesivas y previsibles, y su densa trama filosófica. En oposición al discurso frágil e inesperado a partir de la cotidianidad y lo sutil que constituyen lo alternativo. En segundo lugar, el estilo trae de visita algo que no es de aquí: el tono recital de lo institucional como una invasión o, mejor dicho, como la amenaza de un contagio. Del *huésped* inquietante que deja de merecer la hospitalidad preestablecida para convertirse en enemigo (Agamben, 1998). En tercer lugar, que esto suceda en voz de un hombre no es poca cosa, pues justo, en tanto hombre, el problema de la situación actualiza el problema de la historia. A diferencia de las *morras*, los *vatos* poetas escriben “en el aire y no en la tierra” (como me dijo una entrevistada). No es sólo algo que

ocurra de vez en cuando sino una tipificación. Un comportamiento *etiquetado* que las mujeres advierten con sospecha en lo *choteado*.

Inesperadamente, la situación ofrece una salida dignificante. Al concluir su tercer poema con el verso de “quítate el parasubidas”, Bárcenas se reivindica por asociación a la autenticidad y la potencia de aquellos experimentos de Huidobro y Papasquiaro. Sin embargo, icárico decide forzar la situación, no acepta el aterrizaje y se saca de la manga un cuarto haiku. Indicador definitivo de que el chico *doesn't read the room*. Este es el tercer desafío, el *desafío temporal*. Los eventos se construyen alternativos en oposición a la institucionalidad por un sutil código respecto al uso del tiempo. Brevedad, contención, respeto a los otros lectores y al público. Hay un sobreentendido sobre los límites del performance en oposición al libro. No es el lugar para poemas largos ni para extensiones infinitas. Esta representación implícita y negativa de prolongarse como asalto, rodeo, desborde y ambición —casi siempre masculinos— es la que inspira los *intentos de disimulo* de frases fáticas (Jakobson, 1981) tan recurrentes como: “ya casi acabo”, “ya, ahora sí ya el último” o “ay, ¿está bien uno más y ya?”. Ese “ya” sintetiza la nerviosa pulsión de continuar y la percepción de que la presión comienza a acumularse como desplome de energía, agotamiento de resonancia, cesión del flujo. Una vez le pregunté a Octavio —un clásico *overstayer*— qué siente cuando comienza a apresurarse: “ansiedad, un acantilado”.

Por definición o, mejor dicho, por convención, aunque sean tan pequeños como un haiku, se leen tres poemas. Es una regla no escrita, pero manifiesta en las indicaciones de los gestores. Cuando te invitan a leer y les preguntas qué, te responden que lo que sea, “dos o tres poemas”. Además, es una *convención* (Faulkner y Becker, 2011) similar a cuando los músicos de jazz descansan después de tres o cuatro canciones. La única excepción a la regla es cuando la poeta que lee está consagrada en el medio como prodigio, cuando ya forma parte del círculo de poetas habituales y, gracias a su *aura* (Benjamin, 2019b), puede darse ese lujo. Porque el público comprende que se extiende es, precisamente, un lujo. La representación del poeta que se excede en tanto *Poeta* a quien no le importan las convenciones y por ende, *cool* (como Lilith). En contadísimas ocasiones a lo largo de mi trabajo de campo vi que el público respondiera positivamente a exposiciones muy largas sin comenzar a manifestar su insatisfacción mediante gestos, sonidos, ponerse a platicar o, de plano, salir del lugar. Es un sentimiento parecido a cuando alguien acapara la palabra en un salón o un amigo no se marcha de tu casa aunque haya terminado la fiesta. La fenomenología del rechazo en el público es una sanción contra quien *overstays its welcome*.

Lo alternativo como sistema inmunológico

Los tres *desafíos* de Bárcenas resultaron en una *interrupción de la resonancia*. En la instauración de una *situación de clausura* que la gestora y el público —incluyéndome— resolvieron mediante un recurso extraliterario. Aprovechar el ánimo de “ah, ok” para instaurar un *intermezzo* de comprar cervezas y salir a fumar. El ejemplo de este poeta sirve para tres apuntes teóricos. Primero, más que por posiciones predefinidas en el campo poético, el valor de cada poeta se juega *in situ* e *in momentum* por la producción de resonancia. El éxito inmediato implica el reconocimiento inmediato y el interés de los gestores por volver a invitar al poeta, así como lo

opuesto. Segundo, el público poético es heterogéneo y diferenciado. El estilo de Bárcenas hubiera sido valorado y aplaudido en un espacio más institucional como el Círculo de Poesía de Mario Bojórquez y Mijaíl Lamas (dos personajes sumamente polémicos por su cercana relación al Estado y su defensa de la poesía que algunos entrevistados del mundo alternativo describen como “vetusta”, “arcaica” y “*boomer*”). Tercero, la dinámica primaria del público no es la de un campo sino la de un mundo. Lo que se puede observar en el evento no es el tipo de consumo sino el tipo de interacción que distintos estilos y sensibilidades ensamblan. Sin embargo, si lo propio del campo institucional es la clausura y del mundo alternativo es la apertura, una combinación atípica de *convenciones* y *desafíos* puede revelar que este último también está estructurado por beneficios y sanciones. La lógica alternativa de los eventos se reproduce gracias a estas clausuras o *secuencias defensivas* frente a desafíos que provocan *simas de resonancia*. En este y la mayoría de casos, es también una cuestión de género en la cual el mundo se afirma como *alternativo* mediante sus *autodefensas* y *des-conciertos*. Como si lo alternativo se tratara de un *sistema inmunológico*. No he vuelto a ver a Bárcenas en el cartel de un evento.

ENSAMBLES DE RESONANCIA

Al contrario de Bárcenas, Sara —“otra gran poeta” anuncia Silvia— sigue las *convenciones*. Se introduce con una broma. Un profesor pasaba lista y jugaba con ponerle inasistencia por su nombre: “Sara Aquino... aquí-no”. La gente ríe. “Bueno, voy a empezar con cosas triste y acabamos con cosas eróticas, ¿no?”. La risa aumenta y alguien dice “Tíiiiipico de poetas”, más risas. Una secuencia convencional basta para reinstaurar la resonancia por default, desinterrumpirla y reconcertar, reconcentrar. Lee su *Disertación de los grillos*: nostalgia de comprar chapulines y chicatanas, discurso dramático sobre la memoria autoetnográfica de su natal Oaxaca (tierra, pobreza, abuela enferma cuyos cuidados le arruinan la vida: “¿Y si la matamos?!”) y el turismo gentrificante. Anoto que alguien junto a mí le susurra a un amigo: “Es que neta la poesía institucional no sé qué está haciendo, ¿qué hacen esos de ganar los premios cuando está esto? ¿en qué mundo?”. Un problema técnico con el micrófono se aprovecha para recordar que si alguien quiere leer al rato en el micrófono abierto se anote en la lista que “por ahí anda”. La voz ya tiene que competir con el barullo de toda la gente que ha llegado, que conversa afuera hasta la banqueta, que entra y sale como en mareas entre la poeta y el público. Pregunta si ahora lee algo tristón o algo medio “jajaja”. El público responde que ya mejor uno “hot”. SSara dice que ese al final. Ese último poema es un brutal experimento lingüístico de fonemas y rimas: inventa palabras á lo Cortázar, ronrrrrronea las erres, habla de masturbarse, sexualiza su voz, gime. El público es estruendo de aplausos y chiflidos. Santi dice “gracias, a huevo”.

Convenciones, licencias y resonadores legítimos

El acto de tres poemas de Sara sintetiza las tres correspondencias principales de discurso-performance-tópico que constituyen un *lazo típico de resonancia* en los eventos alternativos. Un poema triste, uno chistoso, uno erótico. Esta gramática de *convenciones* es, fundamentalmente, una estrategia de diferenciación respecto a lo institucional. La gracia y la sexualidad explícita que no son comunes en la poesía institucional dan *licencia* a un poema más clásico y serio. La *licencia* es lo contrario al desafío y, como este, también tiene su sociología. Sara es mujer, migrante y se asume heredera indígena. Una de las críticas recurrentes a la poesía institucional es que los poetas “privilegiados”, cuando se quedan sin temas, intentan escribir sobre experiencias y mundos que no les pertenecen. Mientras la institucionalidad edifica y resguarda una especie de *licencia poética universal*, gracias a la cual quien sea puede escribir sobre lo que sea, el mundo alternativo distingue a los emisores por la “autenticidad” o legítima correspondencia con lo que enuncian. En obras palabras, la pragmática alternativa se politiza por atención al “lugar de

enunciación”, categoría que adquirió relevancia, como tantas otras, por la tercera ola. Así, el poema serio de Sara no despierta una sanción negativa porque su seriedad es *legítima*. Es una mujer hablando de su propia desgarradora experiencia de género, precariedad, labores de cuidado y migración. Las *licencias de enunciación* se constituyen todo el tiempo como *ensambles legítimos* entre contenidos y formas de socialización (Simmel, 2014), encarnando en emisores típicos o *resonadores*. No es coincidencia que el mundo alternativo se constituya, principalmente, por chicas.

De fondo, vivimos un momento histórico en que los *ensambles biográfico-poéticos* de las mujeres son considerados más “cool” y “auténticos” (Lipovetsky, 2016, 2024) que los de los hombres. El *erotismo* masculino está funado por poetas como Neruda. Es extraño que un chico haga poemas *chistosos* porque su *habitus* poético está más determinado por las pautas de lo serio e intelectual. Y la enunciación de la *tristeza* masculina está desvalorizada por toda una tradición desencantada (Flores, 2010) que a muchas chicas les parece artificial y de mal gusto frente a la revaloración de poetas tristes como Idea Vilariño, Alejandra Pizarnik y un sinfín de contemporáneas. He conversado sobre esta dificultad con muchos poetas y las posturas son heterogéneas pero pueden tipificarse en cuatro. Hay

Reaccionarios, reflexivos, resignados y remisos

El gusto camp vuelve la espalda al eje bueno-malo del juicio estético corriente. [...] Por lo general, valoramos una obra de arte por la seriedad y dignidad de lo que logra. [...] verdad, belleza y seriedad. Pero hay otros sentimientos delicados y creadores, además de la seriedad (trágica o cómica) de la gran cultura y del gran estilo para evaluar a la gente. Si nos limitamos a *respetar* el estilo de la cultura superior nos hacemos trampa en cuanto seres humanos, por mucho que podamos hacer o sentir en nuestro fuero interno. [...] Lo camp] vuelve alegre al hombre de buen gusto que antes corría el riesgo de estar crónicamente frustrado.

Sontag (2022b, pp. 62-63, 67)

Los *reaccionarios* cuestionan fuertemente la poesía contemporánea de las chicas, al punto de preguntar si los nuevos estilos deberían considerarse “poesía”. Recrudescen su cultismo como una estrategia de defensa y protección de la tradición poética. El cuestionamiento al carácter poético no es necesariamente frontal, pero se indica por un tono despectivo de relativización hacia “ese tipo de poemas”; “yo creo que sí hay una necesidad hoy de volver a pensar distinciones entre poemas y, tal vez, pensamientos poéticos, como los de TikTok”; “bueno, no creo que la literatura tenga condición de género, pero si es así, ellas también tienen grandes referentes en las cuales se podrían inspirar: Gervitz, Pura López Colomé, María Baranda”. Los reaccionarios suelen ser

literatos académicos. Fueron introducidos al canon desde casa. Su piedra angular es Paz y su tradición. Muchos estudiaron Letras en la UNAM. Demuestran cierto grado de ignorancia sociológica sobre por qué sus poemas no son comprendidos y celebrados. Y son grandes conocedores del canon nacional e internacional configurado por Vuelta y Letras Libres.

Los *reflexivos* asumen que la escena poética ha cambiado por el influjo de las mujeres, piensan que no hay temas exclusivos para hombres o mujeres, pero reconocen que grandes maestros y maestras se han dedicado —con razón— a una poesía más accesible y contemporánea desde corrientes como el coloquialismo de Antonio Deltoro y Fabio Morábito, y los experimentos de jóvenes como Balam Rodrigo, Fabián Espejel y Orlando Mondragón (a

quienes, por cierto, las poetisas contemporáneas suelen apreciar). Los *resignados* son muy conscientes de las dinámicas de género y procesos de cambio en la poesía. Reconocen desde su propia experiencia que las mujeres están escribiendo mejor poesía, conectando más con el público, y que sí existe un *impasse* y desacoplamiento entre los hombres y las nuevas pautas del mercado, las instituciones y el gusto en general. Por lo cual, a pesar de no dejar de escribir, piensan que no tendría sentido intentar competir en este momento y se enfocan, más bien, en (re)conocer a las poetisas. Por ejemplo, Enrique dedica la segunda edición del seminario Vértices en la Facultad de Filosofía y Letras a descubrir poetisas mujeres. Finalmente, los *remisos* forman una especie particular pero generalizada que no se ha dado por enterado del debate ni las diferencias ni las tensiones. Leen y escriben desde una especie de postura natural que oscila entre la desinformada veneración al canon y una inocente pero genuina afinidad con la poesía pop. Si tuviera que elaborar un cuadrante cartesiano à la Bourdieu, el eje de las X sería la edad y el Y la formación académica o cercanía institucional: los reaccionarios serían más viejos e institucionales, mientras los remisos más jóvenes y alternativos.

El fetiche (político) del self

Tras este excursus, regreso al acto de Sara para registrar dos apuntes teóricos. Primero, el contraste con el acto de Bárcenas permite enfatizar que, más allá de las “variables” en juego, el mundo poético alternativo se ensambla y posiciona a sus actores menos por el capital cultural clásico que por las disposiciones que generan resonancia en su público específico, que en realidad es un contrapúblico y, por ende, resuena por códigos y valores antagónicos al capital cultural clásico (Warner, 2012). Sin duda podría hablar de un *capital poético alternativo* y hacer funcionar la teoría de campos. Pero la escala y la temporalidad en que este mundo opera hace que el análisis de ensambles biográfico-poéticos, convenciones, licencias, desafíos, así como la constitución interaccional *in situ* de lazos de resonancia y resonadores legítimos sea más fructífera.

Aunque únicamente me refiero a la sensibilidad —y a una sensibilidad que, entre otras cosas, convierte lo serio en frívolo—, se trata de cuestiones graves.

Sontag (2022b, p. 52)

Y segundo, cuando Sara menciona el tipo de poemas que leerá (“cosas tristes y luego cosas eróticas”), alguien exclamó algo bastante tierno pero significativo: “¡típico de poetisas!”. ¿Qué significa ser un *poeta típico* en este mundo? ¿A qué tipo de *tristeza* y *erotismo* se refiere: son los mismos que para los institucionales? Además, tras la exclamación, algunas personas en el público asintieron sonriendo. Como apenados pero confirmando. Y no fueron todos sino un puñado de personas que son *microcelebridades* en este mundo: ¿por qué resonaron con esta breve pero profundo definición sobre lo que significa “ser poeta”? Sólo apuntaré dos cosas.

La primera es que la tristeza y el sexo son las experiencias privadas y afectivas por excelencia. Si bien el estado del arte sobre poesía mexicana no ha prestado ninguna atención a la interacción entre productores y consumidores, uno de los consensos en la investigación es que la gran transformación en el paradigma contemporáneo es la autorreferencialidad, la *escritura del yo*. Este *yoísmo* es una de las convenciones fundamentales de lo alternativo y, por supuesto, el yo también es vital en la poesía institucional. Sin embargo, a diferencia del mundo alternativo donde

el yo se expone literal y descarnadamente hasta sus últimas consecuencias en un intento de producir una “poesía desenmascarada” (Higashi, 2015), la poesía institucional ha promovido todo lo contrario. El diseño de máscaras poéticas y voces fragmentadas en que el yo autoral se oculta tras la sintaxis experimental o la metáfora del poema-investigación. De Francisco Hernández a Fabián Espejel y Cristina Rivera Garza a Elisa Díaz Castelo, la poesía institucional contemporánea más leída cuestiona al yo lírico y contribuye al proceso de *deslirización* de la poesía (Higashi, 2015; Calderón y Osorio, 2016). Muchos entrevistados del mundo alternativo entienden a qué me refiero y son críticos e incluso algunos están “hartos” de que las becas y premios se concedan a este *estilo FONCA* que no habla “directamente” de los sentimientos y las experiencias (como la tristeza y el erotismo) y que, de alguna manera, representa el distanciamiento estructural entre las identidades del poeta y los lectores (problematizado al inicio del texto). Los aspirantes a poetas institucionales no pueden hacerlo porque deben adaptar su escritura a las presiones institucionales. Esto implica hiperracionalizar su discurso, justificar una lógica de inscripción de su voz pero que no sea su propia voz o, en otras palabras, necesitan tomarse “en serio” el poema y, por ende, “refinar y refinar” alejándose de lo inmediato.

En cambio, Enrique —mi especie de *wingman* en el proceso de conocer el mundo de la poesía alternativa aunque ambos provengamos de lo institucional— me dijo una vez en el coche mientras regresábamos de un evento de poesía en Parcur, el parque urbano rediseñado por Gabriel Orozco en Chapultepec: “¿por qué no puede ganar simplemente un poemario normal?”. Imaginamos organizar un premio para el mundo de la poesía alternativa en que el primer requisito fuera no ser un proyecto del FONCA, es decir, sólo ser un conjunto de poemas espontáneos. Lia se considera heredera de la poética del yo, la cual aprendió en Argentina con Cecilia Pavón, quien dijo en un taller que sólo lee textos publicados en Semiotext(e), la famosa editorial de Chris Kraus, inspirada filosóficamente en Deleuze y Guattari, y centrada en publicar escrituras del yo. Lia reconoció su *habitus* institucional (era “lectora del Fondo de Cultura y esas cosas”) y tomó la recomendación radical de Cecilia de sólo leer Semiotext(e). Al punto en que fue quien trajo a Kraus hace un año a la Ciudad de México (actualización: y hace dos semanas de nuevo). Lucía —coeditora de Disonare, una de las plataformas de nicho del mundo de la poesía alternativa— moderó la conversación con Kraus en ese evento en la Santa María la Ribera y organiza periódicamente eventos con Anne Waldman, la gran poeta beatnik y poeta del yo más radical. Vero —artista de La Esmeralda y quien yo considero la mejor poeta emergente del mundo alternativo— me dijo casi gritando, como ella habla, como riendo, después de una botella de vino en El Péndulo de San Ángel:

Para escribir los textos que escribo, tengo ciertas reglas éticas como de creación. Suena un poco *mamador*, pero, pues una de ellas es no faltarle [se ríe y lo piensa] ... no mermar mi espontaneidad, como no coartarla como queriendo ser más... *refinada*, que yo sé que lo que escribo no es refinado en lo absoluto.

— ¿Por qué piensas eso?

Porque tiene mucho que ver con mi forma de ser en esta cuestión de que *me mama jugar* y esa es otra de las cuestiones *éticas* de mi creación: me gusta jugar y jugar está mal visto y gritar en público está mal visto. [...] muchas cosas que hago que no son *refinadas*. Pero es como querer llevar la contra a toda esta ética de la domesticación que implica la clase social o las buenas formas, es como querer pintarle el dedo a eso.

Las poetas que acabo de mencionar no escriben simplemente sobre tristeza y sexo. Realizan un trabajo bastante arduo para pulir sus poemas, para complejizarlos. Ocupan estrategias de abstracción en varios niveles para poetizar su experiencia concreta, Su yo poético no es necesariamente solipsista. Pero todos asumen la propia subjetividad como el punto de partida y llegado. No restrinjo esta observación al contenido de sus poemas sino a algo más amplio: el sentido de su autorepresentación como poetas alternativos.

Vuelvo a la exclamación “¡típico de poetas!”. En el mundo de la poesía alternativa, enunciar la intimidad es más que hablar de uno mismo y tiene, frente al público, una extraña cualidad ideológica: compartir la *politización de lo personal*. El estilo de la poesía institucional edificó la experiencia trascendental y el lenguaje filosófico en oposición al recurso a dos discursos: la cursilería y la denuncia, la poesía sentimental y la poesía social. En el mundo alternativo no es común un poema tradicionalmente político. Creo que sólo he escuchado dos. Ambos enunciados por hombres con guitarra en plan revolucionario, ambos absolutamente ignorados. Sin embargo, existe una especie de *fetichismo de la subjetividad* en que se politiza el yo, generando *resonancias interseccionales* en el público. Mediante la enunciación de experiencias de precariedad, discriminación, lucha cotidiana, neurodivergencia, lastres de género en las que creen porque las viven. Y RESONAR es compartir un sentido, una experiencia, un dolor o un regocijo.

Lo interesante es que la tristeza y el sexo —temas “típicos de poetas”— en desnuda primera persona suelen conmover la sensibilidad del público alternativo porque está compuesto, a diferencia del grueso del público institucional, de una generación que cree en la *política de los afectos* y en la potencialidad de revelarlos sin vergüenza. Si en las instituciones se premia el refinamiento, en los eventos se premia la valentía y la valentía es valentía de hablar de sí, de resemitotizar una relación más directa con el mundo y el mundo en nosotros mismos. Así, lo que algunos entrevistados institucionales cuestionan como “voyeurismo”, “necesidad de atención”, “exageración” o “pornografía poética”, en el mundo alternativo representa un nivel indispensable de transparencia y autenticidad para hablar sobre los pilares de la vida juvenil contemporánea: el deseo y la depresión. Por eso existen categorías sociales propias para ambos: poesía *sad* y poesía *hot*. Que, como he explicado, deben ensamblarse correctamente por un resonador legítimo.

Locus alternativo: estilo, grupitos e intermediarios

Que un fenómeno cultural se construya intensamente y a través de las intensidades de los *selves* no significa, por supuesto, que sean lo más importante ni que de hecho tenga algún sentido hablar de ellos por separado. Pero tampoco tiene sentido hablar de un público o cualquier agrupación sin estudiar la concatenación, no sólo de los “individuos”, sino de sus *selves*. Aquí intento hablar de “público” siempre como concatenación de la subjetividad de sus participantes a través del espacio en que el *self* se expresa a través del *cuerpo*, de una *fenomenología de apasionamiento*. Al conjunto de ellos en interacción durante los eventos los llamo *locus*. Y debo resaltar algunas características del *locus alternativo* antes de continuar. Lo haré a partir del evento *Cantos poéticos de la sociedad secreta de la medianoche*.

En primer lugar, el *locus alternativo* disfruta de una ambivalencia: el Estado parece estar ausente, aunque nunca está del todo ausente. El recinto no es institucional. Los poetas no están sentados al frente, no hay un área designada para ellos ni una mesa con mantel y vasos con agua. Los poetas del *line-up* ni siquiera están sentados juntos como un grupo porque muchas veces no se conocen entre ellos. Lo que comparten a distancia es la amistad con los organizadores. Ni el staff ni el ritual ni la convocatoria son institucionales. Sin embargo, el Estado media indirectamente el evento de dos maneras. La primera es que la estrella del cartel es Elisa Díaz Castelo, probablemente la poeta institucional joven más reconocida. Tener a alguien así en el cartel implica un *boom de asistencia*. Sin embargo, cuando el evento está a punto de iniciar, Apolo —el gestor de este evento— informa que Elisa no podrá llegar porque “se le olvidó” que tenía una boda. En el público hay murmullos de sospecha: alguien dice el chiste de que en su próximo evento anunciará a Octavio Paz en el cartel y dirá que no pudo llegar porque está muerto. La presencia institucional se vuelve fantasmagórica: la poeta no está, pero el público que no hubiera venido se queda. La segunda presencia institucional es que el programa cierra con Paula Abramo, poeta consolidada, traductora de Lispector y profesora *rockstar* de literatura. Al final del evento, algunas personas se acercan a saludarla: algunos la conocen, otros le piden un autógrafo, otros aprovechan el anuncio de este tipo de invitadas para plantear colaboraciones. Como Enrique que la aborda para invitarla a un evento que está organizando en la Facultad de Filosofías y Letras como parte de su seminario Vértices. Los nombres de Elisa y Paula son un ejemplo de cómo lo alternativo no es un hábitat “puro”: se constituye, de vez en cuando, en estado de *hibridación* con el prestigio de los poetas reconocidos por el Estado.

Los eventos alternativos suelen acontecer en el cluster Roma-Condesa con cierto grado de desvío estándar hacia la Miguel Hidalgo o Coyoacán. Difícil más que eso. Además de la importancia geográfica de ciertos circuitos urbanos que favorecen la asistencia de habitantes de algunas zonas de la Ciudad (especialmente circundantes al Centro Histórico), el locus alternativo se trata de un *estilo*, de una especie de espacio (Perec, 2007). “Cantos poéticos de la sociedad secreta de la medianoche” (tremendo nombre, cómo no ir) se instala en una planta baja en obra negra o remodelación. Existe una correspondencia interesante entre la propiedad de inmuebles en zonas culturales y la herencia de esos inmuebles por jóvenes de mi generación. Deciden convertir una vieja casa familiar o una parte de ella en una cafetería, librería, galería o espacio cultural de efímera duración. Se organizan algunos eventos (de poesía, de arte) antes que el espacio sea demolido o convertido en otra cosa. Lo característico de estos *locus* es su estilo inacabado o en estado arquitectónico crudo. Por supuesto, esto no representa “fealdad”; todo lo contrario: cierta frescura y buen gusto, un buen gusto que se originó en la ola de ocupación de departamentos no lujosos e instalación de estudios por los artistas del SoHo en Nueva York durante las décadas de los años 70 y 80 ante el alza de los alquileres y la saturación de Manhattan (Rosler, 2017).

La obra negra prevalece en una esquina catalana: amplia y octagonal. Al estilo *xamfrà* de la reforma urbanista del ingeniero Cerdà en 1860, apenas siete años después que la del barón Haussmann en París. En fin, apenas caben tres filas de sillas. Todo está neoyorquinamente descarapelado. Montículos y sacos de material de construcción contra los muros, cascajo. La puerta contigua a los accesos principales (portones de cocheras) da hacia una pequeña galería. Invitan a pasar mientras el evento inicia. Como de costumbre, se retrasa una hora. Iniciará en la

luz final del día, terminará cuando sea de noche. Fuera del código alternativo, el *venue* podría parecer precario; en realidad, es de lujo. El *stage* se compone de una esquina donde leerán las poetas. Un largo artefacto en el piso que no es una mesa sirve de mesa para colocar la base del micrófono alámbrico que las poetas jalan hasta la esquina. Sobre dos cosas que tampoco son pedestales se colocan las bocinas que (de ley) son las mismas que en las fiestas. Donde hay focos de luz, la instalación es visible a través de hoyos en la pared. Y tintinean.

La sobriedad de la falta de refinamiento, la ausencia de mobiliario, la borradura del capital cultural y lo aparentemente inhóspito es el grado cero del *diseño de interiores alternativo*. Cuando se colocan libreros de madera de segunda mano o del estilo minimalista de IKEA, el espacio se vuelve librería alternativa. Cuando se añaden letreros neón, afiches como de venta de garage —que salen de las propias casas familiares de los dueños que son las mismas casas que hacen las ventas de garage vintage—, mesas y sillas metálicas o banquetas de huacal, se vuelve un bar alternativo. Loseta setentera en vez de duela, focos desnudos en vez de lámparas, un sillón desvencijado en vez de un lounge. En este estilo los jóvenes alternativos hallan la comodidad y la distinción de lo aparentemente carente de producción que, en realidad, encarna la postura ideológica y el gusto deconstruido por lo viejo-bizarro, lo démodé rehabilitado y el reciclaje infinito de “cositas” cool como calendarios extraños, veladoras de San Judas o la Virgencita, vinilos bien cuidados, t-shirts de héroes de la salsa, muñecas exóticas, dibujos infantiles, tazas de pocillo, pedazos de madera, llantas de bicicleta y plantas reptantes (muy) bien cuidadas.

En un locus alternativo, la *hospitalidad imperfecta* no interviene en el acomodo natural del público apiñonado de pie y sentado en el piso hasta el umbral de la calle. A diferencia de la escena institucional, la geometría de la resonancia implica el carácter amorfo, escurridizo y tibio de su masa, en vez de su ordenamiento en hileras de sillas meticulosamente divididas en filas de reservados y el resto. El tamaño diminuto del lugar y la falta de asientos obliga a la gente a oscilar entre distintas posiciones corporales de atención plena y descanso, cercanía a la bocina e intentos de escucha y concentración. Conforme avanza el evento y la masa se vuelve líquida, algunas personas prestan atención e intentan aproximarse al *stage*, encontrar un mejor lugar. Otras se levantan para estirar las piernas o fumar, dejando vacío un asiento que será tomado en honor a Pancho Villa. Otras se echan en el piso solos o acompañados, ovillados en abrazo con una amiga o con sus propias piernas. Algunas conversan y otras se dan besos. Para la poesía alternativa cualquier m² es un *stage*. Cualquier extensión de este m² con diez sillas (o sin ellas) forma una *audiencia* (y aquí resalto la etimología).

Adelante ahondaré sobre algo sociológicamente importantísimo: el público tiene una composición heterogénea y sus sectores viven el evento en dinámicas diferentes. Es sumamente extraño que haya un miembro solitario en el público. Son excepcionales invitados sentimentales de alguien que leerá o alguna persona *random* que asiste a su primer evento sin compañía porque los acaba de descubrir en redes sociales y quiere ver de qué se trata. La célula básica es la diáda de amigos, pero la unidad mínima más común son *grupitos* (Simmel, 2014). Cuando comencé el campo no lograba distinguirlos, pero con el tiempo (y este evento fue fundamental) comprendí que la disposición espacial es correlativa a la distribución de ellos. Estos se reensamblan o traducen con mayor claridad en el bar o la fiesta después del evento en zonas diferenciadas, casi

territorios de interacción dialógica estratificada. Y la heterogeneidad de las dinámicas del público se debe, precisamente, a que cada grupito puede estar ahí por distintos motivos. Aunque hay interacción entre ellos, es poca y, cuando la hay, se debe a ciertos *intermediarios* que ponen en contacto fragmentos de un grupo con otro. Juego de electrones.

Lo que en la interacción se ve simplemente como una mayor movilidad de alguna persona para hablar con varias, a nivel de redes implica que los *intermediarios* se tornan *brokers* en la transacción principal: presentar personas para posibilitar colaboraciones o simplemente para percatarse de una existencia (en última instancia, útil). Algo interesante de esta división interna en la disposición espacial es cómo se van formando grupos *in situ* por reconocimiento. Por cita o encuentro fortuito con conocidos acompañados de desconocidos que se vuelven conocidos. Una especie de *anatomía* del lugar que representa su oculta *fisiología*. Por ejemplo, en un grupo hay varias personas que leerán, otros son amigos, otros son habituales de los eventos, otros son puro público random, y también los solitarios de siempre. Un grupito se escurre hacia afuera del evento a través de mí. Cruzan la calle y vuelven con chelas de la tiendita. Las destapan y otros grupitos realizan el mismo minúsculo peregrinaje. Porque no hay nada más *locus* alternativo que la facultad de legalizar beber sobre la banqueta. Retazos de bohemia y prolepsis de la función latente de los eventos: articular una *red de resonancia*, un grupo de grupitos. A través de la poesía para traducirla en plan: ensamblar la *peda*.

El contrato social: fenomenología del público que escucha

Todas estas características del *locus* alternativo como ensamble de resonancia serían irrelevantes si no estuvieran asociadas a la resonancia misma que se expresa a través del cuerpo de los miembros del público. De su cuerpo mentando una *fenomenología* del apasionamiento poético, de la atención a “lo que pasa” que es “poesía”. ¿Qué hace el público con su cuerpo? Se sienta... En una tipología de *formas de atender*, sentarse es importante porque habilita acciones significativas, gestos y faltas de gestos que también lo son. Está el *hombre pensante* que se sienta recto, inclina un poco la cabeza y la apoya sobre su mano. Un brazo está escuadrado para guardar el otro debajo, reposando entre el abdomen y los muslos. La mano libre indica atención porque los dedos a veces se tensan y a veces se cruzan, a veces se liberan, rascan, se comprimen y relajan en respuesta a las emociones de la lectura. Está el *sentado de chinito* que se recarga contra una pared y su horizonte son los pies de las sillas y de quienes consiguieron un asiento. Las manos engarzan rodillas. Para algunos hay un resquicio que conduce la mirada a la poeta, pero el cuello se cansa y adoptan la postura de quienes no alcanzan a ver: cierran los ojos. Cerrar los ojos es una expresión talismánica en los eventos porque no en todos se puede cerrar los ojos ni todos pueden hacerlo. Cerrar los ojos es una resignación a la escucha y la escucha es un camino suave hacia el sopor. La poesía es capaz de producir dos estados de atención opuestos que derivan y persiguen lo mismo. Sea en la implicación total de quienes ven y se mueven todo el tiempo o en el abandono casi místico de quienes no pretenden formar parte de un público activo y sólo se sientan en una esquina a escuchar, existe un *compromiso*.

Al compromiso agregado de los miembros del público lo podríamos llamar el *contrato social de la poesía en vivo* que subyace a los eventos, donde se aclara que existen derechos y obligaciones como en una efímera república de diminutas dimensiones. El derecho de unos es compartir sus poemas, lo que nadie necesita escuchar de ellos. Y la obligación de los demás es guardar silencio y escuchar, devolver la atención por la cual viven los y las poetas, por la cual existen estos eventos: *situaciones de habla y escucha*. El sentido específico de la poesía en vivo es la *escucha*, a diferencia de las instancias performáticas en las artes visuales, el teatro, la ópera o incluso la mera lectura silenciosa de poesía. A su vez, el derecho del público —en este tipo de eventos a diferencia de los institucionales— es ser entretenido, ser “nutrido” (Sontag, 2022c) en un sentido simultáneamente superior y más primitivo que la función del “cultivo” de la “alta cultura”. El contrato social establecido a través de una *sensibilidad alternativa* ensambla una especie de deber poético que consiste en estar a la altura de decir algo interesante, divertido o conmovedor. Algo resonante. Esta sensibilidad que nutre el *self* de cada quién y de todos en conjunto ancla en la poesía una red de asociaciones alternativas encarnadas en las personas. Unos y otros tienen tatuajes, anillos, zapatos desgastados, lentes de pasta, un aire melancólico, perforaciones y totebags. Objetos y atributos semióticos que silenciosamente forman parte del contrato.

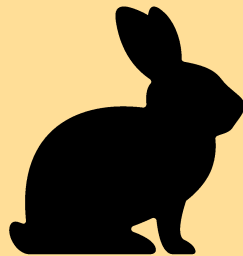
Una *rara avis* del público es la *tomadora de notas*. Se sienta hasta el frente, escucha atentamente, cacha versos, los anota con rapidez en una libreta que saca y vuelve a ocultar bajo su pierna cruzada. Casi nadie toma notas, pero las plumas de algunas se rebelan del ojal de una camisa o un saco (sumo improbable, pero también los hay). Sin embargo, el público está mayoritariamente *de pie*. Revisan sus teléfonos, esperan a alguien, fuman, abrazan a su novio desde atrás, esperan su turno para leer. Una de las formas de darle sentido a esto es la *orientación de los zapatos*. Entre quienes no tienen asiento, existe algo así como un efecto magnético (aparentemente obvio): los zapatos están alineados como por una brújula hacia la esquina donde las poetas leen. Esto quiere decir que se forma un *hemisferio de atención*: si el norte es la poeta, cada quién debe virar inconscientemente hacia ella. Eso es lo que las fotos a ras de piso muestran como una especie de medialuna de calzados. La *sociología de los zapatos* es primordial para las escenas artísticas. Enlisto el stock fundamental en orden de importancia. Zapatos clásicos pero bostonianos, setenteros, entre boleados y caminados en esta ciudad que otorga una apariencia tan característica a la imposibilidad de conservarse intactos. Flats sucios en crueles pero deseados procesos de descolorimiento o desnutrición que representan lo *cool*: Converse, Vans, Adidas, Keds, el calzado percutido de millennials tardíos y zetas tempranos. Hay tacones y hay botas, siempre bajos (difícilmente alguien viene de la Secretaría de nada), son de cuero o son de piel, son negros, porque siempre hay outfits vampirescos o de *itgirl* que formulan un *statement* bajo boina y bufanda, extrañas blusas victorianas, faldas a punto de la rodilla o por debajo de ella hasta el tacón (como antropólogas de los 90s), calcetas largas y mucho metal. Hay tenis deportivos, fauna exótica para la cual existe una sola oportunidad de estilización: New Balance... nadie viene de correr ni irá al gym después de esto. Finalmente, hay huaraches en su forma natural, así como en su estilización fresa Birkenstock.

La fenomenología del público es parte del contrato social alternativo que se distingue del institucional. Las poetas se relacionan con el público a través de la correspondencia de sus *hexis corporales*. Típicamente, la poeta institucional: a) está sentada; b) una mesa la divide del

público; *c)* su tono es —literalmente— *monótono*, sostenido en una especie de promedio litúrgico que genera eco en los recintos diseñados precisamente para este efecto acústico; y *d)* evita gesticulaciones y ademanes declamatorios. En respuesta, el público institucional acostumbra permanecer sentado con una postura recta, evitando movimientos y sonidos abruptos que interfieran el acto poético. La tensión corporal se transfiere hacia ligeros movimientos y posturas características de la actividad contemplativa. Esta *hexis* disciplinada o hipercorrecta puede rastrearse a la disposición “civilizada” de atención cultural de la burguesía: eventos — ópera, obras de teatro, conciertos de jazz— donde se presupone una fuerte contención corporal e incluso la resiliencia al tedio afín a la etiqueta social. En cambio, en los eventos alternativos, los poetas: *a)* suelen leer de pie; *b)* no hay mobiliario entre ellos y el público, cuyos miembros más bien los rodean sentados de chinito o en banquitas; *c)* la lectura incorpora variaciones tonales y afectaciones en la voz hasta el grito, el llanto o la risa; y *d)* se utiliza el cuerpo como indicador de lo que se está sintiendo mientras se lee, desde mirar al público hasta el dramático paroxismo, pasando por todo tipo de movimientos con las extremidades. Esta diferenciación en los usos del cuerpo frente a la poesía representa otro *ensamble* en que los eventos alternativos produce mayor resonancia que los recitales institucionales.

ANTICOAGULANTES

En medicina y farmacia, un **anticoagulante** es una sustancia endógena o exógena que interfiere o inhibe la coagulación de la sangre, creando un estado antitrombótico o prohemorrágico.



SITUACIONES DE ARBITRARIEDAD ELECTIVA

Salgo a fumar y se escucha la lluvia como si la calle fuera un inmenso parabrisas. Los coches pasan, algunos disminuyendo la marcha para adivinar el motivo de esta pequeña pero vibrante mancha urbana frente a Librería Polilla. Ya somos como noventa y ni la pequeña cochera ni la banqueta nos sostienen. Hay que bajar a la calle si se quiere respirar un poco. Pasarán otros dos poetas mientras observo todo este ambiente neón y risueño al cual no termino de acostumbrarme. Hay tanta gente y llueve tanto que, a pesar de ser un espacio diminuto y que la bocina está casi en la orilla de la entrada, me cuesta escuchar:

“redes de seda entre tus dedos, hojas doradas de otoño”, pocos aplausos. Me tomo mi tiempo para inspeccionar la arquitectura y la decoración, la vestimenta, los peinados. Algo habrá de los objetos que nos componen que hace que esto funcione como tiene claro Latour. “Y bueno, me voy a echar uno más”, pero nadie aplaude mientras busca en su celular; “pues uno cotidiano”, nadie aplaude. Desde aquí el evento es más las pláticas de afuera que poesía. Se nota cuando se está soportando que alguien acapara el micrófono. La efervescencia colectiva se dispersa y difumina, pero es sólo una marea. El vaivén atencional de los eventos, la pasión que va y viene. Pero al final —pase lo que pase— se aplaude fuerte. “Pues muchas gracias: por la poesía, por el amor y los amigos” y toma asiento entre ellos que lo felicitan. Silvia saca un patito de hule y lo aprieta, se disculpa por no haberlo sacado antes y nos recuerda que quien quiera leer se anote en la lista. Llega a mí: son dos páginas de comanda casi llena. Va para largo y sí, me anoto.

El gusto camp es, sobre todo, un modo de deleitarse, de apreciar; no de enjuiciar. Lo camp es generoso [...] no menosprecia a quien logra ser seriamente dramático. Lo que hace es encontrar el éxito en ciertos apasionados fracasos. El gusto camp es una especie de amor [...] saborea los pequeños triunfos [...] es un sentimiento tierno.

Sontag (2022b, pp. 67-68)

Etiqueta afectiva: ¿todos somos “grandes poetas”?

Silvia presenta a Zoe como “una gran poeta”. En el mundo institucional se presenta a una gran poeta con base en su currículum. Aquí es una moneda corriente que indica un lazo afectivo entre quien presenta y quien va a pasar, más que un reconocimiento generalizado sobre su calidad. Mezcla de amabilidad, hospitalidad y *etiqueta afectiva*, a mí mismo Valentina me presenta como

tal a pesar de que no cuente con ninguna credencial. Una noche, Lucía tuvo una lectura y conversatorio en Casa del Lago, recinto híbrido (institucional pero alternativo) por excelencia, con una gran historia por el festival Poesía en Voz Alta. Escenario bastante exclusivo y reservado a gente con buenas conexiones y una sólida trayectoria. Renata —a quien conocí en un conversatorio en Galería Unión y después platicué sobre mi sociología de la poesía en Agrio Club, un bar clandestino atendido por argentinas— me mandó la invitación el mismo día: “Vamooooooooos, Lucía es de mis mejores amigas”. Fuimos. Lo importante es que esa noche era el único que traía coche, así que me invitaron a El Palenquito en avenida Álvaro Obregón, a un par de cuadras de la plaza Río de Janeiro. Mezcal, tostadas de jamaica, mezcal.

En algún punto de la noche, Lucía salió a contestar una llamada por FaceTime. Nadie más y nadie menos que Anne Waldman había tenido una lectura importante en Nueva York esa noche y, no sé por qué, llamó a Lucía. Yo salí a fumar y ella se acercó, me puso frente a la pantalla y me introdujo en inglés a Anne como “un gran poeta” a quien debía conocer el próximo mes cuando viniera a la lectura en Ciudad de México. Amabilísima, Anne me preguntó qué hago y le conté de mi investigación. Fantástico. Mezcales después, Lucía me preguntó si había ido a Nueva York y me dijo —ojos azules, azulísimos, de esas miradas místicas y extrañas en las que uno confía aunque sabe que se encuentra en otro lado— que debería acompañarlos en marzo. A conocer a Anne y ver la escena de poesía alternativa que allá es diez veces más grande. Etcétera. Lucía me introdujo como “gran poeta”, probablemente porque Renata me presentó como “un chidísimo, gran sociólogo y poeta”. A su vez, Renata debió recibir esta descripción de Valentina. Ninguna de las tres me había ni ha leído nunca.

¿Cómo se ensambla una “microcelebridad”?

Algo en lo que coinciden las sociología del arte de Bourdieu y Becker es que cuanto menor sea el grado de formalización del campo o mundo, depende más de las interacciones cara-a-cara, las relaciones personales y esa especie de afinidad arbitraria pero estructurada entre desconocidos que se atraen. Para conservar ambos elementos, hablaré de *arbitrariedad selectiva* y, nuevamente, la abordaré como una “situación” en vez de como “mecanismo” para resaltar su carácter interaccional. Relacionaré cuatro anécdotas para ilustrar cómo las *situaciones de arbitrariedad selectiva* pueden crear cursos de acción que desvían una biografía y, por ende, inscribir a una persona en un mundo artístico. Producir o ensamblar a una *microcelebridad*.

Corte A: La protagonista es Vero. Una tarde como cualquier otra llega al concierto de la banda alternativa *Grito Exlamación* y se topa con Renata II. Renata es novia del bajista de la banda, viejo amigo de preparatoria de Vero, por lo que han convivido en fiestas, “unas caguamas y ya”. Renata nunca habla sobre su paso por Letras Inglesas ni sobre su premio Punto de Partida ni, en general, sobre poesía. Pero Vero ha comenzado a asistir a los eventos de poesía y descubre que Renata es una de las *microcelebridades* del mundo alternativo. Yo mismo la considero, junto con Vero —aunque en este momento de la historia aún no lo era— una de las tres grandes jóvenes poetas. Se saludan y no hablan de poesía, pero Almario —una encantadora chica que dejó la carrera de Psicología en la UNAM para dedicarse al arte: tiene pequeñas presentaciones de

música experimental, vende sus místicos dibujos en bazares, es poeta y organiza eventos de poesía en la cafebrería Macondo de unos amigos en la Roma, de la cual se ha vuelto gestora— se acerca probablemente saltando a Renata, a quien invitó a leer en un evento (*Acto poético*) la próxima semana. Inmediatamente, Almario elogia el suéter de Vero que, en efecto, tiene suéteres tremendos, y le pregunta, sin más, si escribe poesía. A Vero le toma por sorpresa. Ha escrito algunas cosas, pero en La Esmeralda se ha dedicado sobre todo a dibujar. Sin embargo, justamente está en esa coyuntura de final de la carrera en que tiene ganas de ponerse las pilas porque siente que no ha hecho mucho o suficiente. Le explica a Almario que nunca ha pulido un poema, pero que podría intentarlo. A la semana siguiente, se reúnen las cuatro poetas del evento para ensayar y hablar sobre sus poemas, crear un espacio de confianza. Las tres se sorprenden con lo que Vero trajo, tres poemas que escribió en tan solo un par de días.

Corte A: Más o menos un año antes del evento, Valentina me presenta a Vero en su fiesta de cumpleaños. La introduce como “una gran artista” que va en La Esmeralda pero también cursa Estudios Latinoamericanos en la UNAM, que es marxista, está loquísima y seguro me caerá bien. Vero y yo no platicamos mucho, pero durante la fiesta yo rapeo, hago locuras y juegos poéticos como suelo hacer en las fiestas (imitar a Silvio Rodríguez, inventar una canción de flamenco con lugares comunes), y cantamos canciones de los 2000s. Vero me dice que está en mi “Cartelera de poesía”, un grupo de WhatsApp que creé al inicio de esta investigación para difundir eventos y tener algo de compañía en el campo. Valentina la metió, así que en la noche guardo su contacto. Meses después anuncio en la Cartelera que comenzaré a dar un curso de poesía contemporánea. Comenzamos en Starbucks, nos prestan el Círculo de Poesía en Coyoacán y después Sabina, otra amiga, me ayuda a dar el curso en el Fondo de Cultura Económica (meses después me enteré que gracias al papá de Jazmina Barrera). Desde la primera sesión, Vero se vuelve el corazón del curso, nos volvemos amigos y durante los días en que se está preparando para el evento en Macondo me envía sus poemas. Explica que nunca había escrito, así que sea amable, por favor, pero que confía en mi juicio. Quedo atónito, profunda e irreparablemente atónito. Las reflexiones de Vero en el curso eran brillantes, pero no tenía idea de que pudiera escribir así. No tengo nada que decirle para mejorar sus poemas. Espero ansioso que llegue el evento. Llega tarde y está muy nerviosa cuando está a punto de leer, pero aunque está casi llorando se cimbra en el escenario frente a 80 personas y se convierte instantáneamente en una *microcelebridad*. Llamo *microcelebridad* a las poetas que producen una resonancia y una efervescencia colectiva muy superior a la mayoría y, en consecuencia, adquieren visibilidad en el mundo. Comienzan a ser invitadas a muchísimos eventos y obtienen seguidores en Instagram que están al pendiente de dónde leerá para ir. Son tan buenas como para conformar su propio público. Aún junto a poetas experimentadas y conocidas como Almario y Renata, Vero deslumbra. Destella y genera silencio. Este tipo de silencio que es el opuesto al producido por Bárcenas y que se trata de una reacción que trasciende el estallido del público. Vero silencia desde su primer evento y comienza a compartir en mi Cartelera todos los eventos en que la convocan. Incluyendo *Cantos Minados* en el Museo Vivo del Muralismo, la antigua SEP.

Corte A: Meses después, el público habitual ya reconoce a Vero como “una gran poeta”. [Suspiro.] Ana Sofia y yo nos desviamos de La Condesa para internarnos en el Centro Histórico y, cincuenta minutos de tráfico después, llegar simple y únicamente para que AS escuche a Vero

por primera vez. Es un evento en un recinto institucional pero con tres cuartos de público alternativo. La resonancia en el público por Vero supera por mucho, una vez más, a todos los poetas anteriores. Sólo que esta vez Paco está sentado en el patio con Zayda, una colega de La Esmeralda que también conocí en esa fiesta y expuso en una exposición que curé con AS por invitación de Valentina. La escucha. Paco es el dueño de Librería Escandalar y la editorial juanmalasuerte, especie de mecenas del mundo de la poesía alternativa. Intercambia una habitación en la azotea de su edificio por trabajo editorial de los jóvenes poetas. Paco y su azotea representan una especie de *landmark* u *oasis de resonancia* en este mundo, y obtener su reconocimiento es importante... *muy* importante. Por cierto, Paco se encuentra a dos lugares de mí en el evento del cual extraigo todos estos excursos y es la primera persona que —meses antes en mi segundo evento en Casa Tomada— me advirtió la impertinencia de presentarme como sociólogo del Colmex. Cuando le pedí una entrevista para mi proyecto me dijo: “Mmm... bueno... habrá que ir viendo... primero conocernos como poetas y luego vemos. La academia es un brazo del conservadurismo”. En fin, la lectura que Lucía estaba organizando para Anne Waldman será en Escandalar, la azotea de Paco, apenas al día siguiente del evento en la SEP.

Corte A: A la mañana siguiente, Vero está allí junto a muchos conocidos, muchos de mi propio curso de poesía que ahora constituyen una especie de grupo. Al llegar saludo a Renata y Santiago, pasajeros de aquel *ride* hacia El Palenquito, y a Lucía y Diego. El evento transcurre, Vero se enamora de Lucía cuando lee. Concluye el *line-up*. Todo resuena en Disonare. Se anuncia que habrá micrófono abierto después de tomar algo de pulque. Pero el micrófono es, en realidad, semi-abierto. No hay lista. Paco se levanta y dice que leerán tres chicas, entre ellas Lilith —la que considero la tercera gran poeta de este mundo junto a Renata II y Vero—. “¡Ah, —recuerda Paco— y Verónica! ... ¿Está bien, Vero?”. Apelmazada en un sillón desvencijado junto a mí, Vero dice que sí pero todo es sorpresivo. Esta oportunidad vale mil veces más que estar en la SEP. Es su turno y, como siempre, Vero nos deja callados. La gente literalmente la mira como preguntando *¿y tú de dónde saliste?* La generación de arriba (mayores de treinta años) no la conocían, incluyendo a Lucía. Cuando todos se dispersan, Lucía toma asiento junto a Vero y, antes de que platiquen, intervengo: “Vero-Lucía, Lucía-Vero. Vero es *LA* poeta de los eventos, Lucía. De verdad es por mucho de las tres mejores poetas que he escuchado en estos meses”. Lucía responde algo como que sí, que está cañón y mira a Diego, coeditor de Disonare. Toma un libro pequeñito de su editorial y nos explica que desde hace tiempo estaban pensando en publicar un poemario de alguien así: muy joven, muy fresco, desconocido pero potente. Me inclino hacia el frente, la miro a los ojos y digo muy en serio: “Es ella”. Igual de seriamente y ahora ambos volteando a ver a Vero, Lucía responde: “Sí, es ella”. La chorchita continúa y se acerca al final. Está soleado y quedamos pocos, pero el pulque nos tiene a los pocos todos muy felices. Lucía dice que es hora de una foto familiar con Anne. Generosa, nos llama a Vero y a mí aunque no seamos Disonare —proyecto que, no había aclarado, conocí en 2020 porque Valentina, la misma que nos presentó a Vero y a mí, me regaló la revista 07—. Anne escuchó la poesía de Vero y platican sobre algo. Me acerco y esta vez le digo a Anne: “Vero es una gran, gran poeta”. Y pregunto si puedo tomarles una foto: “Será una foto histórica. Ya verán”.

Lo que me interesa resaltar es que las *situaciones de arbitrariedad selectiva* y el empleo de la *etiqueta afectiva* beneficia el valor social de las personas e influye, por supuesto, en su capacidad de competencia en el “campo”. Pero ante todo se trata de una dinámica constitutiva de los mundos artísticos especialmente informales, una dinámica que antecede y, a mi parecer, es más importante que la competencia bourdiana: la solidaridad (Becker, 2008). Para conservar el trasfondo sociológico que define quiénes logran entrar en este tipo de relación, la denominaré *solidaridades electivas*. Lo importante de estas es que, más allá de una afinidad entre habitus, son potenciadas por *interacciones resonantes* que pueden y suelen ser espontáneas. La invitación de Lucía a Nueva York dos horas después de conocerla. La invitación de Almario a Vero porque le gustó su suéter y le pareció de alguien que escribe poesía. La invitación de Paco a que Vero leyera frente a todos en una situación consagratória.

Quien haya leído desde el inicio recordará que mi primera intuición fue estudiar cómo las *invitaciones* personales reproducen las desigualdades del campo. Tras año y medio de campo puedo afirmar que las invitaciones son un “mecanismo” de diferenciación y constitución de trayectorias legítimas, pero que estas no pueden sacarse de contexto. Es fácil caer en la trampa de leer “mafias por proximidad” donde, más bien, hay encuentros fortuitos y perfectamente improbables donde la *intuición* juega un papel indispensable. Más para disminuir una distancia social advertida que para conglomerar a los semejantes. Esta *intuición* podría considerarse un sentido práctico del campo, el olfato que los *gatekeepers* —en tanto “creadores de los creadores” (Bourdieu, 2015)— afilan para su propio beneficio. Es lógico que uno quiera acercar y acercarse a los “pretendientes prometedores”. Pero esta visión bourdiana soslaya que los “pretendientes” no siempre están compitiendo por su pretensión y que su cualidad “prometedora” es menos un efecto de campo que un *efecto de resonancia* insospechable. Los gestores o pares con algún poder fungen más como *gateopeners* que aprecian genuinamente abrir oportunidades para quienes no lo andan buscando.

Esta especie de *selectividad invertida* es un correlato de la *distinción invertida* que sólo puede reconocerse en el contacto con el “campo” desde una perspectiva crítica de los presupuestos bourdianos. En los mundos donde el ensamble elitista de maestros-aprendices es estable, la distinción se corresponde con la selectividad clásica entre individuos con capitales altos. Sin embargo, hay mundos en que vivimos procesos de deselitización donde las “autoridades” —provengan de la élite o, más bien, hayan tenido que ascender mucho para posicionarse— disfrutan de privilegiar y abrir puertas, no para los herederos sino para los jóvenes no privilegiados. La selectividad invertida es una especie de *estrategia de contraprivilegio* basada en la resonancia más que en la transacción de capitales. Los ejemplos son innumerables.

La primera parte del campo de esta investigación la realicé en clases y talleres de poesía. El caso más apasionante fueron las clases de Eva Castañeda, poeta *rara avis* de la Facultad de Filosofía y Letras. Eva sorteaba la punzante necesidad atencional de sus estudiantes de “élite” para dedicarse a ayudar y aconsejar a estudiantes menos privilegiados. Los vuelve adjuntos, tallerea sus poemas para concursos, los invita a eventos y, en fin, los anima a intentarlo. La socióloga Cecilia Peraza hace exactamente lo mismo: equilibra el reclutamiento de chicos con mayor y menor capital

cultural, creando una plataforma igualitaria para potenciar sus trayectorias. Rodrigo y Eui, gestores emergentes de los eventos fuera de la Roma-Condesa, invitan especialmente a chicos y chicas que ni siquiera han leído nunca en público. Probablemente, la invitación de Lucía a Nueva York proviene de una lectura situacional motivada por el deseo y la ternura de apoyarme, sabiendo que no pertenezco a la élite artística. En el evento de Anne Waldman, su novio Diego me escuchó hablar mucho de poesía y me preguntó por qué no le entro ya bien a la poesía, que mande una propuesta para el próximo ejemplar de *Disonare*. Después de un evento del cual hablaré adelante en que una horda de 50 personas fuimos a una pulquería estratificada en tres (el tapanco de los cercanos al gestor, la sala de los habituales y la mesa en la calle de los desconocidos), Rodrigo II —un viejo compañero de la prepa— bajó a la calle para invitarme al tapanco. Todos estos casos están atravesados por una antropología contraria a la de Bourdieu, donde la solidaridad no sólo es posible sino que es la microdinámica que imbrica lo macro.

Comprender el mundo de la poesía alternativa implica reconocer que hay diferencias de estatus y capital. Que se reproduce su propia élite mediante la *solidaridad del privilegio*. Pero que también es mucho más común que en otros mundos o subcampos la *solidaridad invertida* que permite a los miembros “inferiores” escalar posiciones. Aunque yo preferiría hablar de *situaciones de neutralización de las jerarquías* donde se instaura una estructura de valoración paralela y alternativa basada en la intuición, el afecto y la resonancia interclase por el amor compartido a algo. Y la pasión colectiva equilibra como en el fútbol, la música o la iglesia. Por supuesto, este régimen colectivista de *solidaridades electivas* tiene que ver con que la mayor parte del mundo alternativo es organizado y habitado por personas que no provienen de la “nobleza cultural” (Bourdieu, 1989). Para quienes esta comunidad tiene el valor de proveerles una posición social digna en medio de trayectorias de descenso social y, algunas veces, en la contravención de sus imperativos familiares.

EFERVESCENCIA COLECTIVA Y CIMAS DE RESONANCIA

Volvamos a las últimas dos poetas del *line-up* en el evento. Zoe, “una gran poeta” es presentada por Silvia como una poeta “cotorra”. Para demostrar su punto, cuenta la anécdota de que Zoe hizo una fiesta de disfraces y se vistió de payaso de rodeo. Relaciones íntimas y duraderas que se traducen en la etiqueta afectiva y la consciente solidaridad de que, al decir esto, se legitima frente al público un *carisma* personal, inclinando la balanza de su apreciación hacia la resonancia. Zoe sigue las convenciones. Pregunta cómo están, incluso a los de afuera que de pronto son jalados de vuelta a la circulación del discurso. Performa su nerviosismo, pero dice que hoy se va a alocar porque hay muchos amigos que exclaman “¡wuuu!” de inmediato. Cuando hay amigos cambia todo por la confianza. Lee cosas trágicas pero contemporáneas, adecuadas al evento, como: “Tres días de amor no curan el parásito de haber nacido en la basura. ¿Qué me curará a mí? Antes de que la vida se proclamara caótica, aguanté los golpes de mis padres con los ojos abiertos. Encendí una televisión que nunca se apaga. Aprendí a rogarle a Dios”, y un poema sobre la muerte de los peces gato. [Hace poco Arianna me dijo que le desconcierta un poco que se escriban tantos poemas sobre gatos]. Zoe los autodenomina poetas *emo* y dice que también hace *stand-up*. Oscuridad descafeinada por humor que logra tensar la cadena de interacción hacia la *efervescencia colectiva*. Habla sobre regresar de hacer el mandado, violencia doméstica, trabajo, amor (“nuevas y diferentes formas de incumplir promesas”), imbricando los hilos semióticos invisibles que garantizan resonancia. Gritos enérgicos. Anuncia su tercer poema, el final. En vez de extenderse, finiquita con una pausa y un último verso volteando a ver al público: “Poesía es todo menos lo que yo hago”. Y estruendo: *cima de resonancia*. ¿Por qué?

Algo que me sorprendió muchísimo al inicio del campo es que los poetas y artistas hablan mucho de casi todo excepto de poesía o arte. Su discusión suele restringirse a contextos de aprendizaje como clases y talleres (y poco). A relaciones íntimas entre apasionados que se conocen de hace mucho: por ejemplo, entre poetas institucionales no se habla casi de nada más que de poesía. O al momento de ligar entre personas poéticas, se intenta demostrar que uno sabe y que sabe del tipo de poesía que al otro le interesa. Más allá de eso, es difícil ingresar en *situaciones íntimas de apasionamiento* donde la gente realmente hable de poesía. Llegué a las interacciones domésticas en que esto sucede hasta el año de hacer campo. Pero esta infrecuencia no es fortuita.

Pocas cosas son tan apreciadas en los circuitos institucionales cultistas como la erudición y, por extensión, la facultad de conversar acalorada, radical y extensamente por horas. Esto es una práctica dentro del *sistema de distinción y apasionamiento letrado* de la cultura humanista entre liberal y romántica: el café, las sobremesas, las tertulias, la caminata ebrios, pequeños microrituales de la opinión pública. También una cuestión bastante de vatos. La *etiqueta afectiva*

alternativa sacrifica la poesía a flor de piel para no parecer snob o pesado, pero también compensa este aparente silencio con el conocimiento actualizado de la poesía contemporánea. Además, existen sólidos circuitos de circulación de “discursos ocultos” (Scott, 2000), especialmente entre mujeres. En general, se trata de la misma *máscara* que se construye a partir de la *distinción invertida*. Hay que mostrar una faz agradable y distanciada de la poesía para no caer en el estereotipo del hablador intenso, que no es un resonador sino un *sujeto de enunciación ilegítimo*. Y así navegar las capas de confianza hasta sentirse cómodo de revelar la tormenta poética que cada quién oculta. Esta, finalmente, sí se convierte en un indicador superlativo de distinción y el motor de *lazos de resonancia* con otros apasionados. El modelo de este punto de llegada son las relaciones entre los personajes de Bolaño.

La indefinición de la poesía o por qué (casi) no hablan de ella

Ahora bien, este *pudor* o cálculo de intenciones reales respecto a hablar sobre poesía apuntala una convención del mundo alternativo: no definir lo que es poesía. La *indefinición de la poesía* es todo un paquete de diferenciaciones. En primer lugar, los alternativos se diferencian de la dinámica de los académicos y los “mamadores” que aún discuten “qué es poesía” de una manera muy, muy seria. Utilizan citas, ponen a discutir definiciones clásicas de Borges y Cortázar, de Aristóteles a Huidobro. En segundo lugar, el distanciamiento respecto a la discusión sería sobre la definición de la poesía está arraigada en una perspectiva posmoderna sobre la indefinibilidad de las cosas, incuestionable en cuestiones “inasibles” como la poesía. Cima de lo indefinible o representación hiperromantizada sobre lo espiritual en oposición a lo práctico, lo sentimental que desborda lo que se puede racionalizar. No hay nada más inocente y de mal gusto (así ven a quienes buscan definiciones) que creer que $A = A$. En tercer lugar, los alternativos no defienden que la poesía sea algo inasible en términos idealistas o de “alta cultura” sino todo lo contrario. Se sabe lo que la poesía es por sus efectos prácticos. Por el *fetichismo de la indefinición* o no saber por qué algo es poético pero saber reconocerlo cuando pasa, cuando se lee, cuando alguien más lo tiene como un don. Es decir, la poesía es más una cualidad innegable en la persona, como un carisma, que una técnica o un concepto (que los institucionales defienden que sí es). Los alternativos suspenden la definición para posicionarse del lado de la *vida*, que es lo que se reconoce silenciosamente. Y la vida no son formas ni metáforas virtuosas sino experiencias situadas, “auténticas”. Por eso se celebra cuando alguien escribe sobre una fiesta de reggaeton o un desamor a destajo, literal. Finalmente, hay un problema intrínseco a la axiología y la semiótica alternativa. Si se da lugar a definir poesía, se da lugar a definir qué no es, qué sí y qué no debe considerarse, y qué hace que haya buena y mala poesía. Es obvio que el debate desploma de tajo un mundo construido sobre la premisa de que cualquiera puede leer sus poemas, que todos merecen un aplauso y cuyo origen histórico fue el impulso de Ashauri López a la categoría de “mala poesía”.

Y lo camp es esotérico: tiene algo de código privado, de símbolo de identidad incluso, entre pequeños círculos urbanos. [...] Por ello, hablar sobre lo camp es traicionarlo.

Sontag (2022b, p. 52)

Sin embargo, la *indefinición de la poesía* crea dos espacios negativos de afirmación. El primero es la ironía de poder ser considerado un verdadero poeta cuando no se ostenta que se es. Aún dentro del circuito de *microcelebridades* más que consagradas como poetas, los alternativos —en especial las chicas— no suelen autodenominarse *poetas*. Dicen “escribo poesía”, “hago poesía”, “amo la poesía”, “estoy trabajando en mis poemas”. Transfieren el poder de nominación al *otro*, el otro que puede ser cualquiera. La cuestión es inversa en el mundo institucional. Se afirma que lo son, se tiene el valor de llamarse poeta como un oficio al riesgo de ser considerados soberbios.

El *performance de la modestia* tiene que ver con una objetiva falta de mecanismos de legitimación institucional que hace que el mote recaiga en las *situaciones de resonancia*. La gente se voltea a ver entre sí, hay comentarios en voz baja que acompañan al aplauso del público y un equivalente funcional de reconocimiento: algunas personas se acercan al final del evento a quienes consideran más “poetas-poetas”. Esta gramática de reiteración oculta la mediación de un adverbio. “Poetas-poetas” son los *poetas-de verdad-poetas*. Resonadores más que convencionales, legítimos o licenciados. *Poetas*. En todo caso, la cuestión se evita en público.

Y el segundo espacio negativo de afirmación es negar la propia poesía. Esto es lo que creo que hay de fondo de que el verso “Poesía es todo menos lo que yo hago” de Zoe haya producido la *efervescencia colectiva* que precede a un momento diferencial. Instante, cúspide atencional, clímax o ensamble de apasionamiento colectivo que llamo *cima de resonancia*.

Clímax: “somos el proyecto absoluto de Dios”

En las *elegías de danonino*, la cima fue Abril.

Silvia: Ahora va nuestra última invitada: escribe poesía, también es rapera, por cierto; es Tauro, ah [grititos del público], y... es muy *hot* [aullidos y risas]. Y bueno, se llama Abril [aplausos]. Ah, oigan, y si alguien quiere que le pasemos una chela, quiere comprar algo... [estruido del micrófono, chillido, gritos de disgusto].

Abril: ¿Ahí, ahí me escuchan? [el micrófono sigue sonando mal, así que grita; el público dice que ya la escucha] ¡¡Es que yo estudié teatro!!! [risas] Bueno, traigo una trilogía de poemas. ¿Más cerca? [sigue intentando con el micrófono] Okay, aquí, ¿a-quí? [no lo logra] ¿Y si hablo un poco gritado?! ¡Así, así me escuchan! Va, aquí, aquí. Hola, ¿sí? ... ¿*Ser o no ser?* Aaaaah... [como broma por su *background* de teatro; risas prolongadas]. Bueno, dos de estos poemas ya los he leído en otros lugares, pero traigo uno tercero porque... todos son cachondos y religiosos [gritos de emoción y sorpresa], que un poco es lo mismo. Así que [comienza el poema]:

¡¡SEXO SEXO SEXO!!! [gritos] / Ahora que tengo su atención [risas], ¿sabías que...? / ¿sabías que, sabías que puedes sacar lechita de tu maridito? / ¿Sabías que su lechita —si es bien ordeñada, artesanal, libre de pastoreo, batidita— es una fuente absoluta de vida? / Sí, lo vi, cuando soñé que estaba *mega-embarazada*. Iba a *súper* tener un *turbo-bebé*, / un bebesón, un bebesote, un bebetronix [risas]. / Estaba pero *preñada*, / más que preñada: *preña-disima*, / más que preñada: *preñadirris*. [alarido] // Lo más hermoso es que era un bebetrón hecho con amor puro, / un bebé... al que Jesucrito siempre le diría que sí: / el mundo es para ti, bebé, sí, / Jesús te ama, bebé. / Te amo y siempre sí, incluso cuando no: un sí, tremendo bebón. // Y ojo a esto, bebón, muy importante: // ¡¡SEXO!!! / Y ahora que tengo tu *atención*, escucha: [teniendo la atención plena del público, toma un tono serio] / la respiración existe para ti, / recibe grato el airito cuando vayas en tu bicicleta. / Ese gato que ves ahí, acarícialo

[reacciones conmovidas]. / El agua siempre amanece fresca. / Qué rico el *respetito*. / Palestina *libre*. / La amistad es tu tecnología. / Gracia y claridad, SEXO, atención: / tengo fe en el intercambio de lechitas, vidita y amor [fin del primer poema, aplauso de 10 segundos y expresiones de *wow*].

Podríamos hacer un seminario á la Montalbetti de tres meses enteros para estudiar este poema. Como he dicho antes (aunque ahora pienso que tal vez no: escribimos una secuencia textual que no tiene nada de lineal; más bien, como he intentado mostrar sin hablar de ello), la poesía no es sólo un discurso. Que un poema pueda generar un *clímax* situacional, una cima de resonancia, no se debe a la “calidad” poética de su discurso ni sólo a un alto nivel de correspondencia entre lo dicho y el habitus del público. Como Sontag (2022b) muestra, un tipo de obra predilecto en un momento histórico, más que decirnos algo sobre las palabras con que se compone, nos permite internarnos en la *textura* más profunda de su unidad social: la sensibilidad que crea la ilusión de que un estilo es unitario. Si al *camp* que puede generar la máxima resonancia en la poesía alternativa se le debiera dar un nombre de pila, sería cursilería contemporánea. Me refiero a una empleada por los *millennials* tardíos y la generación Z —muy distinta a la de nuestros padres y abuelos— intrincada al estilo de vida de jóvenes que han sido socializados fuera de los códigos de la posición social de la burguesía cultural donde lo institucional resuena más. La cursilería contemporánea tiene resonadores más legítimos y otros, en función de la biografía sensible que les permita ensamblar tres *propiedades culturales censuradas* en la poesía “seria”:

- a) La creatividad en la apropiación de un lenguaje barrial o *popular-urbano* re-estetizado.
- b) Una especie de sensibilidad *kitsch* que se manifiesta en estrategias lingüísticas de infantilización y en el recurso al imaginario católico.
- c) Y, sobre todo, las referencias y la legitimidad de formas lingüísticas cursis vinculadas a la industria cultural *pop* y el mundo digital que constituyen el *capital cultural* más ampliamente compartido entre los participantes.

La transcripción no muestra la importancia del *performance* en la constitución del lazo de resonancia. Además de presentarse como una poeta histriónica y cotorra, Abril hace cambios de velocidad inesperados. Nos ataca con lo corto y descabellado de algunas oraciones que insertan esa *otra-seriedad* que forma el contrapunto típico de los poemas “anti-serios”. Los tonos, pujidos, enterrecimientos, caricias vocales y casi gemidos que acompañan el mensaje del poema no son poca cosa, como tampoco lo es el mensaje. Es un poema sobre el deseo de embarazarse y de hacerlo divinamente en un contexto donde esta idea, por supuesto, es irreverente o contraria al discurso cotidiano al respecto. Es casi como si nos permitiera dar rienda suelta a un deseo oculto, a una pasión desbordada que negaríamos a toda costa. La metaconstrucción del “bebé Jorge” es el amor en que la resonancia poética nos inserta. En que nos vuelve público mediante la circulación de la atención a un discurso delirante, *hot* y descabellado. Hay algo en mencionar a *Dios*, cuando no se hace como burla o escepticismo, que conecta profundamente con el público. Aquí somos su “proyecto absoluto” y la gente asiente como a una verdad incuestionable. Todos se ríen: hasta Fenton que está junto a mí. Sobreviene el aplauso y alarido más largo e intenso de la noche: indicador máximo de la resonancia en *clímax* frente al cual, de hecho, a veces es difícil continuar porque: “¿qué se puede decir después de eso?”. Silvia sólo suspira: “Brutal... me

embarazó tu primer poema”. Aunque, sin mayor solemnidad, el evento deba continuar: “Y bueno, esos fueron los invitados de la noche, ahora vamos a comenzar con el micrófono abierto”.

Mi errancia etnográfica: hacia el centro secreto, el instante de resonancia

Quiero dedicar un “pequeño” apartado al sentimiento que acompaña al intento de poner en práctica un método. Me atrevería a decir que la *errancia* es la técnica principal de la etnografía y que esta —como defiende Rosana Guber— ya es el análisis de campo mismo. El orden y el índice son, al menos para mí, nada más que artefactos para ayudar al lector a darle sentido a nuestra errancia, pero esta nunca desaparece. Ni siquiera en la composición de una “teoría”, pues cualquier concepto al cual llegamos como conclusión preliminar es la cicatriz de un error. Ni la efervescencia colectiva ni las cimas de resonancia ni un clímax en un evento están allí para ser aprehendidas como tal ni lo son. Pero gracias a nuestros errores de observación, conversación y asociación de ideas logramos denominar algo que perfectamente es otra cosa. La *errancia etnográfica* es la descripción de los pequeños logros con que nos comprometemos a partir de la suspensión del juicio, un juicio que —de continuar— sería inescrible. Este pequeño excursus trata de dos errancias en el evento inmediatamente posterior a *elegías de danonino: Sol Quieto*.

Mi primera y perpetua errancia fue aprender a formar parte del público de los eventos, siempre acompañado por una ansiedad cognitiva o los nervios de sentir (y saber) que no pertenezco a la tribu. El nerviosismo genera una sima de resonancia individual: si uno no es de la tribu, no sabe qué hacer a sus espaldas. En *Sol Quieto* no tenía idea de a quién hablarle ni qué preguntar. ¿Cuándo es el momento indicado —si no somos sociólogos de encuesta— de dejar de familiarizarnos y familiarizar al otro con nosotros para avanzar en nuestros objetivos de investigación? La errancia implica físicamente una deambulación: movimiento sospechoso como cuando fumamos marihuana y percibimos que todos nos voltean a ver en una fiesta o, peor aún, que nadie se percata de nosotros. En este evento por lo menos ya ubico a algunas personas, pero muchos de mis conocidos de campo son desconocidos en la vida real. Hay algo tétrico en identificar a cada cual por posiciones en el campo cuando ellos no tienen idea de quién somos. Desde la llegada recibo las señales de la extranjería. La vibra de la Estela de Luz es más juvenil y popular de lo que estoy acostumbrado, un ambiente *junkie* en que no encajo. Al único que realmente conozco es a David porque es mi compañero en el Colmex y atiende un stand de la feria de editoriales independientes. Le encargué un libro para tener un enclave en la feria. Amablemente me pregunta si quiero que me presente a los libreros, que todos son sus cuates.

Sin embargo, la errancia etnográfica ensambla semillas de *oportunidades perdidas* con pequeños cultivos de oportunidades que desarticuladamente aceptamos y, por ende, no forman una parcela lineal y fácil de recorrer. En este caso, mi vergüenza vence y le digo a David que ahorita no, gracias, que todos se ven muy ocupados y no es el momento indicado. ¿Pero cuándo es el momento indicado para presentarse como investigador de esto? Como relataré adelante, después *las elegías de danonino*, en el cual esperé tres horas para recibir una invitación, rechacé la oportunidad de ir a bailar con el grupo. Tenía ganas, pero en el campo corremos el riesgo de nuestra propia pena y me venció la anticipación de la incomodidad que sentiría toda la noche

como un intruso, sentado solo en una mesa, etiquetado como el aburrido o el raro por la barba contra la generalidad lampiña (indicador de edad), los lentes contra la mayoría que extrañamente no los tienen (indicador de seriedad), mi atuendo común contra su estética alternativa (indicador de tetez) e incluso mi altura tan corta como indicador de inatractivo. Sin embargo, si esa interacción hubiera sido exitosa —como probablemente lo hubiera sido— tendría más soportes para mi errancia en la feria. Como *bumpers* en el boliche.

Las oportunidades (des)aprovechadas tienen un *efecto de reproducción* que constituye el rizoma que podemos navegar con comodidad a cada paso del campo; es como la genética del campo y esta es absolutamente contingente, correlativa a miles de diminutas decisiones. No en vano encuentro tanta afinidad con la teoría del actor-red (ANT), que recibe su nombre en honor a las hormigas. Por ejemplo, aquí me siento cómodo de estar con David, de acercarme a saludar a Mijaíl Lamas del Círculo de Poesía, de pedirle a Enrique que me acompañe a deambular y de sentarme, finalmente, con Vero y Adrián entre el público porque con cada uno de ellos he tenido una convivencia externa a la etnografía. Por el contrario, la *reproducción de oportunidades perdidas* implica no sentirme cómodo de acercarme a *hangoutear* con otras personas para obtener información: en la Facultad nunca me llevé con las gemelas Esteva ni aproveché la invitación de José Manuel para conocer a Tilsa Otta, una de las poetisas más importantes de este mundo. Y en el intermedio del coraje y el riesgo, hay personas —potenciales “informantes”— con quienes siento una brisa de cercanía suficiente para acercarme a preguntar cómo están, pero el precio de la intrascendencia en un campo es no poder superar la etapa del saludo y la dificultad de encontrar personas con quienes realmente establecer una comunicación estable y duradera.

La errancia de las oportunidades se constituye de *intentos de vinculación* exitosos, fallidos o latentes que podrían explicarse por habilidad etnográfica, por la correspondencia entre el investigador y la persona en el espacio social, así como por el atractivo entre sus capitales. Sin embargo, prefiero hablar del éxito y el fracaso en términos de resonancia: al fin y al cabo, cualquier avance en la relación con los integrantes del mundo etnografiado podría graficarse como un incremento de resonancia a la manera de niveles de Mario Bros, librando obstáculos y siendo abducido por nuevas tuberías de la estructura. Por ejemplo, el segundo stand de la feria tiene el fanzine de Lia que, en tanto ex-novia, me permite establecer una conversación más o menos resonante con la responsable del stand y gestora de Observatorio de Relámpagos. En su stand, David me quiere ayudar presentándome a un amigo suyo que inspecciona libros de poesía. Lo invito a mi curso y me dice “ah, qué chido, pues luego veo si voy”, pero ni siquiera me pide el número. Que te *den el avión* es un indicador de fracaso como ninguno. Después de *Elegías de Danonino*, un chico se acercó para felicitarme por un poema. Me emocioné y establecimos una buena relación al punto de que me pidió mi Instagram. Bastó confesarle que no tengo y explicarle —ante su suspicacia— la razón por la cual jamás he tenido redes para que dejara de hablarme. Entre el público del evento observo a Vero sentada con Aira, la que tiene cabello de Brian May o Cerati y que en esos meses realizaba sus pininos en los eventos. A pesar de tener una buena relación con Vero porque es asistente de mi curso de poesía, no me invita a quedarme con ellas; más bien van a fumar y me avergüenza decirles que yo también. La resonancia con una persona casi nunca se extiende al grupito en que tanto alguien como los demás ya tienen una relación de confianza y repertorios de acción que, difícilmente, abren para incluir al extranjero.

En esta errancia de intentos de vinculación me encuentro a Enrique y siento, por fin, un lugar seguro. Los *safespots* muchas veces tienen que ver con que el otro se reconoce en igualdad contigo y, al no verte como inferior, la interacción es resonante. El misterio no tan misterioso de un mundo semi-abierto pero profundamente estratificado como este es, precisamente, cómo se elaboran los estratos prácticos en que hay gente “superior” por la cual se siente un magnetismo, a diferencia de quienes son tomados como irrelevantes. Enrique, como igual, me acompaña algunos minutos con David y siento cierta lealtad de él conmigo porque tampoco es de este medio, ambos lo estamos descubriendo en nuestro anonimato y facha institucional (lentes, camisa, suetercito, pantalones más o menos formales o jeans viejos, zapatos formal-casuales). Pero esto acaba cuando reconoce a un grupito de amigos con quienes prefiere estar durante la lectura. El *safespot* se disuelve en el retorno de la errancia individual. Y en ese momento me atrevo por fin a visitar el stand de Silvia para perfomar el pacto de comprar sus poemarios (3 x \$120), una transacción que en mi imaginación puede favorecer mi *take* de pedirle una entrevista.

Aunque ya le había contado de la investigación en Polilla, Silvia no me reconoce de vista. Este *desreconocimiento* es un problema que me acompañará durante todo el campo, pero que proviene de mi vida misma: no sé si tengo un fenotipo demasiado genérico, si mi presencia es demasiado fantasmagórica como para ser reconocible a pesar de tantos encuentros, si tiene que ver con mi nula presencia en redes sociales o —como muchas ocasiones lo he notado— con que mi nombre y apellido común no parece tener absolutamente nada que ofrecer en este mundo. Tengo que recordarle que me dio su número y que le escribí. Se levanta de su asiento para mostrarme que tiene fijado el mensaje en WhatsApp para responderme (nunca lo hizo). Intento ser lindo y no presionar, rebajar el ansia y la necesidad que tengo de entrevistar a una de las gestoras más importantes del mundo alternativo. Como último recurso, decido comprar también su fanzine, pero no consigo nada con estas estrategias superficiales. La errancia implica reconocer que no sé cómo conectar, cómo resonar en mi propio campo. *Mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa*. En este punto, las vueltas erráticas que repito a través del pasillo y de un lado al otro del Centro de Cultura Digital me provocan náuseas. Reviso los puestos una y otra vez hasta sentirme inútil e hipócrita. Cuando considero comprar me sincero conmigo mismo: el contenido de los libros alternativos no me atrae ni contribuye a mi formación e investigación. Sólo los llevaría por la edición y la ingenua intención de crear una conexión con algún librero, cuando para ellos sólo soy un potencial cliente más. Y, en efecto, prefiero no llevarme nada.

Sin embargo, en medio de la errancia y los fracasos de resonancia, existen instantes de reconocimiento que propician *boosts de confianza etnográfica*. Esta feria me permite darme cuenta de que he estado asistiendo a los eventos de un pequeñísimo fragmento del mundo al cual el grupo de Silvia pertenece. Así que decido recortar mi investigación a ellos. No puedo dejar de notar que una de las mayores barreras mentales para interactuar es que, a diferencia de los espacios institucionales, esta escena se compone de chicas brutalmente guapas: todas las que no están en los otros lugares no-cool o pasados de moda donde hay sobrepoblación de vatos académicos sí están aquí, como en una distribución de belleza de género por sector social. Cuando me decido a saludar a Sofia, una chica de la Facultad que no me conoce, pero que yo sí, la pierdo de vista. Pero aparece su gemela. Afortunadamente, se detiene un buen rato en el puesto de David, quien me brinda una cierta seguridad ontológica, así que me pasmo junto a ella frente

al stand en un intento desesperado de que se percate de que ella sí me conoce (aunque sólo por dos clases compartidas en Zoom, incluso fui su adjunto). No me atrevo a hablarle porque no quiero molestarla: está viendo libros, pero también me da nervios lo que piense de mí; siempre he sentido una indiferencia mezclada con prejuicio de su grupo hacia mí.

En cambio, me siento más confiado de ir con Mijaíl que es hombre, que debe rondar los 50 años y que es institucional, al fin y al cabo, mi habitus originario. Lo abordo y, como siempre, no sabe quién soy. Me apresuro a aclarar que estoy haciendo el curso en el Círculo de Poesía, su propia librería, y que también estaba en el curso que Mario, su colaborador más cercano, dio hace poco en una casa de cultura en La Condesa. Sentir que hay un *precedente etnográfico* es todo. Me “reconoce” y dice que le daría gusto verme en el micrófono abierto de fin de mes, al cual, por supuesto, nunca fui. Me sorprende que es el único gestor institucional maduro que distingo en el público de la feria, indicador de la lejanía entre los mundos poéticos y las generaciones. En todo caso, esta sola interacción positiva me motiva suficiente para casi embriagarme con este *boost de confianza etnográfica*. Y en medio de este, regreso decidido al puesto de David donde Lou sigue. Ahora sí la saludo, llega su gemela y nos presenta, pero se van. No hay mayor interés de continuar la interacción. Aún así, el pequeño éxito me retorna a la mentalidad etnográfica. Es momento de salir a fumar a escribir esto para insertar en la tesis un apartado sobre mi errancia.

Había olvidado que Vero y su amiga salieron a fumar, pero es un pretexto perfecto para acercarme. Comentamos el evento y me percaté de lo obvio: yo estoy haciendo una investigación académica sobre esto, pero los participantes elaboran sus propias teorías sobre su experiencia. Aguda como siempre, Vero me comparte impresiones muy interesantes que me dan permiso de explayarme sobre mi investigación, a la cual la gente —en realidad— suele responder con asombro y emoción. En el curso de la errancia etnográfica hay una *interacción clave* que nos muestra el camino, no sólo epistemológicamente sino más bien el camino del inconsciente hacia el relajamiento corporal y mental. La interacción clave es aquella que te permite estar acompañado y, por ende, tramita el paso de la extranjería hacia la vivencia del momento en una nueva postura de *autenticidad etnográfica* que no es otra que el oasis de la autenticidad personal: sentirse cómodo y relajado para simplemente hablar y conocer nuevas personas, confiado de que ahora se está en un grupo. Otro asistente de mi curso, Hernán, descende las escaleras y nos saluda. Y esta vez Vero me invita a seguir la lectura adentro junto con sus amigos. Ya sentado de chinito como parte del público, me percaté de que no estoy tan solo y de pronto me parece extraña la pregunta que me había atormentado durante la última hora: observaba al público sin entender *de dónde salen estos grupitos, cómo se hacen*. Bueno, así.

En la autoentrevista que prologa este texto expliqué por qué considero que la labor de los y las sociólogas es novelística y consiste, primordialmente, en pre-escribir mentalmente el camino hacia el *centro secreto* (Pamuk, 2017), no de lo que investigamos sino de la ilusión científica que nuestro deseo simboliza como un “objeto de estudio” para fundamentar que es real lo que imaginamos, casi como niños contando sueños. Creo que la sensación de errancia disminuye a partir de nuestro encuentro con el origen de ese sueño, al cual comenzamos a clavar pines mentales conectados a través de cada vez menos frágiles hilos como en un tablero detectivesco. Este tablero de *imaginación sociológica* es lo que se densifica sin que nos percatemos durante la

inevitable errancia. La intuición de una imagen nos obsesiona durante meses o años, motivándonos inconstante pero lógicamente a descender por la escalera —como Jung— para descubrir lo que hay en el sótano: el secreto del sueño. A continuación describiré el *instante de advenimiento* de esta imagen fundamental en mi campo, el descubrimiento del *centro secreto* que todas estas páginas sólo encierran como la serpiente al huevo.

Al volver con el grupito de Vero a la medialuna frente al escenario, me percaté de que hay fotógrafos y cada vez llega más gente hasta volver prácticamente intransitable el trópico del Centro de Cultura Digital excepto por un fino pasillo hacia y desde el baño. La situación parece edificarse (*build-up*) hacia algo, disponerse para la irrupción de un performance notable que desborda la efervescencia colectiva contenida y pre-parada ya en las cadenas de interacción y la concentración atencional del público. El público desborda por mucho mi conocimiento de lo que yo pensaba un pequeño mundo de apenas un centenar de personas, pero hay como 300. Reconozco hasta a gente de Literatura del Colmex. Al resultado de este *build-up* situacional o asociación de actores y actantes en la antesala de una cima de resonancia lo llamo el *instante sociogenético y dinamogénico de los eventos* en referencia a Elias (2016) y a Durkheim (2012): un instante en que los flujos de energía son tan densos que “lo social” se amplía, se crea un nuevo fragmento de “sociedad” que, a través de nuestros recuerdos, significará ese +1 que supera las partes constitutivas, ese +1 que constituye un “mundo” y ya no sólo una suma de experiencias individuales. El ensamblaje de estos instantes durante una unidad de tiempo presente y a lo largo de su *continuum* histórico es lo que llamamos “mundo”, lo que nos hace pensar en la unidad de algo en realidad efímero y evanescente. Es la menor cantidad de estos *instantes de resonancia* lo que distingue —en el fondo neurosocial, mucho antes que la conceptualización de fuerzas abstractas que favorecen a tal o cual entidad— a los mundos o “subcampos” entre sí; y es su menor frecuencia e intensidad en la escena institucional lo que constituye la *ventaja* actual de lo alternativo, una ventaja en términos de potencialidad para ensamblar “lo social”.

El “centro secreto” es una fibra en nosotros, una neurona (de *neûron*, cuerda o nervio) particularmente excitada y, por ende, comunicativa; es una conversación acalorada entre dendritas y axones, un campo sináptico más desarrollado que el resto en sus funciones de recibir estímulos, conducir impulsos nerviosos y generar *potenciales de acción*. La actualización de estos potenciales nos conduce a esto: la acción de investigar en torno a algo, algo cuyo interés trasciende “razones” porque es, simplemente, electricidad cerebral. Esa electricidad que asumimos masoquistamente porque provoca al mismo tiempo el placer y el terror del rayo. En este instante en el evento, observo uno a uno presentarse como rayos frente a mí los posibles centros de la investigación. A la sociología convencional, basada en el escepticismo, le excitaría la exploración de esta contradicción: a pesar de que este es un evento de la comunidad alternativa, la entidad que lo permite (Secretaría de Cultura) y el recinto (Centro de Cultura Digital) son institucionales; también es notable la conexión de capitales entre librerías y proyectos editoriales que gestionaron la selección del grupo de diez poetisas invitadas a leer: el circuito Polilla-Observatorio de Relámpagos-RAD. Sin embargo, tomar cualquiera de estos motivos más convencionales significaría la contención de la errancia, la domesticación neuronal.

Prefiero seguir la recomendación de Nathalie Heinich (2000), quien apuesta por el *escepticismo frente al escepticismo*, el retorno a la ingenuidad sociológica que nos permita “confiar” en que lo que las personas experimentan es genuino. Y ese rayo genuino llega cuando Renata II, a quien le presté mi encendedor minutos antes, se presenta en el escenario, recibiendo aplausos, gritos y chiflidos, y se introduce diciendo que “la poesía es un buen lugar para albergar la fiebre del mundo y ahora el mundo [risita] tiene mucha fiebre [gente asiente reflexivamente]”. La pregunta de cómo Renata II llegó allí en términos de trayectoria y relaciones en realidad se resuelve rápido: Bourdieu y listo. Pero el carácter “secreto” del “centro” debe consistir en que la respuesta a la pregunta sea auténticamente invisible, al menos para uno mismo por ahora, y la verdadera pregunta —la cicatriz del rayo que se vislumbra en su descenso pero no en el instante del impacto que zanja el espacio— aquí es: *¿Por qué el público la mira asintiendo con una extraña gravedad? ¿Qué puede lograr que un colectivo que ha pasado la tarde riendo y haciendo barullo, incluso durante la lectura de otros poetas, de pronto se calle y coordine a cientos de personas en una sola misma reacción tan infantil y primitiva como decir que “sí” con la cabeza mientras guardan silencio? ¿Cómo una persona y un instante en un evento de poesía puede hacer emerger, a escala, el repertorio de gestos de una misa, una marcha o el amor?*

Apenas unos segundo antes de Renata II, Vero se explaya sobre estar harta de la poética de “habitar el cuerpo”, sobre cómo una expresión que emerge de un movimiento social es reproducido hasta volverse un “lugar común de mal gusto”. La expresión de Vero es crucial porque ejemplifica un sentimiento común: existen discursos y representaciones artísticas con una enorme eficacia simbólica durante un tiempo, pero progresivamente caducan. La caducidad implícita en la repetición de un molde o en la apropiación alienada de discursos sociales como si fueran la propia voz está en el centro de la crisis de la poesía institucional que ha privilegiado la tradición y la forma, las cuales son históricas y, por ende, expirables por definición. No encuentro otra palabra para describir el ambiente que Renata inspira más que *enamoramiento*: una pasión que, como Alberoni (2004) describe, es el estado naciente de un movimiento colectivo. Ahora puedo transcribir del fanzine que Polilla y el Centro de Cultura Digital editaron para que los asistentes tomáramos gratuitamente el poema que Renata está leyendo:

cianotipia involuntaria

nadie nos creía entonces tuvimos que rentar el
 cielo / supuestamente un cuarto de azotea pero
 no / era el cielo / no importó el lavabo
 estrellado / la coladera abierta / las manchas de
 grasa en la pared / lo que sea mientras haya
 cielo / el cielo besándonos la espalda / haciendo
 de nuestros cuerpos / una cianotipia
 involuntaria / mientras las rejas de tendido
 cascabelean como árboles al viento / flora de
 metal / pinzas y ganchos en vez de higos / y
 está bien por ahora porque hay cielo / cielo y
 ver llover / todo en primer plano./ en extrema
 cercanía / pinchamos la yema de nuestros dedos
 con la punta de los edificios y bajamos un
 pedazo de nube para hacer la curación / tal es el
 beneficio de tener cielo / si lo piensas la renta es

barata considerando que hay cielo / cielo más
servicios / cielo más allá del cielo / después de
la eucaristía los vecinos suben a lavar su ropa /
nos observan como si de una obra de teatro se
tratase / ya ni siquiera nos saludan / tendrán
envidia de nuestro cielo / de que nuestros
sueños vuelan más rápido hacia dios

¿Qué hace la gente después de un buen poema? Se besa con el de al lado. Abre la boca. Se volteía a ver con alguien que abre la boca. Aplaudefe pero *aplaude*. Voltea a ver a la poeta tomar su lugar en el público, quien parece brillar como efecto sensorial de lo que llamamos carisma o aura, y que también se sonroja como indicador del incremento de confianza en sí misma que le motiva a continuar escribiendo y leyendo en público. Se levanta a ir al baño porque esperó a que la poeta concluyera. Suspira y esto suena a un *collective relief* porque el episodio de concentración ha terminado, exhalación pública que socializa las excitaciones neuronales de cada cabeza donde se anuda el sentido intersubjetivo de este mundo. Después de un buen poema, se escribe poesía.

No sociologizaré todas las razones por las que este poema en específico creó tanta resonancia, pero el aplausómetro y el gritómetro revientan al unísono después del segundo de silencio que se instaure cuando hay un *acontecimiento* poético. Es la única vez que he escuchado una ovación. Vero está atónita y sintetiza todo lo que quisiera decir en una expresión: “menos performance, más poesía”... “de lejos, de lejos, *de lejos* es la mejor”. Aunque la hospitalidad y la etiqueta afectiva del mundo alternativo radiquen en la lucha simbólica por minuscular la poesía, por legitimar la poesía chistosa, cotorra y light, el público no deja de ser capaz de reinstaurar la mayúscula de la palabra cuando se merece. Casi cualquiera puede ser mejor que casi todos los poetas alternativos, pero no que Renata. Como dice Vero, “tiene tablas”, es decir, es más profesional. Pero no en un sentido institucional sino en el más profundo en que la gente admira y reconoce un trabajo simple y complejamente mucho más fino que el de otro, como si fuera, no una competencia, sino una comparación entre artesanos: sastre de alta costura. A diferencia del relativismo cultural bourdiano, la resonancia brinda un indicador intersubjetivo y objetivable sobre cómo distinguir cualquier poesía de una “alta poesía” contemporánea que no comulga con la “alta cultura”. En este caso, la resonancia es un *acto de distinción*, pero no en el sentido bourdiano en que un actor quiere mostrar la “superioridad” social de su habitus sino en el contrario: el público distingue a quien lo merece como un acto de respeto y agradecimiento.

El carácter carnavalesco y heteroglósico del mundo alternativo permite la simultaneidad de significados y atenciones en el público. Pero siempre hay un punto en que toda la juerga y diversión, el disfrute como entretenimiento se torna en seriedad, una seriedad distinta a la del subcampo institucional (serio-serio). La *seriedad* de que algo relevante y bien hecho está sucediendo frente a nosotros. Aún en un mundo que se distingue de la distinción por su *pauta anti-seriedad*, son estos *instantes de seriedad* poética los que ensamblan la posibilidad de que lo alternativo perdure, es decir, que exista su propio canon, artefacto de movilidad temporal. Por esto, uno puede hablar de Renata, Lilith o Vero con las personas y entienden de lo que estás hablando. La estrategia de autotranscendencia que ser poeta amateur es en un inicio, en casos excepcionales de resonancia, trasciende el instante para formar la microhistoria de un mundo.

Una hoja en blanco
sin querer

MICRÓFONO ABIERTO: BÚSQUEDAS DE RESONANCIA

En la *gramática de resonancia* de los eventos, el tercer momento —después del pre y la lectura de los invitados— es el *open-mic*. Si el corazón del mundo de la poesía alternativa son los eventos, el line-up serían las venas y el open-mic serían las arterias. Flujo bidireccional de poesía o sangre que realiza una tercera inversión —además de la distinción y la selectividad— en la cual se funda este mundo. Los poetas toman asiento, reabsorbidos por el público para escuchar a los miembros del público que se levantan uno a uno para mostrar y probar que también son poetas. Esta *inversión alquímica* entre piedra y oro, pasividad y resplandor, atrae a la gente —a los conocidos, los habituales y los anónimos— en una especie de *carnaval polifónico y heteroglósico* (Bajtín, 2012). Si la selección de invitados por los gestores garantiza la congruencia de las participaciones, el carácter abierto del micrófono establece una *situación iniciática*. Los neófitos son expuestos al gusto del público —ya compuesto también por las microcelebridades y los gestores— como momento desinteresado donde cualquiera pueda leer lo que quiera, pero también como *situación de evaluación y reclutamiento* para los siguientes eventos. El open-mic es una mezcla de cascarita de fútbol y *scouting* poético. De fondo todo sigue transcurriendo igual, pero el *self* de quienes leerán ingresa en un estado de concentración y nerviosismo. Está en juego su posibilidad de instaurar una diferencia, de que su participación marque un acontecimiento (Deleuze y Guattari, 1988; Badiou, 2003; Derrida, 2012). Distinguirse por la inesperada producción de efervescencia colectiva, que en este punto ya es más derroche y disfrute que la obligación de los gestores de organizar un buen evento. El open-mic es el *enjeux* de los no-invitados para tornarse invitados. Aunque también representa la sencilla oportunidad de sacarse algo del pecho en la seguridad que genera un público de desconocidos.

El *enjeux*: iniciación, reclutamiento e intrascendencia

Antes de que Silvia inaugure el open-mic, Cecilia agradece poemas tan *hot* de todas y todes, y promociona un festival de editoriales independientes la próxima semana en el Centro de Cultura Digital: *Sol Quieto*. Leerán varias poetas que estuvieron aquí, habrá bandas como *Hospital de México* y *Grito Exclamación* (quienes inspiran el alarido del público porque sus integrantes tienen relaciones personales con las microcelebridades y los gestores; paradójicamente, otro Sebastián Hernández,

Lo camp es un disolvente de la moralidad. Neutraliza la indignación moral, fomenta el sentido lúdico. [...] (La insistencia camp en no ser <<serio>>, en jugar, conecta también con el deseo homosexual de mantenerse joven).

Sontag (2022b, pp. 66-67).

un amigo, está comenzando una investigación sobre las conexiones entre este mundo poético y la escena de rock alternativo en la Ciudad). Mientras Silvia encuentra los libros que perdió, aprovecha para recordar que hay chela normal, artesanal, mezcal y fanzines.

El primer turno en el micrófono es para Amanda Austral que viene desde Chile con unos amigos. Atraviesan el continente hacia el norte. Son *slammasters*, por lo que no lee sino que recita de memoria sus poemas y se siente la diferencia en la garganta, en los ojos, en el histrionismo de que se está jugando la vida en esto. Están persiguiendo la poesía como detectives salvajes, están “de gira”. Promociona una antología de sus compañeros de Valparaíso a \$170 “para que la poesía se democratice” y para poder continuar su viaje. Dos tercios de la gente platica, pero el resto presta atención profunda y conmovida a su pasión, a su nudo en la garganta cuando cuenta la historia de que vienen escapando del Estallido chileno, “de cómo luchó mi pueblo, de cómo luchó mi gente y cómo nos reprimieron también”. Agradece y nos bendice: “es muy lindo ver tanta gente reunida, esto es revolucionario, allá en Chile esto no pasa, así que gracias”. Hay un gran aplauso. Nadie se acerca a comprar la antología.

Si Amanda logra provocar cierta resonancia, su compañero chileno Santiago tensa de más la circunstancia. La tensa de más porque la etiqueta afectiva del mundo alternativo no es la etiqueta humanitaria que este tipo de acto poético requiere. Como he explicado, aquí no hay política, y los códigos de la poesía social implican un desafío a la intensa pero cómoda *politicidad pop*. Santiago menciona que Bolaño no hubiera sido si no hubiera estado acá, intentando establecer una conexión profunda con el público, como una embajada diplomática entre poetas. Pero el público comienza a ignorarlo porque su introducción es demasiado larga y sin gracia, chorera. En sus poemas habla de circunstancias que no nos atañen y que pintan, exactamente, un paisaje poético chileno opuesto y anacrónico respecto al que se vive aquí: “Habemos algunos que no queremos hacer la poesía monumental de los grandes sino que nos gusta la poesía de la ternura, de las colonias, de los vecinos”. Habla de lo que la poesía es y no es: la ensalza como crítica social contra la cooptación de los “intelectualoides trasnochados”, “la escena de los eruditos y los poetas de mesa”, los “ególatras de metáforas en los bolsillos”, y se lamenta de la condición marginal de ellos, “los bichos raros de las letras”. Dice que “a la poesía no le ha dado el sol desde hace tiempo y los poetas de la calle no saben nada”, “la poesía no se vende sino que se regala”. Pero en un tono solemne y rimado que, irónicamente, aquí representa exactamente aquello que critica. Aunque su discurso crítico pareciera afin a este contrapúblico, se siente un desfase: como que nosotros ya pasamos por eso y no se puede compartir el *pathos*. No se produce la resonancia imaginada. Al contrario, el sistema autoinmunológico se defiende frente a su desafíos: chorea, chotea y acapara, resonador ilegítimo que no empata con las convenciones pop. Por lo cual, a pesar de que su participación fue tan intensa y la desesperación tan palpable, cuando termina, Santi —el gestor— no comenta nada, signo de *intrascendencia*. Simplemente “hay chelitas y para quien quiera ya se desocuparon un par de sillas adentro”.

En las siguientes intervenciones hay más de lo mismo. Un vato dice que “es poeta”. Otro termina de leer y promociona sus fanzines. Dice que los regala o pueden intercambiar algo. Silvia lee poemas de Valeria Mussio, una poeta argentina nacida en 1996 cuya portada tiene un perrito. Es poesía chistosa, muy de la corriente argentina (editorial Mansalva) que tanto pega en el mundo

alternativo y que los gestores suelen promocionar por una especie de solidaridad electiva intercontinental (allá también pasa lo mismo con las poetas mexicanas del circuito, como Lia). Cuando termina, presenta a “una persona muy moxa y muy hermosa”: Molly.

Hay dos formas de ser presentado en un open-mic: “le toca a tal” sin más o con este tipo de semblanzas o caracterizaciones afectivas. Para quienes ya están iniciados y reclutados, la presentación cariñosa es simplemente una secuencia semiótica que afirma su pertenencia a la *red de conocidos*. Para quienes no lo están, la llanura del nombre significa mucho. Es un recordatorio de que el mundo alternativo es abierto pero también ajeno, al menos hasta ese momento. Como lo que marca la pertenencia no son publicaciones ni premios, *el gran salto* de estar en el radar afectivo (y efectivo) de los gestores se simboliza mediante la conquista de este tipo de introducción, de este gesto de arbitrariedad selectiva. Y Molly se levanta de su asiento y se planta en el *escenario* con el aplomo de las veteranas, de la máscara poética reconocida, un porte de ausencia de nervios por saberse resonador legítimo que las microcelebridades naturalizan. Y empieza: “Papá, todo el poema fueron tus sueños”.

Capital poético alternativo y vahos de seriedad: su oasis

Lo camp es la respuesta al problema: cómo ser dandi en la época de la cultura de masas. El dandi estaba supereducado. Su postura era el desdén, o, si no, el *ennui*. Buscaba sensaciones raras, no mancilladas por el aprecio de las masas. [...] Estaba consagrado al <<buen gusto>>. El *connaisseur* de lo camp ha encontrado placeres más ingeniosos [...] en los placeres más vulgares y comunes, en las artes de las masas [...] aprende a poseerlos de un modo raro [...] trasciende la náusea de la réplica [...] la equivalencia de todos los objetos. [...] Cuando proclamó la importancia de la corbata, del ojal, de la silla, Wilde estaba anticipando el *esprit* democrático de lo camp. [...] Allí donde el dandi se sentiría continuamente ofendido o aburrido, el *connaisseur* de lo camp se divierte, se deleita continuamente. [...] Es una hazaña, desde luego. Una hazaña estimulada, en último análisis, por la amenaza del aburrimiento.

Sontag (2022b, p. 65)

Este verso es un ejemplo de lo que explicaba apenas arriba. La indefinición de la poesía y la convención alternativa de no ahondar —al menos en los eventos— sobre lo que esta es, tiene contrapesos muy puntuales en la práctica. Manteniendo su carácter abstracto, indeterminado, sutil y casi imperceptible, la “poesía” está allí en el “poema” que tus sueños fueron, papá. Por supuesto, hay claves de *habitus* compartidas, como saber —colectiva y tal vez inconscientemente— que la figura del padre es profundamente poética, pero no en sí, sino bajo diferentes máscaras y reelaborada por discursos velados como el

que hay en este verso. Algo sugiere que esos sueños no se realizaron y que decir “papá”, que los proyectos no se cumplan tiene más valor. Aún más que la representación de un padre exitoso, justamente porque no lograrlos es poético. Hay un significado implícito sobre lo fracasado, lo incompleto o irrealizado como *poético*. Con mayores o menores grados de análisis, el público atiende a estos significados ocultos, a la promesa incumplida que la vida es y que permite establecer una analogía sutil sobre lo que la poesía es y, sobre todo, sobre su sentido práctico. Escribimos —específicamente este género— porque prestamos atención a las promesas incumplidas que embellecen lo trunco. Y, en efecto, el poema de Molly habla de un padre trabajador y dedicado, amoroso y sacrificado quien, no obstante, no cumplió sus sueños, aunque en parte sí porque se escribió este poema. Y todo esto es, por supuesto, sociología pura. Sociología de nuestros sentimientos sobre algo que no solemos hablar: la percepción que cada

quién puede o no tener sobre los esfuerzos y contradicciones de sus propios padres, y este *feeling en circulación*. Por eso hay poetas como Molly que se distinguen como resonadores legítimos, independientemente de su técnica poética y su capital cultural. El *capital poético alternativo* es esta sensibilidad y quienes la poseen ganan, al menos durante un rato aquí.

La resonancia con el público —entre quienes hay muchos amigos para las microcelebridades— implica una especie de petición de principio: *petitio principii de resonancia* se podría llamar. Y como este se afianza en el capital poético individual y reticular de ciertas personas y grupos, los desafíos no conllevan sanciones o, más bien, se neutraliza su carácter desafiante. De la misma manera en que les “pasamos por alto” cosas a nuestros amigos. Por eso las amistades del círculo tienen plena confianza de leer más de tres poemas y extenderse con poemas heterodoxos como el que Molly leen e honor al reggaeton. A una dimensión específica del reggaeton: la tierna memoria de nuestra generación cantando sus letras a los diez años. Inicia: “Para que las gatas prendan los motores: Da-ddy-yan-keeeeee” y el público estalla. En el poema, Molly se burla de su hermana Nicky, de su correo electrónico emostyle y de cómo hay un punto en la vida en que nos percatamos de que ya no deberíamos usarlo. Se ríe mientras lee y nos reímos mientras escuchamos. El poema enlista referencias cagadas a nuestra infancia vista con un filtro de nostalgia, nostalgia visible en la expresión del público. Menciona bandas, elementos vitales de ese mundo electrónico tan distinto en que crecimos: los juegos de la PC como el buscaminas, nuestras bandas ridículas como Panic at the Disco, nuestros cortes de cabello a imitación de jugadores de fútbol, Avril Lavigne y artistas emo, los sonidos y emojis del Messenger antiguo.

Uno de los dos tipos de poesía más resonante del mundo alternativo es *poesía stand-up*. La burla de nosotros mismos, suerte de intimidad cultural que sustenta el ensamble pop. Está llena de animales porque somos un sector social obsesionado con sus mascotas. Así que el último poema de Molly habla sobre los gatitos del Apocalipsis: “¡son gatitos cayendo del cielo! Gatitos para el fin del mundo. Están cazando moscas. Están jugando con sus cacas. Jugando con las orejas de otros gatitos”. Molly nos maneja con ternura y humor como a una caja de velocidades. Hace efectos histrónicos como lanzarnos pelusa y cortes dramáticos cuando dice lo más chistoso para dejarnos reír y aplaudir, exactamente como una comediente. En medio del aluvión de dolores de tórax y pequeñas lágrimas en las esquinas de los ojos, de pronto suelta sentencias misteriosa y veladamente serias, como la del padre. Son las sentencias filosóficas de nuestro tiempo que sólo pueden ser tomadas en serio gracias a su contraste, al golpe en seco que implican dentro de una maraña discursiva aparentemente intrascendente. El *quid*, el *savoir-faire*, la maestría de las poetas alternativas radica en este contrapunto que instrumentaliza la *pauta anti-seria*, la distinción de la diversión, para no renunciar a la seriedad en la cual, al fin y al cabo, sí estamos interesados quienes amamos a la poesía. Molly despierta la segunda ovación más fuerte del evento después de Abril, el otro poema más chistoso. Como Durkheim muestra, la efervescencia colectiva, el descontrol de los participantes del ritual, la extravagancia del rito oculta lo que hay de extraordinariamente serio bajo del éxtasis. Lo oculta para protegerlo. Y esta potente cadena ritual que desborda el lugar de resonancia protege exactamente la *sacralidad de nuestra individualidad*. Nuestra intimidad expuesta: las memorias de la infancia, los sentimientos sobre nuestros padres, el cariño que le tenemos a la tecnología y a los ídolos de nuestra adolescencia, el

amor a nuestros perros y a los videos de gatitos que han constituido nuestra cotidianidad por una década, la diversión de reconocernos felices y tontos en estas historias.

A esta ambivalencia o forma protegida de la seriedad en su opuesto la llamaré *vahos de seriedad*.

Sivlia pregunta qué se lee después de eso y reímos. Le toca a Pablo, pero piensan que ya se fue. Así que cuenta la anécdota de que cuando lo conoció le dijo algo de las jicaletas y Pablo preguntó qué es una jicaleta, lo cual se gana un abucheo de broma. Pablo aparece y termina la broma: “Bueno, ya, es 2024, es otro mundo”. Pablo es del grupo Escandalar, es decir, un colaborador muy cercano a Paco (llegan juntos) y, por ende, una microcelebridad. En mi segundo evento de poesía proyectó un video-poema de niños corriendo y en triciclos mojándose en una fuente. La música de fondo era *Aire* de Bach. Quise felicitarlo y contarle que mi conexión más cercana con mi padre es a través de Bach, que si la suya también, pero nunca lo hice hasta esa noche más tarde. Pablo siempre usa gorrito, casi siempre el mismo suéter marrón y representa algo así como un poeta escéptico pero habitual en los eventos. Inicia diciendo que “en este lugar hay gente más comprometida con su zapato que con la causa justa. Son como perros en la azotea, no diré más”. Después del poema alguien dice “perdonado por lo de las jicaletas” y la gente ríe.

El estilo de Pablo es infrecuente en los eventos, pero se ajusta a una pauta alternativa de considerar poemas a diarios de ideas. Pensamientos casi aforísticos, deshilados entre ellos que se leen como *jirones de netas*. Es una de las derivas típicas de la poesía desencantada escrita por hombres. Tiene algo de la enseñanza de Pessoa, Cioran o Valéry de que la verdad se encuentra en las pequeñas sentencias escritas desde una actitud de *epojé*, en un *flux des mots* filosófico pero primario, como salga sin maromas estilísticas. Pura y cruda filosofía de la sensibilidad y el pensamiento. Aunque como en todo también hay sociología en esto. El estilo fragmentario y escéptico tiene el más alto valor en el mundo alternativo, no tanto en su sector pop sino más bien en el sector intelectual. Pablo es claramente *un poeta intelectual*. Pero no en el sentido académico sino en el que se puede celebrar en este mundo: un tipo que piensa la vida y deja registro de sus observaciones. Higiene mental, la virtud de una ascesis sentimental (extraña en el ensamblaje pop). La seguridad de pararte frente a muchos a simplemente leer tu libreta de pensamientos se corresponde también con una postura de distinción, con cierta investidura para ya ni siquiera necesitar intentar hacer otro tipo de poesía más llamativa: ni lírica ni dramática ni trágica ni chistosa. “Simplemente” escritura. Aunque ese “simplemente” oculta todo. Y “todo” representa haber leído y haber pensando en referencia a ese cúmulo de lecturas, no hacer poesía desde la inocencia sino desde la densa sabiduría sobre el campo que la *naïvete letrada* requiere. La docta autocoacción sobre lo excedente de sí mismo que permite exhalar *vahos de seriedad*.

Por supuesto, se burla de querer escribir. Dice (no recita) lenta e indiferentemente, en un tono contrario a la solemnidad y el interés, pensamientos y metareflexiones como: “El amor es tener mucho tiempo. Llenar la página. Ayer fue un día importante y mejor no quise opinar nada. No hay nada más falso que la opinión. A decir verdad yo no opiné ayer por otras razones pero tampoco vale la pena exponerlas” o “Aquí detrás de la muralla soñamos con volver a leer buenos libros” o “Qué tierno y divertido es Kierkegaard, lo extraño (jeje)”. También suelta una referencia al *Aullido* de Allen Ginsberg que nadie parece captar o celebrar: “Las mejores mentes de mi generación han borrado por lo menos una década de su memoria”. Termina diciendo que

escucha mucho Laura Pausini últimamente y ya. Proclama que fue suficiente y cierra su libreta. Mientras se sienta, dice al aire “Ahí está mi libro, eh, ahí por allá [señalando a algún librero]” e “Invítenme a la radio”. Estas tres frases de cierre son como una especie de *mic-drop*. Representan cómo en él se ensambla el *capital poético alternativo* suficiente para performar una máscara de desinterés que puede ignorar o burlarse lacónicamente de las pautas del mundo, de su etiqueta afectiva y arbitrariedad electiva. Nadie se va a burlar de que escuche Laura Pausini, su libro está por ahí porque está publicado por la editorial de Paco y porque es amigo de los polilla, y se autoinvita a Temporada de Cigarras porque es amigo de Observatorio. Todo esto le permite ser el único poeta serio bien librado esta noche. Uno puede ser lo que sea cuando se está en el centro de un submundo y él lo está. Desde otra teoría diría que así se ve la hegemonía, una *hegemonía deslactosada* por el juego de inversiones del campo, pero aún así hegemonía. Santi toma el micrófono y dice “a huevo, a huevo, está muy chido este libro, comprenlo... o róbenlo... de Casa de Tomada... o de otro lugar”, el público ríe. Paco grita desde su esquina de mentor “Buuuh, Gandhi, buuuuh”, grito de batalla de librero independiente al cual se suma el resto.

A veces las cimas de resonancia no se ven como erupciones de efervescencia colectiva sino como esto. Cuando la fuerza de algunas redes de actores (Escandalar, Polilla, Observatorio) está tan imbricada al mundo que la actividad de sus protagonistas es telúrica, pase lo que pase. Su movimiento no parece alterar la superficie ni provocar marea porque son las olas mismas que sostienen el *mar* que parece en calma. El *oasis* pertenece a los beduinos.

Termodinámica de los nervios: silencio, abrazo

El evento continúa con más de lo mismo demostrando la *termodinámica* del mundo alternativo. El calor de la situación está allí afuera en el barullo entre conocidos que perfectamente ignoran cómo Mario, un desconocido, lee un texto que escribió para su amigo Balam, quien “hace un mes decidió terminar de habitar su cuerpo”. Quienes quedamos adentro aplaudimos mucho después de guardar un silencio glaciado de respeto y admiración. Santi, que estaba afuera, regresa para decir: “A huevo, está chida tu playera”. Intrascendente como Ariel, el primer poeta en toda la noche que dice “Buenas noches” es un señor mucho mayor que trae un iPad y lee un poema titulado *La querencia*. Representación *non plus ultra* de la *poesía chavorra* que no resuena aquí y produce, más bien, una sima. Intenta apelar al estilo del público con simulacros de chistes y referencias “cool” que la brevedad de los aplausos revelan que se refieren a un “cool” de otra generación. *Un amor para brincarse el torniquete* es una crónica ficticia de amor en el metro estructurado como ejercicio escolar que remata con el verso “Querer es un instante”. Es importante mencionar que los poetas pop del mundo alternativo no sólo se diferencian de lo institucional sino de otro tipo de pop más *mainstream*, poesía de post de Facebook o de TikTok que, en efecto, se ensambla con versos *básicos* como “Querer es un instante” que a nadie le sorprende aquí porque pertenecen a la vanguardia de la generación pasada. En *Saturno* se detiene en cada verso a explicarlo porque se compone de reflexiones medio filosóficas, analogías con mitos griegos y referencias a pinturas, pero aderezadas con simulacros de expresiones cool como “a la chingada”. Hay un grado de acumulación tan grave de desafíos y falta de resonancia tan

inusual y esporádica —en un mundo donde el aplauso es una garantía— que, simplemente, produce *silencio*. El ambiente se siente frío.

Una característica del mundo de las librerías independientes es que su *staff* (las chicas que llevan las librerías, que atienden la barra en los eventos) también son poetas. Estefanía es relevada de servir chelas y mezcal durante un instante para pasar al frente y agradecer por nuestra presencia: “A Ceci, Daniel [el otro gestor de Polilla] y a mí nos encanta tenerlos aquí”. Después de Ariel, reinstala el calor de la sala: “Existe en mí una ira en diminutivo. Un trago que apuñala. Puede haber parado a tiempo, pero a tiempo para qué. No conozco otra forma de estar sola. Llega la luz del día y me convierto en el cerdo partido en dos en el matadero”. Molly grita “¡Wooooow!” y yo pienso que es muy fina, diazcastelina. Se nota cuando alguien trae “escuela”, es decir, cuando ha pulido sus poemas y estos corresponden a esa *cima híbrida* donde lo alternativo y lo institucional se tocan porque desde ambas tradiciones se abordan temas serios y contemporáneos. Lee otro poema sobre cómo su regalo de cumpleaños fue una cirugía para sus ojos: “Testimonios del desierto evaporándose en mí” y “¿Acaso esto es envejecer? Estar enfrente del fuego y no desear nada”. Pero cada vez hay menos atención y estoy sudando frío. Es inevitable.

“¿Sebastián?”. Por alguna razón pienso que habría otro Sebastián antes que yo. La atención está tan dispersa que el micrófono abierto entra en un *impasse* en que muchas bolitas platican porque la poesía ya no es el centro del evento. Hay eventos que duran dos horas y media o tres, pero repartidas en dos o tres momentos mediados por intermedios. Este es al hilo. El espacio se divide entre quienes deseamos continuar escuchando adentro y quienes prefieren platicar afuera, más una especie de umbral entre la calle y la librería donde algunas personas aún prestan atención mientras atienden a las pláticas. “¿Está Sebastián?”. Enrique me mete un codazo y susurra que piensa que sí voy yo. Me levanto con todo el arrepentimiento posible. De golpe recuerdo que mis poemas nunca han generado mucha resonancia cuando los leo en público, excepto una vez que el evento era de una de mis mejores amigas y el público me identificaba como tal. Santi elabora que no hay que robarle tiempo a Sebastián, “el siguiente lector”, esta formula de etiqueta afectiva dedicada a los ajenos. A quienes nos tenemos que tragar porque esto es un micrófono abierto. En ese instante todos los juicios que realicé durante la noche y he reelaborado en estas páginas se posicionan como dagas, estalactitas en mi contra. El micrófono funciona perfectamente bien pero yo no. No gozo de ningún capital poético aquí y siento tanto, tanto frío, un nudo en la garganta, náuseas y una extraña pulsión por leer rápido, una ignorancia de cómo pararme frente a todos y hacia dónde mirar. Miro y no sé si sentirme peor de que algunos realmente me ven o de que la mayoría no lo hace, que soy intrascendente y he elaborado una teoría para defenderme de mi propia incapacidad. Para deleitarme con un cúmulo de cualidades y propiedades que, en este momento, al no tenerlas, me revelan de golpe que ser poeta sí es un oficio, que no cualquiera, que la poesía va más allá de la voluntad.

Para empeorar todo, mi intrascendencia es tan grande que, ya de pie, alguien pregunta si no le tocaba a un Santiago. Aprovecho la confusión en que los gestores revisan la lista para volverme a sentar, pero Santi pregunta si hay algún otro Sebastián y que si no sí me toca. “Bueno, un Sebastián entre tantos Santiagos” se me ocurre decir como broma a la cual nadie ríe y el verdadero Santiago me dice que hable al micrófono. Ni siquiera soy suficientemente apto para

tomar bien el micrófono. Deseo que me salga otra voz pero me escucho, ya no en mi mente sino en la frustrante reverberación entre mi verdadera voz y mi voz de bocina, que en realidad es mi verdadera voz, y sé que todo será un fatal fracaso. No podría tener una voz más institucional, una facha menos alternativa. Así que mientras intento concentrarme en la pantalla de mi celular, planeando no ser de esos que se quedan todo el tiempo mirando hacia abajo sino que intercalan hábilmente miradas con el público, me doy cuenta que la dificultad va mucho más allá de la dificultad de ser poeta, que ya es bastante dificultad en sí. Y que hay una complejidad implícita en ser alternativo: en ser pop, en ser hot, en ser chistoso. Que ser eso es mucho más complejo que simplemente escribir y que, aunque los institucionales los consideren simplones, toda esta gente, en realidad, es más talentosa de lo que parece. Que lo alternativo no es más sencillo. Pero no hay más tiempo y cometo todos los errores que observo en los otros.

Digo que el primer poema es sobre venir a eventos de poesía. Pablo exclama “¡Eeeaaaa, los eventos” y no sé si tomarlo en burla o como ancla de buena vibra, pero decido lo segundo. Una brisa de resonancia, supongo. Afuera hay demasiado ruido, pero comienzo a leer y percibo o me imagino que después de un par de versos algunos callan, y eso me motiva. Pensar que alguien no atendía, captó un jirón y ahora quiere escuchar. Al principio leo demasiado serio pero a la vez nervioso, tiritó pero me estabilizo, sudo pero ya no importa. Molly se estremece frente a mí cuando termino el primer poema y su fila me aplaude. Explico que trató sobre un señor que vende dulces y me apresuro al siguiente, y me voy sintiendo más ligero y confiado. Ya no estoy tan estático, logro moverme y estabilizar un tono. Intento replicar la indiferencia de Pablo al mismo tiempo que la buena disposición de los humildes a lo cual los experimentados —que olfatean y saben distinguir al primerizo— suelen responder positiva y cariñosamente, como un *abrazo*. Comienzo a sentir el *abrazo*, por lo cual me animo a leer el segundo poema, uno sobre mi padre, que es algo largo e intento leer rápido para no acaparar, para no ser de esos vatos. Alguien explota en ternura y aplausos (ese alguien se acercó al final para felicitarme). Experimento en primera persona al *termodinámica de los nervios*. Terminó y volteo al público, buscando a Santi para entregarle el micrófono lo más rápido que pueda y salir corriendo a fumar un cigarro. Allí en el umbral algunos se acercan a decirme que “bien”.

Me siento abrazado por desconocidos, pero aún así no un poeta.

PLAQUETAS

Las **plaquetas** o trombocitos son pequeños fragmentos citoplasmáticos, irregulares, carentes de núcleo, de 2-3 μm de diámetro, derivados de la fragmentación de sus células precursoras, los megacariocitos; la vida media de una plaqueta oscila entre 8 y 11 días. Desempeñan un papel fundamental en la hemostasia y son una fuente natural de factores de crecimiento. Estas circulan en la sangre de todos los mamíferos, iniciando la formación de coágulos o trombos. Si el número de plaquetas es demasiado bajo, puede ocasionar una hemorragia excesiva, y por otra parte si es demasiado alto, pueden formarse coágulos sanguíneos y ocasionar trombosis.



ENSAMBLES BIOGRÁFICOS

Casas poéticas: el mito (y privilegio infrecuente) de leer desde niños

El público de poesía contemporánea es heterogéneo. Existe una sola certeza en común entre sus miembros: han leído poesía, pero no todos desde niños. La pregunta fundamental de mis entrevistas es *¿cómo llegaste a la poesía?* Itinerarios diversos se articulan —sin excepción— en un discurso afectivo sobre la lectura infantil. Por un lado, la mistificación de la casa lectora como palacio literario; por otro, el *pathos* de quienes no crecieron en un ambiente lector y tuvieron que zanjarse su propio camino durante la adolescencia. En la teoría bourdieana (reproducción social mediante capital cultural) el presupuesto ontológico fundamental es la casa lectora. El ritual originario, el evento fundacional muestra a los padres (a veces la madre, a veces el padre, a veces ambos) en cama de sus hijos antes de dormir. En ocasiones, el horario se difiere: la imagen está en la lectura crepuscular con los abuelos o recibiendo libros y recomendaciones de sus hermanos. Algunas veces la imagen se compone de libreros, en otras sólo un puñado de libros venerados por la familia. De luz ámbar con grillos en el aire, pero a veces de lecturas con linterna debajo de las sábanas. De tareas de lectura (fijadas por el padre o la maestra), pero la mayoría de ocasiones del encuentro espontáneo con un libro del cual se reconoce el título por una evocación nostálgica o un interés ciego que aún no se descifra de dónde llegó.

El mito de la casa lectora de poesía es institucional. El Estado la produjo a través de la identificación escolar de clásicos curriculares, de las resonancias del canon entre las clases y los apuntes domésticos, así como la presencia —envejecida pero útil— de algunos ejemplares de colecciones de poesía editadas masivamente por el gobierno. Un tiraje común de la colección Letras Mexicanas de la SEP-CREA era de 10 a 50 mil. Estas se podían adquirir a precios muy bajos en las décadas de 1960, 1970 y a inicios de 1980 antes de la crisis. Un poemario era el lado B de la decisión de comprar un helado, un café o una cajetilla de cigarros; y, en realidad, se podían comprar los cuatro como un acto cotidiano. Mientras hoy este paquete implica de 300 a 500 pesos. Los autores del librero familiar siempre son los mismos: Paz, Neruda, Borges, Benedetti, Bécquer, Sor Juana, Pellicer, Villaurrutia. Nadie que haya entrevistado —aunque los debe haber, por supuesto— recuerda un Coral Bracho o un David Huerta de los 70-80's. Mucho menos un “otro libro” artesanal de Ulises Carrión o una edición en inglés de Allen Ginsberg. Este tipo de poetas, los fundamentales para el estilo *contemporáneo*, se descubren hasta después. Algunos descubren que siempre estuvieron allí en el librero, los hijos de padres que ya habían sido apasionados más especializados. Pero la mayoría los va descubriendo en internet, mediante

los Material de Lectura de la UNAM o los puestos y librerías de viejo, por cuyos precios algunos estudiantes de mi generación aún pueden volverse *coleccionistas*.

En cualquier caso, los *pininos literarios* se afianzan en la tradición conocida y sólo quienes acumulan roces con las corrientes “alternativas” pueden desarrollar una sensibilidad adecuada a la nueva poesía. Esto explica que muchos buenos poetas alternativos son, irónicamente, quienes no fueron “contaminados” desde niños. Proviene de socializaciones menos “institucionalistas” (tradicionales y ortodoxas). La simpleza y coloquialidad de su estilo y sus temas se ajusta mejor al público contemporáneo. No requieren el enorme esfuerzo de desarraigar o desapropiarse de su cultura poética, que termina frustrando a muchos institucionales. A su vez, hay quienes comienzan a explorar los márgenes del canon hasta los 25 años o a los 50 o nunca, mientras otras casas, otras escuelas y otras redes de amigos (las alternativas) permiten que otros sepan por dónde va la vanguardia desde los 20. Lo más importante no es cuándo cada quién reconoce lo contemporáneo sino el “habitus” más amplio que les *permite* (literalmente porque es una cuestión de *permiso*, de miedo y deber, de autoridad y autocoacción) adoptar una sensibilidad poética alternativa, la *resonancia con lo diferente* que es tan fácil para algunos y caso perdido para otro. Al fin y al cabo, hay chicos y chicas muy eruditas que optan por la tradición. Una y otra vez surge una mueca de disgusto, desaprobación o humor respecto a la poesía de eventos: “fácil, que saben que pega y por eso lo hacen, que tal vez hoy sea la *moda* en redes sociales pero todos sabemos que eso no perdura, sí hay una decisión de perseguir la fama a través de estos nuevos modelos o de resistir pacientemente para contribuir a la *otra* poesía, a la *poesía*”, mosaico de opiniones alguna vez afuera del Covadonga. Ya en confianza, siempre sale a relucir que sí es una cuestión de bandos, una cuestión de *honor*.

Entre los apasionados existen *identidades poéticas* o *disposiciones de resonancia por asociación*. Estas tienen que ver con narrativas o acontecimientos familiares que pueden inducir en un niño o niña la familiaridad con ciertos autores, incluso sin la mediación de libros. Por ejemplo, hay personas que se reconocen como parte de un linaje poético, aunque no pertenezcan a la nobleza literaria de las principales familias autorales y editoriales. Tanto porque algún tío fue poeta sin reconocimiento como porque la abuela o la madre leían poesía. Hay personas que tuvieron una inducción temprana a la poesía en bohemias familiares o de amigos de sus padres. Aprendieron a reconocer que la trova, la canción de protesta latinoamericana o incluso los boleros son poesía. Aún más, hay quienes escucharon desde niños discusiones literarias en la sobremesa y quienes recibieron instrucciones de lectura. Pero también hay quienes reconocieron —fuera de estas circunstancias que presuponen la escolaridad de los padres para tejer este tipo de redes de disfrute poético— en la oralidad de sus abuelos una poética natural de las situaciones del habla cotidiana, poética que después exploran y convierten en el limo de su propia imaginación poética mexicanista. También se constituyen *redes poéticas* sin este ambiente social entre uno solo de los padres y sus hijos. En la soledad doméstica, las pautas poéticas se transmiten en rituales no-librescos como escuchar música: desde Serrat, Sabina y Mecano hasta Shakira o la Oreja de Van Gogh, según la edad y el gusto de los padres y las madres.

En cualquier caso, la imagen victoriana, stuartmilliana o proustiana del niño recibiendo el maná poético directamente en la alcoba nocturna es sumamente infrecuente. Aunque cuando existe

produce un encantamiento y una especie de compromiso intergeneracional que dispone al tipo de pasión poética característica de quienes se convierten en apasionados institucionales. En cambio, los alternativos son quienes suelen reivindicar las dificultades de la adquisición “tardía” durante la adolescencia y la dificultad de remontar la inseguridad frente a la poesía como algo ininteligible, frente a su hermetismo como *trauma*. Entre ellos y ellas, es más común la desestimación y el cuestionamiento de formas tradicionales, no sólo temáticas o estilísticas sino también de los rituales de socialización y circulación poética. También es más común su disposición a constituir una trayectoria de consumo poético que no pasa por la constitución de esa biblioteca propia del habitus “cultivado” (edificada y ampliada sobre múltiples oleadas de herencias de libros de familiares y un poder adquisitivo temprano derivado del dinero provisto por los padres) sino por la búsqueda de medios alternativos para apropiarse del *capital cultural poético* o por desarrollar una sensibilidad propia. Libros electrónicos, podcasts, fotocopias, la afición a ferias del libro y remates editoriales, la asistencia a eventos de poesía y la primordialidad de las librerías alternativas por la mera convivencia con sus gestores.

Escuelas poéticas: early approaches y cámaras de resonancia

La socialización en una práctica o un producto cultural ocurre en espacios determinados. Si la casa habilita (o no) el primer contacto con un cuchicheo o la intuición de una sensibilidad poética, la escuela constituye la siguiente *cámara de resonancia*. Para la mayoría, la escuela no es un *locus* de encantamiento poético sino —todo lo contrario— donde se aprende que la poesía es un terreno de difícil acceso destinado a alumnos especialmente capacitados para la comprensión y el ejercicio de un lenguaje refinado, de la misma forma en que otros son buenos para matemáticas o historia. Los alumnos “poéticos” suelen ser quienes cuentan con padres relativamente versados en literatura y, por ende, performan en su cotidianidad familiar una ideología de respeto, afecto y *bewilderment* por el artificio lingüístico que la literatura implica.

La dinámica pedagógica del currículo de la escuela pública en México representa lo contrario a un espacio donde se practica la ritualidad poética para constituir cadenas de interacción emocional. Esto se debe a que sus teorías constitutivas (estructuralismo ruso y francés) son formalistas, es decir, se enfocan en la objetividad de la forma y no en el contenido ni el efecto. El *estructuralismo escolar* ha definido la poesía como un objeto de estudio en que se identifican elementos gramaticales y figuras retóricas, se cuentan sílabas y distinguen estirpes de rimas. Para algunos apasionados, la experiencia fue diferente gracias a un maestro o una maestra fenomenal que, sin embargo, en retrospectiva se reconoce que fue capaz de hacer sentir especial a un alumno mediante una dinámica típica de la violencia pedagógica: la distinción entre los elegidos y el resto, entre competentes e incompetentes en la asignatura de nuestra propia lengua.

Algunos apasionados acceden a otra experiencia de acercamiento a la poesía por su asistencia a escuelas privadas de élite, internacionales o activas. A diferencia de las escuelas públicas donde las clases de español y literatura son otorgadas por maestros normalistas, las escuelas privadas reclutan licenciados en distintas literaturas, muchas veces posgraduados en universidades de sus propios países (Estados Unidos, Inglaterra, Francia, Alemania). Esta variación en el origen social

y pedagógico del profesor, imbricada a la libertad curricular de las escuelas privadas, aproxima a los estudiantes a otros tipos de poesía y, sobre todo, a la poesía como práctica, en vez de como un mero objeto de estudio. Por ejemplo, algunos tuvieron un *early approach* a la poesía vanguardista de los surrealistas y los *beatniks*, lo cual favorece el ingreso a los circuitos de circulación de discursos poéticos contemporáneos y en otras lenguas. Un ejemplo de ello es el conocimiento de medios extra-escolares para encontrar poesía como el portal *The Poetry Foundation*, además de la asignación de tareas para memorizar poemas de autores muy influyentes en la poesía contemporánea como los norteamericanos T. S. Eliot, Robert Frost, Sylvia Plath, Anne Sexton o Jack Kerouac.

La huella de los *assignments* en la secundaria y prepa es tan profunda que no es para nada extraño que aún puedan recitar estos poemas de memoria o que puedan desenvolverse desde sus primeros intentos de creación poética (produciendo mi asombro al compararlos con mi propia poética en esa época) en un código lingüístico técnica y temáticamente apropiado al estilo contemporáneo. En las escuelas privadas de algunas comunidades extranjeras —como el Colegio Alemán o el Liceo Francés—, la brecha se hace aún más grande porque los estudiantes son introducidos a tradiciones inexploradas en el currículo nacional, además de contar con la posesión de un tercer idioma desde el cual incursionar en la poesía. Por ejemplo, hay quienes pueden recitar con sus amigos en una fiesta poemas de Victor Hugo y Baudelaire en francés, que realizaron una traducción de Goethe y Hölderlin como proyecto final, o que escucharon los nombres de Arthur Rimbaud, Fernando Pessoa, Paul Celan, Roberto Bolaño o Emily Dickinson —fundamentales para comprender los giros contemporáneos de la poesía mexicana y ubicarse en la oferta editorial— por boca apasionada de sus maestros en secundaria o preparatoria. Por la vía autodidacta, cuesta muchos años topar con ellos y dimensionar su influencia en la poesía actual.

Más allá de la transmisión de saberes, en estas escuelas suele haber certámenes poéticos desde la infancia o actividades en que la poesía tiene un lugar: la puesta en escena de obras de teatro clásico como *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, *Romeo y Julieta* de Shakespeare, hasta musicales como *Les Misérables* de Victor Hugo o *Esperando a Godot* de Samuel Beckett. A diferencia de los rituales nacionalistas de otras escuelas públicas y privadas en que el ejercicio poético se limita a la declamación de un poema a Benito Juárez en el aniversario de su natalicio, la composición anual de Calaveritas o la fervorosa declamación de las Pastorelas, en las escuelas activas o alternativas la poesía trasciende la recitación hacia la creación propia: por ejemplo, la impresión de tu primer poemario como proyecto final de literatura o la orientación vocacional de los profesores a quienes pretenden estudiar Letras.

Una variable menor (pero infinitamente relevante en las escuelas activas) es que los padres o los maestros sean profesionales de la cultura o trabajadores artísticos con amigos en el gremio. Esto abre puertas a los estudiantes con vocación artística para iniciar una carrera temprana por diversos medios: la constitución de un colectivo teatral amateur que puede presentar en el Centro Cultural Helénico, una invitación íntima a inscribirse en un taller o diplomado de Casa Azul, la orientación para aplicar a alguno de los bachilleratos o universidades artísticas del INBAL como un CEDART o La Esmeralda, o el conocimiento del camino para constituir una pequeña revista o incluso para realizar una primera publicación en algún medio conocido. El paso por una de estas

escuelas es un factor primordial, aunque no determinante, para tener una idea más o menos clara sobre cómo profesionalizarse y, por ende, constituirse en un poeta institucional (en vez de alternativo) o insertarse laboralmente como joven redactor o editor en el mundo literario.

Iniciaciones poéticas: microhistoria de una nueva socialización

Entre los apasionados poéticos, existen dos experiencias o lugares comunes: comenzaron a escribir desde los 8-11 años, y su medio principal de *iniciación* (adquisición y expresión) *poética* fue la lírica musical, las letras de las canciones, investigarlas en internet. Este inicio no-lector y digital es fundamental para comprender algunas diferencias respecto a las generaciones boomer y millennial. En primer lugar, se podría decir que investigo a una generación que atravesó la pubertad durante la época dorada de la balada pop, antes o al inicio del periodo en que la industria musical comenzó a apoyar al reggaeton y al rap como sus géneros predilectos. El contenido de las canciones que la mayoría tuvimos a la mano —en casa, en la radio, en las descargas de nuestros celulares y iPods antes de Spotify— aún conservaba y premiaba cierto nivel de *poeticidad* o lírica-romántica. La industria *mainstream-pop* aún era liderada por cantautores y letristas. Hoy los mayores exponentes musicales son productos de mercadotecnia y de la infinita bondad de la producción de estudio, más que productores artísticos en el sentido clásico: compositores de una narrativa poetizada. Crecimos escuchando Sin Bandera y la primera Shakira, Adele, Ed Sheeran y Bon Iver. Nuestra sensibilidad poética cobró forma dentro de una geología de múltiples niveles. Convivían sucesivas generaciones de lírica del rock —Bob Dylan, The Beatles, The Cure, Radiohead, Nirvana, Nickelback, The Kooks y Arctic Monkeys— con el estilo predominante de las baladas dosmileras. Decenas de artistas juveniles se identificaban plenamente como poetas: desde Taylor Swift hasta Natalia Lafourcade. Pero sólo como pináculo o estrato más visible de un mundo emergente y diverso de baladistas en que surgirían cantautores como Jorge Drexler, Andrew Bird, Silvana Estrada y Dodie.

Más allá de un análisis sobre la influencia del pop sobre la escritura adolescente, lo importante es que la función lírica que los poetas habían tenido desde el siglo XVIII como *storytellers* —de las experiencias y los sentimientos generales— fue asumida por los cantautores, reorientando la iniciación y la producción poética temprana de los jóvenes. Una de las razones para la proliferación de esta poeticidad musical en nuestra generación es que, a diferencia de otras artes, escribir versos es sumamente barato. No requiere lecciones privadas y sólo es necesario una hoja de cuaderno de la escuela, un lápiz o una pluma, y si acaso una guitarra. Otra razón es que fuimos la primera generación que creció con acceso a Google: pudimos traducir, estudiar y transcribir masivamente las letras en nuestras libretas. Y esto (re)generó un personaje social que ya existía en el ecosistema infantil desde el siglo XIX: el niño o la niña que escribe versos y canciones en la privacidad de su recámara —Virginia, se logró— o bastante públicamente desatendiendo a las clases de la escuela. (Igual que las sagas *bestseller* procrearon a las chicas que dibujan cómics de *fanfiction* o como el hiphop formó las esporas de chicos rapeando fuera de la escuela que formaron una cultura del *freestyle* y, eventualmente, se fusionó con la cultura del recital poético en la emergencia del *slam-poetry* contemporáneo. Igual también que como el mismo sustrato poético en los años 70 forjó a los chicos bohemios, cantautores de protesta

inspirados en Bob Dylan, Serrat y Violeta Parra, con su guitarra en las escaleras de las universidades hasta el fin del mundo).

El devenir de este personaje poético clásico y su *prototrayectoria poética* cambió por un segundo factor: la emergencia de redes para publicar sus versos amateur. Facebook y Twitter, pero sobre todo Tumblr se convirtió en la red poética por antonomasia; al punto en que los dos grandes *estereotipos poéticos* que perviven son el poeta maldito y la chica de Tumblr. En él surgieron dos nuevos soportes para la circulación y el acceso a la poesía: el *post* y la imagen. A diferencia de quienes ya eran poetas profesionales durante este proceso (boomers y algunos millennials), las poetas criadas en redes no digitalizaban sus poemas escritos a mano sino que comenzaron a escribir directamente en Word o las notas del celular, en un estilo breve y espontáneo adecuado a las redes, y a postear sin mayor trabajo de edición, pulir o “cincelado”. La inmediatez de la publicación en sus cuentas liberó de tajo a miles de las dificultades y desigualdades de conseguir un primer editor; así como la ingeniería del *self* digital para ser famoso (antes que poeta) ahorró los gastos de distribución en el mundo físico, corriendo a cuenta —como por arte de magia— de sus propios likes, followers y la compartibilidad instantánea del post.

Aun como *post* digital, el texto es un soporte limitado para la poesía cuando se sitúa frente al medio principal de circulación en redes sociales: la imagen. Antes de que los memes se convirtieran en una forma específicamente humorística, se denominaba *meme* al artefacto digital que combinaba una imagen y un texto sobre un fondo negro... nostalgia. La consolidación del meme como vehículo digital inventó una forma consecuente de comunicación poética: la imagen romántica sobre la cual se desplegaba una *quote*, no más de dos líneas (al principio). Que la poesía comenzara a circular como cita-fragmento le permitió desligarse de su forma larga o completa, motivando a muchos a convertirse en micropoetas digitales. Un par de versos firmados con su nombre o un seudónimo sobre una imagen comenzaron a bastar para que alguien fuera considerado “poético” y se formara un nuevo circuito de circulación de pequeñas celebridades — juveniles, amateur, primordialmente chicas— para un público masivo igual de juvenil, amateur y primordialmente femenino. La exponente principal de este proceso es, por supuesto, Rupi Kaur, infinitamente más relevante para el resurgimiento de la poesía de lo que los apasionados están dispuestos a aceptar o incluso a saber (Bisset, 2018; Kaur y Watson, 2018; Hernández, 2023); en el mundo hispanohablante, la reina de la poesía digital fue Elvira Sastre (2019). Kaur y Sastre, las pioneras del paso de la poesía a #poetry.

Gracias a este nuevo formato, emergieron centenas de cuentas con cientos de miles o millones de seguidores, no dedicadas a la consagración poética sino a la difusión de pensamientos y *quotes* particularmente pop. Esto abrió un nuevo mundo (y campo) de posibilidades expresivas y políticas para jóvenes poetas en Twitter, Instagram y, posteriormente, TikTok. Este es el *ensamble digital* o la estructura comunicativa sobre la cual se pudieron constituir las nuevas mediaciones y redes poéticas entre poetas digitales y un nuevo público no enteramente lector de libros sino ahora de pantallas. Así fue como entre 2014 y 2015, los poetas digitales en México comenzaron a aprovechar su visibilidad y poder de convocatoria para organizar SLAMS Y EVENTOS POÉTICOS; entre ellos, los eventos de “mala poesía” de Ashauri. Esto no trastornó

los mecanismos de reclutamiento y consagración de los poetas institucionales, pero sí los de una fracción del público que encontró en este nuevo mundo un *oasis de resonancia*.

Finalmente, el tercer factor es que una parte de nuestra generación pudo producir y publicar autogestivamente música en plataformas como SoundCloud sin tener que pagar sesiones de estudio o el contrato con una disquera (igual que pudimos crearnos una cuenta de Youtube y subir videos leyendo poemas). La disposición de herramientas tecnológicas para producir música se imbricó con otro proceso de enganchamiento y apasionamiento por dos modos de expresión poética no librescas: el *rap* y el *slam*. Hace una década, los tres gestores fundacionales de eventos de poesía en la Ciudad de México eran Fausto Alzati, Rojo Córdova y Ashauri López. Los dos primeros, en especial Fausto, se inspiraron en la popularidad digital de los slams de poesía en Estados Unidos, cuyo principio performativo es el OPEN MIC. Al trastocar el consumo clásico de poesía hacia la escucha colectiva y la presencia física, el micrófono abierto desplazó la centralidad del contrato poético hermenéutico (escritural-lector en solitario) al *instante de resonancia*. La “apertura” del micrófono trastoca, en todo sentido, la recepción poética mediante el predominio de la escucha moral, la valoración de la valentía de subir al escenario y el principio universal de (a)plausibilidad. El slam volvió a la poesía *espectáculo*, remoldeando las expectativas de consumo y producción de lo “profundo” a lo “espectacular”.

Pasó lo mismo con el rap. Rojo Córdova se encargó de gestionar la pasión poética de cientos de escritores subalternos que se identificaban más como raperos que como poetas. En sus batallas encontraron un escenario de expresión y promoción de sus propias biografías. Sobra decir que, hasta la fecha, el rap es un género característico de espacios y sectores sociales popular-urbanos, muy lejano a las posiciones y trayectorias socioeducativas en que los poetas institucionales emergen. Esto granjeó otro contrapúblico para la escena emergente de

Eventos poéticos: cultubares y la pequeña revolución mercadológica

Ya hablé de Ashauri, el poeta retirado á la Rimbaud antes de que la poesía lo consumiera por segunda vez. Comenzó su trayectoria como novelista. Publicó en Twitter una novela que había escrito a los 17 años sin mayor trabajo de edición. Era una celebridad en redes sociales para esa población millennial harta del acartonamiento, ansiosa de rebeldía pero bien producida, atractiva, *hot*, como Chumel Torres para el periodismo político. Su fama hizo que una editora se interesara en publicarlo, promocionarlo en eventos y ferias literarias, convirtiéndolo en una especie de *enfant terrible* pop de su generación. Además de novelista, Ashauri descargaba beats de internet, grababa sus poemas encima de ellos y los publicaba en SoundCloud. Se mudó del barrio de Tacuba a La Condesa a los 14 años porque a su papá le comenzó a ir bien, simplemente bien en un trabajo común. Allí comenzó a fiestear con los adolescentes del Parque México, adquiriendo cierta fama en el barrio, sumada y amplificada por su vertiginoso crecimiento como *influencer* en Twitter. De alguna forma los hilos se conectan para que Ashauri participe en un taller de poesía de Rojo Córdova: conoce a otros jóvenes poetas como Martín Rangel con quienes formará el colectivo Bala Fría. Allí o, más bien, en una fiesta le presenta sus “canciones” a otro joven poeta: Fernando Ramírez, mejor conocido como Alí Salah Rasé. Queda impresionado con la mezcla de

beats y poesía. Lo replica, perfecciona, lo acompaña de collages filmicos en Youtube donde se vuelve algo famoso (así lo conocí yo hace una década por recomendación de mi amada Adriana) y publica *Silverio* con un prólogo en que Fausto Alzati bautiza su estilo como *poemusik*.

Antes de la proliferación de librerías y espacios culturales alternativos en la Ciudad, el lugar de encuentro para la poesía en vivo era el *cultubar* Hostería La Bota, un restaurante del poeta y gestor cultural Antonio Calera-Grabet en el Centro Histórico. En este comenzaron a realizarse lecturas de poesía al aire libre y a hospedar festivales como *Poesía por Primavera*, que en 2025 celebró su doceava edición convocando a las poetas más consagradas del país: Pura López Colomé, Coral Bracho, Rocío Cerón, Elisa Díaz Castelo, Paula Abramo, Mónica Nepote, Eduardo Milán y Natalia Toledo. El otro *cultubar* fundamental fue El Hijo del Cuervo.

Según las últimas conclusiones de la arqueología del sur de nuestra ciudad, las teorías de los antropólogos más beodos y los sociólogos más conspicuos, el origen de la historia de el hijo del cuervo parece ya muy remota. Tan lejana que nos referimos a un periodo en el que los años ochenta aún pronosticaban un futuro extraño: ni imaginar la caída del muro de Berlín, ni que las regencias terminarían y que las profecías de The Buggles en su “Video killed the radio star” sólo quedarían en una amenaza musical. Peinados estrafalarios que anunciaban la explosiva moda de Robert Smith; modas que nos recuerdan “que las chicas sólo querían divertirse” o las melodías de unos Stones que ¡ya parecían viejos! –y mucho menos imaginábamos que eran inmortales. Y, como dato curioso, en un pequeño lugar de la plaza conocida como La Conchita, Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe creaban un espacio que se alimentaba de la sombra de los cuervos. Fue durante el año de 1983 que “El cuervo” pasa a las creativas e inagotables manos de una pareja que trazaría lo que se constituyó – y es hasta el día de hoy- el hijo del cuervo: Carmen Boullosa y Alejandro Aura. De manera inmediata la creatividad y, sobre todo, la osadía, se convirtieron en los ejes que permitieron el crecimiento del concepto cultu-bar que nos define en lo cotidiano. [...] El hijo del cuervo es, y seguirá siendo, un espacio para la conversación, la cultura y la diversión.

En 2014, la pareja de famosos poetas del Cuervo, Carmen y Alejandro, *habitués* de La Bota, invitan a Ashauri a gestionar un evento de poesía en su cultubar. Lo quieren llamar *Poesía y música*. La frescura de Ashauri y su olfato de mercadólogo junior le impiden aceptar este título. En una fiesta, discute con sus amigos cuál tendría que ser el mensaje del evento, su *leitmotiv*. Se decide por *Nadie Quiere Escuchar Tus Poemas*.

La impronta de Ashauri podría condensarse como una *pequeña revolución mercadológica* que resemiotizó una escena poética seria, solemne y eventual en una opción semanal más en la cartelera alternativa de ocio y entretenimiento. La poesía como un *show* que ver y escuchar mientras se toma una cerveza o un mezcal, un pretexto para *combeber*. Un mundo no centrado en honrar y deleitarse con los grandes poetas institucionales sino en reírse y enternecerse con los poemas que amigos y desconocidos hubieran guardado para siempre en el cajón. Una fiesta con un *host* que standupea entre actos poéticos y la posibilidad de que cualquiera comparta su enojo o su tristeza, su cachondez y su metafísica en un micrófono abierto, más que un recital de viejos venerados por la mitad y vituperados por la otra. Un espacio para tomarse la poesía igual de seriamente que en las instituciones, pero en vivo y en directo, con aplausos, ovaciones, chiflidos y madrazos por irracionalmente radicales disputas sobre lo mismo pero diferete. Sobre Zurita y Luna Miguel, con Darío o Warpola, entre quienes lo darían y dieron todo (hasta la vida, un mundo alternativo de potenciales [y] suicidas) por la poesía y apasionados efímeros que fueron a

un par de eventos por la peca y nunca volvieron. Los eventos alarmaron a algunos porque Ashauri “acabaría con la buena poesía”, mientras otros reconocían que su grupo la lograba revitalizar por fin después de décadas de reino institucional. Por eso conjeturo que aquí surgieron las *resonancias* y *disonancias* que durante una década han reensamblado el territorio y las sensibilidades de los herederos de *Los detectives* en un *alt-world* que podría sintetizarse así:

1. Como mercadólogo amateur y celebridad digital, Ashauri *marketificó* el proceso de distribución de la poesía con una estrategia inesperada: hizo de sus eventos una marca. Como cualquier marca, incitó al consumo mediante una estrategia de publicidad igualmente extraña en la poesía: hizo que los carteles se volvieran atractivos para un público latente por el diseño pop y su énfasis en que cualquier podía venir a leer su “poesía mala”. Los eventos se volverían virales si alguien se comenzaba a tomar la molestia de grabar y publicarlos en redes sociales, y si la circulación partía de cuentas famosas.
2. Ashauri se había dedicado a construir un personaje o una *máscara* en redes sociales. De la manera más goffmaniana posible, decidió explotarla como un atractivo en los eventos mediante su función de *host* gracioso, antisolemne e irreverente, generando un ambiente resonante para el público y los poetas. El tono de tomarse la poesía menos en serio, pero la gestión de la interacción con laxo profesionalismo, destrabó los lazos rituales de energía emocional que la poesía requería para volver a fluir.
3. Al mismo tiempo que el auge de los eventos, la poeta Rocío Cerón y sus discípulas comenzaron a impulsar —también con ayuda de la difusión en redes sociales— la corriente de escrituras híbridas y *performance transmedial*. Muchos comenzaron a leer sus poemas sobre bases musicales pregrabadas o elaboradas en vivo y reproduciendo clips artesanales o piezas de arte-video de fondo. Esto convocó a otra parte de la audiencia alter.
4. En 2015 los eventos se volvieron famosos. Los dueños de los *venues* contactaban a Ashauri para organizar una “edición” de su evento en sus sitios, donde la afluencia creció de 10 personas hasta 200. Aunque pidió jamás cobrar la entrada, se creó un nuevo modelo comercial en torno al *quid pro quo* del mundo alternativo. Los dueños prestan un espacio durante unas horas mientras los gestores se encargan de traer a una horda de consumidores de cerveza, que los editores independientes comenzaron a aprovechar para promocionar sus libros y sellos emergentes. Así fue como las presentaciones que solían ocurrir en las instituciones de Coyoacán y el Centro se mudaron a los negocios de la Roma-Condesa.
5. Los filtros de entrada o la burocratización del derecho de admisión al mundo de la poesía institucional lo *desespacializa*. Las tutorías del FONCA o la FLM no ocurren física y cotidianamente en una escuela, de la misma forma que las interacciones entre maestros y pretendientes universitarios trasciende las aulas. Los rituales del poeta institucional son, primordialmente, monorituales: uno consigo mismo, y a veces en un coloquio, congreso o presentación con un muy limitado número de asistentes. Es un mundo de *especialización desespacializada* donde la mentoría y los lazos se buscan y encuentran en microinteracciones, en conversaciones privadas cara-a-cara, correos, cuchicheos de amigos y novios. La trayectoria se establece mediante contratos privados. En cambio, los eventos *reespacializaron* el juego de competencias, intereses y, sobre todo, solidaridades. Rojo iba a reclutar gente para sus slams y aparecía en los eventos con su propio público. Los *poetas de la Roma-Condesa* (como se les denominó), con un pie en la apuesta institucional y otro en la bohemia alternativa, se presentaban en parvada como los amigos de colonia que, en esencia, eran. También iban los fieles de La Bota, los poetas escépticos de Filosofía y Letras, las jóvenes entusiastas de la Ibero y el Claustro de Sor Juana. La *red* que cada evento fue tejiendo trasciende, por mucho, a los gestores y jóvenes poetas que hoy ya son reconocidos y hace diez años estaban allí como adolescentes descubriendo la Ciudad, quienes hoy administran el mundo alternativo, su *protoensamblaje*. No es tan difícil

toparse con aficionados poéticos no tan comprometidos que recuerdan esa época, a veces sólo porque veían los carteles pero aún eran demasiado chicos para que los dejaran ir.

6. Como nuevo mundo interaccional, efervescente de formación de lazos y crisol de una sensibilidad poética alternativa, los eventos (y sus fiestas) fueron el *melting-pot* de colectivos de poesía no-institucional. Su clímax (2017-2019) coincidió con la tercera ola feminista. Se dice que el movimiento #MeToo comenzó en México con la denuncia a uno de estos poetas. La comunidad de la poesía en vivo se estremeció. En un medio regido por la fama, las relaciones de poder basadas en la atracción sexual y sus fiestas proverbiales, las denuncias desbordaron los diques y el agua corrió. Tras recibir su propia cuota de funas, Ashauri se responsabilizó, a su manera, con el movimiento: le propuso a una amiga gestionar un *Nadie quiere escuchar tus poemas* edición feminista. Tuvo la inteligencia de no promocionarlo como tal ni involucrarse públicamente en él. El evento se convirtió en el primero de *Perra Mala 666*. De esta estrategia alquímica para transformar una disonancia grave en la comunidad en una nueva resonancia, surgió una red paralela de micrófonos abiertos de morras para morras. Tras la evidente pausa de este mundo durante la pandemia, los eventos se reconstruyeron como una síntesis de ambos modelos (como *Observatorio de Relámpagos*), esta vez bajo el amparo y el aprovechamiento de la oleada de nuevas librerías alternativas como Casa Tomada, Escandalar, Macondo, El Desastre y Polilla.

Vacío poético: ¿por qué es rara la poesía?

Las etiquetas de la inteligencia, el atletismo, la belleza o sus negativos definen a las personas, exactamente igual que el mote de sensibilidad o *poeticidad*. Constrictivo y vergonzante en algunos medios, inspirador y habilitante en otros. Aquí he investigado la superficial división entre “lo institucional y lo alternativo”, categorías que mis entrevistados comprenden y asumen en diferentes grados de claridad y utilidad para reflexionar sobre sí mismos. Sin embargo, para ellos, la división más importante no suele ser esta —una división campal de mi mundo imaginado— sino la de su propio mundo interior entre “ser poético y no”. Antes que la alternatividad *de un* mundo, “ser poético” ya significa ser alternativo *en el* mundo (aún para los institucionales). Lo “poético” es una carga social ambivalente —ensalzada o estigmatizada— por su “desconexión” respecto a otras formas de entender la existencia, de fundamentar su *resonancia*. El fondo de la diferencia sigue siendo una herencia de la Ilustración: “razón vs. emoción”. Imbricadas a la semántica del “individuo productivo vs. improductivo”. Todos los economistas clásicos ejemplifican el trabajo improductivo con la poesía, incluyendo a Smith (1958, 1979) y Marx (2017). Sin embargo, sus apuntes eran certeros: Smith la valoraba por su función social de despertar la simpatía entre los ciudadanos, mientras en Marx es un terreno de lucha ideológica. Pero este es otro tema. El punto es que lo “poético” está arraigado en la sociedad moderna como un significante de anormalidad y fracaso vs. lo normal y exitoso. Y las redes elementales con que los apasionados poéticos lidian influyen mediante la descalificación o valoración de ciertas atribuciones: sentimental, onírico, rebelde, hipersensible, dramático, etc.

Las situaciones sociales y escolares para ser poético son escasas. Su carácter “anómalo” se ensambla por lo negativo: la falta de interacciones indicadas para resonar. Tomemos el fútbol y las matemáticas como contraejemplos. La prototrayectoria de un futbolista infantil es posible por un mundo extenso y arraigado de situaciones y lazos interactivos. En las academias de fútbol se forman redes de compañeros para intentar ser profesionales. Las retas en las canchas del barrio,

el parque o la escuela. Equipos y torneos internos y con otras escuelas. El ritual semanal familiar de ver la tele, ir al estadio o jugar en las reuniones de domingo. El enorme mundo de los fanáticos en redes sociales: periodistas, vlogueros, streamers, foros de debate, analistas, etc. A su vez, las matemáticas son practicadas todo el año y todos los años en clase y exámenes. Hay clubes, olimpiadas y ceremonias de premiación para los mejores. También ocurre cotidianamente en casa: tareas, interacción con los padres. En el mundo de las matemáticas infantiles hay tutorías, escuelas de regularización y desarrollo cognitivo. En cambio, no hay olimpiadas de poesía en la escuela ni tareas excepto, tal vez, para alguna efeméride: un pequeño poema a mamá. Nunca me han relatado una interacción padre/madre-hijo para evaluar el progreso poético inspeccionando los poemas adolescentes. Nunca me han contado de un taller de poesía en la escuela. Nadie que haya entrevistado ha tomado un curso de poesía en un centro cultural.

Este experimento contrafáctico es absurdo. Pero sólo en la medida en que el apasionamiento temprano por la poesía es un *absurdo* en el proceso de socialización institucional típico. La *anormalidad de lo poético* no sólo se debe al vacío interactivo sino al *estigma*. Una y otra vez las entrevistadas hablan de censura y vergüenza. La poesía propia no es compartible con los padres, pero tampoco con los compañeros hasta la adolescencia tardía. Más o menos una de cada tres personas que leen en un micrófono abierto aclaran que están muy nerviosas porque es la primera vez que leen en público. Aún más, algunas dicen que jamás le han mostrado un poema a alguien. La gente suspira, se entenece. La *chica poética* suele haber sido, al mismo tiempo, la “buena” estudiante y la “rara”. Ambas cosas suelen querer decir: no tuve muchos amigos. A pesar de encontrar algunas personas capaces de reconocer la sensibilidad, el talento y el potencial artístico en alguien “raro”, la poeticidad requiere, en general, una fuerte internalización y ocultamiento.

Esto intensifica en los procesos biográficos la relevancia de los dadores de reconocimiento con quienes se construyen relaciones de dependencia emocional para validar la disposición, así como de las estrategias individuales (generalmente solitarias hasta la universidad) de cultivo apasionado. Leer mucho, comenzar una pequeña colección de poesía, ir a bibliotecas públicas como la Central en la UNAM o la Vasconcelos, llenar libretas con poemas que no se muestran a nadie (de este mundo secreto se surte el de los eventos), intentar ganar un premio con la inocencia de que el talento en bruto gana premios de poesía pero sin orientación alguna sobre el estilo que se premia, asistir solitariamente a eventos institucionales de poetas famosos, inscribirse por primera vez a un taller, crear una cuenta o newsletter anónimo para compartir lo que van descubriendo y, en esencia, seguir llorando. Porque las poetas *lloran* mucho y lo saben. Ayer, 3 de abril, Observatorio de Relámpagos anunció el episodio #28 de Temporada de Cigarras, invitando a la magnífica Verónica Mejía. El título fue “No sé porqué no dejo de llorar a estas horas de mi juventud”. *Así se ve salir del “vacío poético”, Orfeo, no voltees:*

arrullo de sonetos de libro de la SEP dibujados con pluma bic 🌀🌀 este jueves llega al
estudio tuna un ser estalactita con pechito a rebosar de jirafas 🦒🦒🦒🦒🦒🦒🦒
@veronica_mejia artista del más allá, corazoncito de alhelí, nos pondrá rolitas y leerá
poemas en blanco y negro 🍷🍷🍷
además, nos acompaña @sofiaminerva (perrito callejero rufián hurta corazones) pa co-
hostear esta wea 🐕🌹🌋

sintonicen radionopal.com el jueves 3 de abril a las 16:00 pm 📻🎧🎧

PALESTINA LIBRE 🇵🇸!!!! 🍉🍉🍉🍉!!!

Por supuesto, aunque sean minoría, hay casos de reconocimiento temprano de la poeticidad. Sin sorpresa alguna, son los chicos institucionales quienes suelen haberlo gozado desde la adolescencia tanto en sus familias como entre sus maestros, amigas y novias. De hecho, el *noviazgo* es fundamental para sortear tempranamente el vacío poético. Es una de las pocas relaciones sociales en que se tiene permiso de ser poético y en que esto trae algún beneficio. Los chicos poéticos escriben cartas y cientos de poemas desde la secundaria; con algo de gracia o de guapura, los entregan a sus destinatarias. Aquí no es el lugar para ampliar al respecto, pero esta interacción estereotípica entre el chico romántico y su “musa” —palabra cuya sanción en el mundo poético sólo puede ser superada por venerar a Paz o llamar a una poeta “poetisa”— ha sido deconstruida con un resultado curiosamente ambivalente. He escuchado decenas de veces a apasionadas decir “wey, yo no quiero ser la musa”, pero también en confianza tantas veces “ay wey, al chile yo sí quiero que alguien me escriba como a su musa”.

La enredadera del género en la poesía es mucho más profunda que un mero problema de exclusión editorial y del canon. Esta relación poética no suele darse a la inversa, o sí pero enmascarada. La mayoría de los chicos poéticos escribieron poemas de amor desde casi niños, los dedicaron y entregaron. Pero la mayoría de las chicas poéticas no. Sí escribieron enamoradas y sí musificaron a sus pequeños amantes, pero hay una orientación en la poesía contemporánea de las mujeres hacia el desamor (en toda su complejidad), los problemas filosóficos y prácticos de la relación. Esto tiene su propia tradición y no es coincidencia que sean los *bestsellers* de la actualidad. Violeta, Alfonsina, Delmira, Eunice, Pizarnik, Julia, Teresa, Idea, María Emilia, Rosario, pero desde Safo. Tampoco es coincidencia que de las 11, sólo dos no se suicidaron: sin embargo, la muerte trágica de Castellanos; sólo Vilariño no murió de poesía. Por supuesto, para este punto, escribimos sobre muchas mismas cosas de la misma forma, pero es imposible negar —sociológica y no ideológicamente— que la poesía se ensambla distinto en cada género. No por el género *per se* sino porque —aún dentro de la anormalidad, el estigma y la compartida pobreza situacional para ser poéticos— la diferencia de nuestras experiencias distinguen nuestros *ensambles biográficos de resonancia*. Y en que esto esté cambiando radica gran parte de la crisis institucional y el florecimiento de los eventos en manos de gestoras alternativas. Creo.

En fin, la poesía no es algo que se haya practicado siempre a plena luz. Los apasionados constituyen una máscara poética a lo largo de la vida que, durante algún tiempo, es una *máscara invertida* que mira hacia adentro y no suele reportar mayores beneficios sociales sino hasta un *turning-point*: el encuentro con un medio interaccional que provee un escenario para el despliegue de sus disposiciones de resonancia. La licenciatura en letras, un círculo universitario, un taller institucional o un evento. A diferencia de la perspectiva bourdiana, el enfoque

Estoy tentado a cesar el fuego, a dejar de escribir. Porque tal vez lo único que la sociología de la poesía debería estudiar es la relación entre el llanto y la poesía, el ensamblaje de lo angelical. Vaya, venir a darme cuenta a estas alturas, a “estas horas de mi juventud”. Quien quiera volver a la página de los epígrafes para sostener este momento de duda total —la sorpresa de que el vaso caiga de los manos y no se quiebre sino rebote, eco de un buen vidrio— puede leer el segundo, volver y seguir que falta muy poco.

biográfico muestra que las apasionadas y las poetas amateur se constituyen casi siempre sin ningún contacto con el campo. Y el contacto fundamental en su biografía no es la vinculación con *gatekeepers* o redes poéticas formales sino fortuitos y espontáneos encuentros con otros apasionados que reconocen su poeticidad y con quienes se conforman *redes poéticas* informales.

Redes poéticas: maestros, amigos, hermanos, parejas

Toda narrativa de búsqueda y cultivo individual de un arte es invisiblemente simultánea a miles de otras igual de solitarias pero semejantes. Por agregación, estas *soledades sin red* tejen las nuevas pautas de socialización, su propio encuentro inesperado, a través de mucha *espera(nza)*. Lo que caracteriza una biografía altamente individualizada en un mundo no es, por supuesto, la falta de socialidad. Es la mayor dificultad de enfrentarlo solo. La agonística aventura de recolectar propiedades de un habitus y acompañantes solidarios por tus propios improbables e ineficaces medios —al menos así me dicen que se siente en la intimidad del *rapport* y así lo reconozco—. Cuando no se cuenta con el ensamblaje familiar o escolar primario para sentir proximidad, inmediatez, calidez y cierta certeza con los objetos, las prácticas y las personas de un medio. Seguridad existente en la “nobleza cultural”, pero no en el resto.

Diría el “agente” pero diré: la persona o el *resonador* crucial en las biografías de apasionamiento no es un familiar sino un maestro, un amigo o una pareja (con suerte: si no, es uno mismo). No por homología sino por obtención de reconocimiento y dependencia. Al origen. El autoestima de un niño o una adolescente es reforzado cuando un maestro lo aplaude como buen estudiante, como uno “poético”; lo mismo con un amigo, pero no a través rol de estudiante sino en el de mero individuo, potencial *algo*. Lo obvio: la identidad o la autobiografía que todo el tiempo escribimos en nuestra mente —nuestro *self*— es relacional y procesual. Lo que alguien piensa de sí mismo es un asunto agónico y agonístico: está en juego la vida misma, la forma en que es vivida. La experiencia de ser uno mismo en tensión con nuestras herencias y proyecciones, más lo que el resto dice que somos y podremos ser (Bajoit, 2008; Martuccelli y de Singly, 2012; de Gaulejac, 2013; Bauman, 2014). Las figuras de autoridad (padres, maestros, amigos admirados) y camaradería (maestros jóvenes, amigos, parejas) nos muestran (o no) un camino simbólico en que podríamos encontrar una *vocación* que —creemos— en algún lugar existe y es definitiva. Una vocación con coordenadas en el plano vertical y horizontal.

Antes que el establecimiento de una relación de reproducción maestro-discípulo, la *maestra de literatura* desempeña la función de entrelazar el proceso existencial del adolescente en búsqueda de sentido con la literatura. Más que una transmisora de capital cultural, la maestra funge como una *mediadora de resonancia*. Es extraña la biografía de un apasionado en que no exista el maestro que le hizo enamorarse, por primera vez, de la poesía. Este enamoramiento suele desarrollarse como una dimensión secreta que se decide cultivar por el beneficio que representa: antes que una distinción social, la poesía es una posibilidad de comprenderse a sí mismo. Antes que vivenciarse como un competidor de un campo, como un actor posicional o performático, el apasionado por la poesía se descubre como un *ser hermenéutico*, potencial especialista de interpretar el mundo a través de sus sensaciones y sus sentimientos. Para ser reconocida como

una orientadora, la maestra tiene que ser reconocida como una persona particular y extraordinariamente sensible y culta, lo cual la distingue de otros profesores. El proceso de apasionamiento que la maestra inaugura se compone de *cuatro situaciones interaccionales*: a) la clase; b) las conversaciones en privado en la escuela y c) la prolongación de la comunicación fuera de la escuela o la amistad, la cual puede desatar una d) cuarta instancia que es el ingreso a un círculo del maestro y la colaboración profesional, además del impulso a su trayectoria mediante la participación en su capital social.

Lo que caracteriza y diferencia sus clases es —aunque puede sólo serlo para el apasionado o un pequeño grupo de alumnos atentos, un *público* en toda forma— la *pasión*. Su capacidad de constituir lazos de energía emocional a través del discurso pedagógico. Esta pasión puede resultar de una postura de serenidad —típica en los profesores más viejos— o de extrema intensidad —común en los profesores más jóvenes—. Admiración por el *expertise* (apropiación de un vasto conocimiento de la historia y la técnica) recubierto de maestría. El discurso del Maestro —a diferencia de un profesor— imbrica *actitudes*

gestos, exclamaciones, cambios de tono y ritmo, saber callar y repetir lo que se tiene que repetir y ante lo que se debe callar como cortesía al grupo, el *build-up* de un misterio poético a lo largo de un par de horas, modulación de lo enciclopédico con lo anecdótico y de ambas con lo leído: los versos ante los cuales se transmite una postura de respeto, admiración y excepcionalidad frente al mar de versos del cual se extrae la pesca, repetición y suma de los versos que se entregan cargados de atención, atenciones concatenadas por generaciones como canon; el Maestro siempre es *storyteller* y aforista, ebanista y carpintero que da forma a la madera y cuida los clavos que constituirán la Casa que la poesía es para los apasionados

con referencias. El ensamble de resonancia producido por la maestra —más que su excepcionalidad objetiva— es lo que constituye algunas referencias en *indicadores* sobre lo que vale la pena y se tiene la obligación de leer. Argumentos que permiten al alumno decidir sobre su propia incipiente trayectoria como lector, pero sobre todo como intérprete de la realidad. Es decir, lo poético requiere el ritual social de la pedagogía apasionada (y convencida) para conquistar el estado de vida que diferencia a los versos de algunos autores de la letra muerta del resto de versos y autores. Induce una *recepción resonante* por el consenso que su autoridad ensambla. Esta primordialidad de los *rituales de resonancia* sobre el estado actual del “campo” literario y lingüístico es lo que, a través de los maestros, permite la conexión profunda con autores separados por siglos de nosotros. Esa posibilidad de resonancia con las tradiciones estructuradas (y continuamente renovadas) se concentra en las instituciones como la universidad: la academia como faro que atraviesa la neblina del presente. Esta mediación (el acceso guiado al pasado) es la distinción fundamental entre autodidactas y estudiantes, apasionados alternativos e institucionales, entre una sensibilidad más o menos espontánea y presentista contra el entrenamiento de la sensibilidad y el desarrollo de un gusto referido a múltiples tradiciones.

A diferencia de quienes recorren la literatura como historia positivista, las maestras destacadas incrementan y profundizan la atención ensamblando el poema en sí a tres elementos. Biografía de los poetas, referencias secundarias y analogías a vivencias cotidianas de su audiencia. La práctica de ensamblar tiene un efecto de seducción hacia lo que podría denominarse como el *misterio poético*. Lo que mis entrevistados recuerdan y agradecen de su Virgilio es, más allá de la

transmisión de capital cultural, la sorpresa de que la poesía es un medio expresivo de lo intangible y lo que no se puede encontrar en otros discursos humanísticos ni científicos: el sombrío misterio de las emociones humanas, de las más intensas y desgarradoras experiencias. Su función principal es *habilitar la poesía* como un camino hermenéutico —más allá de exegético— para leer y escribir su propia biografía. Para la mayoría, la maestra que los enganchó no representa una persona común de sus círculos primarios de socialización. Es precisamente su excepcionalidad lo que provoca admiración y deseo de trascender la interacción en clase.

La relación con los maestros es multietapal y diferente por el grado de escolaridad. Lo común a cualquier etapa es que la pasión compartida de la maestra y el alumno puede trascender la interacción áulica para involucrarse de una manera más íntima. El ritual que los apasionados deben librar para cruzar este umbral es *la pregunta*: superación de la pena y comunicación del entusiasmo, la curiosidad y la voluntad de andar el camino como pregunta. De un lado se trata de una búsqueda personal de recomendaciones; del otro, de la responsabilidad de orientar al joven en el vasto, diverso y asimétrico universo de la lectura de poesía. La pregunta da paso a la *conversación* después de clases y, a veces, a la contratación de un primer lector adulto de lo que uno mismo escribe. Consejería escritural que deriva en recomendación para algún concurso.

La conversación también puede ser iniciada, no por una pregunta, sino por un *obsequio* del maestro. Obviamente, un libro. Se regalan más libros de poesía de los que se podrían pensar. Lo que el obsequio instaura es la economía simbólica del don. Un intercambio que instaura un *compromiso* entre la apasionada consolidada y la *apasionada en potencia* mediante el señalamiento implícito a la esperanza depositada en la persona potencialmente poética. Una especie de reciprocidad, complicidad y alianza. Resonancia ensamblando red. Por supuesto, esta relación es contingente, frágil y tal vez efímera. Casi nunca evoluciona a la situación mítica del maestro-discípulo y las múltiples estrategias que los apasionados ponen en juego para captar la atención del maestro e intentar convertirse en uno de sus elegidos suelen resultar en fracaso o en una relación mucho más tibia que su ideal. Las condiciones de evolución del reconocimiento hacia la amistad son escasas, pero los casos exitosos de reducción de la distancia entre los roles es determinante —ahora sí— para el pre-posicionamiento del apasionado en el campo: como consumidor y parte del público de poesía, y como productor y aspirante a la condición de autor. En todo caso, el ingreso al *mundo* se ha logrado y su huella es indeleble.

No puedo identificar un determinante social que garantice la prolongación de la comunicación extraescolar hacia la *amistad*, pero sí las situaciones (tal vez etapas) interaccionales típicas del *apasionamiento compartido*: conversación, invitación y convivencia. Como los mundos artísticos se componen de instancias poco formalizadas, las relaciones personales inciden en las biografías más intensamente que las situaciones institucionales (aunque las primeras puedan ensamblarse en estas). Esto implica que el medio principal de reticulación sea conversar por correos y WhatsApp: acumulación de intimidad comunicativa, *acumulación de resonancia* que prepara el salto cualitativo del favor o la ayuda. ¿Cómo? El maestro funge como un *oasis* de información. Digo “oasis” y no sólo “fuente” porque las sugerencias del maestro cumplen la función psicológica de tranquilizar, de provocar cierta calma de que se va por un camino. En la vorágine de *angustia de influencias* (Bloom, 1973) que cualquier mundo artístico provoca en sus

amateurs, quienes desarrollan este tipo de relación íntima con los maestros la pasan menos mal. Las recomendaciones trascienden la lectura hacia la asistencia: incitar al alumno a aplicar a un concurso o asistir a la clase, el taller o la presentación de un libro de algún poeta o de sí mismo.

Es importante señalar cuatro fenómenos. Primero, los maestros de mayor reconocimiento suelen ser poetas consolidados, miembros del SNC o el SNI. Algunos, a pesar de no tener una plaza universitaria, dedican parte de su vida a ofrecer cursos y talleres por tiempo limitado en universidades y espacios culturales. Segundo, haber sido becario del FONCA, de la FLM o ganador de un premio de poesía se ha constituido en un criterio suficiente para ofrecer estos talleres. Por lo cual existe un circuito de práctica y formación poética en que los alumnos/ admiradores coinciden en edad con sus maestros. Tercero, aún cuando no exista una relación preexistente entre un poeta-docente y un apasionado, el *boom* de presentaciones y eventos poéticos permite a los apasionados estar pendientes semana a semana de la cartelera poética de la Ciudad. Por esto, asistir a los eventos con la *ilusión* de conversar con la autora para iniciar un contacto privado —muchas veces mediado por la petición de un autógrafo— no es una estrategia menor. Y cuarto, la red algorítmica está mediada por filtros institucionales y económicos. El público mejor enterado se compone de estudiantes de Letras o Literatura Creativa de la UNAM, el Claustro de Sor Juana y Artes en La Esmeralda. No es coincidencia que de estas instituciones surjan la mayoría de jóvenes gestores de eventos de poesía alternativa: los pueblan con compañeros y profesores de estas mismas instituciones que pertenecen a su red. En lo económico, lo que la inscripción a cursos y talleres suele ofertar es, precisamente, la posibilidad de acercarse, ser reconocido y alentado por quien imparte el taller.

El ensamblaje de estas situaciones apunta hacia lo mismo que la finalización de los eventos de poesía: ir a tomar una cerveza, interacción que encapsula los medios del apasionamiento compartido: convivir, conversar y conseguir *resonar* para invitar o ser invitado por la maestra o los compañeros a otras actividades y proyectos. Aunque este sentido práctico está presente, en realidad, en pocos miembros del público y en fracciones acotadas de los aspirantes, es un modelo de ensamblado que subyace a los casos más exitosos de instrumentalización de las relaciones magisteriales para intentar insertarse en alguna veta (*red*) del mundo poético. Lo importante es considerar estas redes, no como meros vínculos meros, sino como vínculos que —en primera, última y todas las instancias intermedias— se sostienen por la *resonancia* intersubjetivamente asumida mediante múltiples interacciones... por caerse bien, gustarse, etc. Aún cuando estas resonancias estén más o menos condicionadas por la lógica del espacio social bourdiano.

Me duele con todo mi corazón que debo dejarlo aquí: el resto de integrantes de las *redes poéticas* y el siguiente apartado dedicado al *amor por la poesía* (el origen y fin mismo de esta investigación). Estoy radicalmente agotado para hacer justicia a esos apartados. Prometo que están en el siguiente libro. Lo siento (y agradezco) a todas las personas que me contaron sus historias de amistad y amor bordadas con poesía.

Corte de caja. Distintas socializaciones primarias y secundarias sensibilizan a los apasionados para atender y resonar con propiedades estilísticas, temáticas y editoriales distintivas de diferentes mundos poéticos. Desde entonces se diversifica el consumo y la composición de *protopúblicos* (precoces o juveniles), favoreciendo (o no) la desviación temprana respecto a las pautas hegemónicas del género. Esta *ambivalencia de la socialización poética* en los protopúblicos afianza lealtades lectoras (y después creativas) hacia el estilo institucional-tradicional en unos, mientras desarrolla un sentido práctico alternativo entre el reconocimiento de la vanguardia institucional y las apuestas heterodoxas en otros. Sin embargo, la carencia de inducción temprana provoca exactamente la misma ambivalencia. La desposesión del *stock* de lecturas básicas recrudece la “buena voluntad cultural” (Bourdieu, 2016) de adquirirlas después, siendo más accesibles al “lego”. Pero también genera desapego y una postura antagónica, autónoma o (des)concentrada hacia la poesía no-canónica que no requiere esta (pre)formación. Por ejemplo, la de redes sociales y los eventos.

Esta ambivalencia es una de las razones por las que el público de la poesía contemporánea es tan *híbrido*. Se compone de personas con una larga y densa trayectoria de lectura clásica como de quienes acaban de descubrir la poesía y cultivan su pasión mediante búsquedas y estrategias altamente individualizadas. El *quiasma del público* es lo que subyace a la dinámica silenciosa de estigmatización y contra-estigmatización entre institucionales y alternativos. Se trata de la heterogeneidad de los ensambles de resonancia antes que de fracturas y oposiciones en un campo. La pregunta crucial es quién cuenta con un mayor poder de desestimación o capacidad de violentar simbólicamente los excesos o los vacíos del otro “polo”. No existe respuesta cuantitativa a esta cuestión. Lo importante es señalar qué tipos de socialización tienen mayor capacidad de imprimir su influencia y adecuarse a la sensibilidad contemporánea; es decir, de convertirse o conservar el *poder poético*. En este caso, **la balanza tiende hacia el mundo alternativo**. Los elementos que ensamblan su resonancia —la industria cultural mainstream, las redes sociales digitales, la creciente popularidad de sus espacios, la oferta de entretenimiento juvenil, la sensibilidad *camp*— no son una moda sino manifestaciones de procesos de larga duración que afectan implacablemente al ensamble de la resonancia institucional: las condiciones sociales de la cultura letrada, el canon literario, la ritualidad libresca doméstica y social, la relevancia de las revistas, las sensibilidades clásica y romántica como pautas de la seriedad de la “alta cultura”. Más que un relevo generacional, **se trata de una revolución de las mediaciones poéticas, de sus resonancias**.

Este cambio en las fuerzas constitutivas del público **es lo que** los grupos “cultivados” de hombres y mujeres “de letras” **perciben y representan como crisis**, frente a la cual han perdido el poder de incidir en la socialización literaria de la mayoría, en el ensamblado de las nuevas mediaciones de resonancia con la poesía. Después de muchos años, el mundo institucional ha respondido con diversas estrategias. Una es el aislamiento para resguardar el templo, la constitución de pequeños círculos y redes de producción cultista. Pero la más relevante hoy es su avidez por la hibridez y la renovación, por remontar su marginalización y no terminar de perder todo su poder. Esto puede observarse en sus intentos de adaptarse al mundo digital, promover la gestión de eventos,

en los esfuerzos del INBAL y la UNAM por institucionalizar la poesía en lenguas indígenas y de mujeres, la apertura de cursos y talleres hacia técnicas escriturales híbridas y multimedia, así como en la concesión de becas y premios a poetas más alternativos (como en Tierra Adentro).

Es difícil dilucidar cómo estos procesos de reensamblaje en la socialización poética influirán en una nueva generación. Los miembros más actualizados del público pertenecen a un sector de entre 20 y 40 años que no tiene ni proyecta su vida con hijos. Además, a diferencia del siglo XX, no están implicados en la burocracia educativa que diseña el currículo literario. Creo que la poesía contemporánea difícilmente encontrará un camino para estar presente en el aura de los años dorados de la infancia lectora en las casas y las escuelas de las generaciones Z y Alpha. Esto confiere aún más importancia a los procesos de individualización que nuestra generación produce como topología para el público poético porvenir. **Los eventos de poesía son un modelo de ensamblaje poético apropiado** —fatal pero esperanzadoramente— **para una sociedad post-letrada** en que la promesa espiritual de la lectura ilustrada en solitario no deja de perder importancia frente a la alianza terapéutica de las interacciones emocionantes como tribu.

CLAUSURA: ENCUENTROS DE RESONANCIA

Post-eventos: convivir entre poetas

Una red es —en realidad y a diferencia de lo que la teoría de redes enfatiza sobre sus características ontológicas— una conjunción de individuos inciertos y desiderativos. ¿Qué desea la gente que parece natural formar grupitos al finalizar el evento, que de inmediato da la sensación de que *ese* es el verdadero motivo para estar aquí? Desea encontrar con quiénes hacer algo después. No hay eventos a las tres de la tarde ni a las diez de la noche. Su temporalidad está consciente o inconscientemente constituida como un paréntesis entre el día normal y la noche imaginada. Las *redes poéticas* se vuelven visibles para un sociólogo sólo a partir de la atención a la articulación de los planes *post-evento*. Un evento es más alternativo cuanto mayor importancia tenga esta planeación *a posteriori*, *ad hoc*, *ad extra* y *ad finem* cuando la lectura finaliza. Y lo es porque el público se compone de individuos que desean salir de fiesta, conocer a nuevas personas o pasar un rato con quienes ya conocen, seducir o sólo platicar, compartir cuentas de Instagram, prolongar la presentación de la máscara que es ser poeta y convivir entre poetas. Apenas el evento concluye, el público se muestra como realmente es: personas a quienes les gusta la poesía y la cerveza, que viven cerca del Centro o cuentan con el límite de las 11:30 para alcanzar sus metros o confiar en encontrar con quién compartir un Uber o para quienes nada podría ser más normal que no plantearse el problema de regresar a casa hoy.

Son las 6:30 pm y el centro de la interacción ha dejado de ser el escenario y lo es la calle. La difícil práctica de acordar a dónde ir implica, estéticamente, la constitución de una masa rizomatizada sobre la banqueta y hasta la calle. Distingo al menos una docena de grupitos de entre 4-7 personas que permanecen allí por un buen rato. Desde una perspectiva reticular, el *post-evento* es un espacio social, físico y simbólico donde lo que está en juego es la asociación con similares y la diferenciación respecto a los diferentes. Hacia adentro, los protagonistas del evento reciben los cardúmenes de (1) entusiastas, (2) interesados, (3) viejos amigos que les cuentan o preguntan o declaran (1) su admiración, (2) sus ganas de hacer algo juntos, su invitación a algún proyecto, (3) la cuestión sustantiva de *¿Se va a armar algo?*

Hay un ambiente particular en los **post-eventos** donde nada sucederá después o se producirá a partir de pequeños círculos. De la misma forma, algo flota y no termina de evaporarse cuando la prerrogativa aplica a la totalidad de los presentes. Es la *efervescencia colectiva* y los *lazos de interacción* que la lectura de poesía produce y permite prolongarse en una espera de que los círculos terminen de aglomerarse y de comunicarse entre sí para reorganizar al público como una *horda juvenil* que formará una fila india de dos en dos hasta encontrar un buen lugar donde todos

quepan. La dinámica consiste en irse acercando a varias personas o grupos que se reconocen para extender o intentar recibir la invitación que se está formulando en cada círculo. Existen intermediarios entre círculos que pueden orquestar estas uniones o progresivo agrandamiento del rumor de que se hará algo. Estos *brokers festivos* son de suma importancia. No sólo por su función asociativa y aglomerativa sino porque, literalmente, ya son considerados “importantes”. Y los jóvenes suelen desear participar en el plan con mayor importancia, *el plan de los más “importantes”*. Cada red tiene sus “importantes”, entre quienes es más probable que se conozcan y que sean conocidos, a su vez, por el individuo de mayor importancia en la interacción latente. En este caso, el puesto corresponde a Apolo, el organizador.

Para ofrecer una imagen realista de *cómo se ensambla una red post-evento* (no estática y ya existente sino contingente y móvil) se debe dar cuenta de las *interacciones-enlace* entre los grupos. Enlaces que varían en fuerza, atractivo y probabilidad. Nuevamente, juego de electrones. En mi caso, me integro en una “bolita” dirigida en intención por Vero, una de las poetisas que leyeran. A través de Vero, a quien conocí en la fiesta de cumpleaños de una de mis mejores amigas, sus amigos comenzaron a asistir a mi curso de poesía. A través de mí y de ese curso, Enrique —un letrista clásico y poeta—, a quien conocí en un evento de poesía de una de sus profesoras de la Facultad de Filosofía y Letras, Eva Castañeda, (aunque resultó que ya nos conocíamos por una fiesta de la roomie de mi exnovia), conoció a Vero y su bolita. Pero es más importante mi acercamiento a la bolita de las gemelas Garnica Esteva. Una de ellas fue mi compañera y alumna de sociología en la UNAM; leyó en el evento porque es del grupo de amigos de Apolo: estuvieron juntos durante la pandemia en Oaxaca. Lou trajo a un amigo con quien también estuve en la carrera, pero sobre todo a su gemela, cuyo novio me pareció conocido y quien también me estuvo viendo durante el evento.

Primero me acerqué a Lou para felicitarla, y para invitarla a ella y a su hermana a participar en una jornada socioarística que estaba organizando en la UNAM. No hubo mayor resonancia respecto a hacer algo después. Pero aprendiendo de las oportunidades desaprovechadas en otros eventos por mi cobardía o inmadurez etnográfica, decidí preguntarle al novio de Sofía (barbón, suéter navideño, bonachón, toda la pinta de Prepa 6) si era quien pensaba: Rodrigo, con quien jamás me llevé en la preparatoria, pero que era parte del equipo de debate de la ONU en el cual participaba porque mi exnovia —también exnovia de Rodrigo y *situationship* de mi mejor amiga de la prepa— me obligaba, y de quien además había leído hace poco un artículo brillante en Nexos sobre las librerías de viejo, útil para mi tesis. Sí, sí era. Y ese reconocimiento, frente a Sofía y Lourdes, cambió toda la interacción. Nos pusimos al corriente de qué habíamos hecho en estos cinco años en que no nos vimos y nos caímos bien de hablar bien por primera vez.

El grupo de Vero sabía que quería hacer algo y el de las gemelas saldría con Apolo. A partir de Vero, también reconocí y hablé con otros estudiantes de La Esmeralda que estaban por allí esperando al plan. Y de pronto, la colección de chaquetas de cuero, totebags, botas de cuero y cigarros andantes comenzaron a caminar por la calle hacia la avenida (creo que era San Cosme) en dirección hacia cualquier lugar con Apolo al frente. Sin pensarlo un solo instante, los seguimos. Por lo menos 40 personas habían formado un disciplinado pero carnavalesco regimiento hacia lo que —todos entendimos— sería una noche detectivesca y memorable.

Flâneuseo y mesetas de resonancia en una pulquería

La representación romántica del poeta es un caminante urbano: *flâneur-flâneuse* (Benjamin, 1972; Berman, 1989; Baudelaire, 2018; Iglesia, 2019). La actividad característica del *flâneureo* es la contemplación de la ciudad en la marcha. De los rincones oscuros del área central de la urbe —su periferia central— en busca del placer, disfrutando el peligro. Un “peligro” entrecomillado por el privilegio. Su primera instancia interactiva es negativa: no saber a dónde se va ni dónde se terminará. Negatividad a conquistar mediante la contingente resonancia de los *flâneurs* acompañantes a lo largo de la noche. Hoy la marcha es liderada por las mujeres, así que mejor hablar de *flâneuseo*. La fila india del evento pronto se fragmenta en pequeños avispones de poetas que intentan atisbar dónde va su líder. Pero este se despega y los demás se pierden.

A las 19:18 partimos del *locus* alternativo. A las 19:23 alguien pregunta *Oigan, ¿a dónde vamos?* Nadie responde. Mi avispón se detiene en la Alianza de un bajopuente a comprar un Fernet y luego una Coca en un Oxxo para celebrar haber leído. El resto continúa por la lateral de San Cosme con la Torre Latino como punto de fuga. Por esa avenida de hoteles y restaurantes-bares: cavernas fosforescentes. Hay llamadas de celular que no son contestadas, pero se sabe que el plan es ir a una pulquería en la Santa María la Ribera detrás del Quiosco Morisco. No está tan cerca, al menos un par de kilómetros. Tenemos que regresar sobre nuestros pasos para no abandonar el coche. Retomamos la ruta. Desde el interior del coche, buscamos al resto de colmenas por las calles probables de su elegante vagancia. Vislumbramos a algunos conocidos que intentaron gestionar un bar LGBT de segundo piso para las 40 o 50 personas. No lo lograron. Por fin alguien contesta su celular y nos envía la ubicación de Pulquería La Joya de Santa María, *est.* 1907: <https://maps.app.goo.gl/EYAAy9LDhetmUVuU7>.

Las redes del mundo poético no suelen ensamblarse directamente en los eventos. Las interacciones deseadas, los encuentros que se vuelven oportunidades, las discusiones de poesía —asistidas por la bioquímica del alcohol, la *efervescencia colectiva* que se prepara en la sangre— de pronto se revelan en las *fiestas*. Pero una fiesta no es una célula social sino una molécula con muchas células. Nueva y finalmente, juego de electrones. Su anatomía refleja el invisible orden social que subyace al factor fundamental de cualquier convivencia: quiénes se sientan con quién; si hay más de una mesa, en cuál me toca sentarme. Las sillas son el soporte principal de la alquimia del mundo: el indicador de su actualidad y la potencialidad de su reconfiguración.

Cuando llegamos a la pulquería, el lugar está lleno. Parece no haber espacio para acomodar a todos. El organizar del evento ya tiene una mesa larga en el tapanco con otras personas. Sus amigas —tres de ellas leyeron en el evento— entran inmediatamente sin importar qué pasará con los demás. En la pulquería hay una planta baja con un espacio más o menos amplio entre las mesas y la barra. Preguntamos si podemos pedir y quedarnos parados ahí. Responden que claro, así que otro grupo entra y se acomoda en la barra y de pie en torno a Vero. Minutos después se desocupa una mesa en la carpa de la calle. Preguntan si pueden juntar tres o cuatro mesas. Toman asiento: de ellos, ninguno leyó en el evento. Otro grupo de chicas ocupa una mesa pegada a la fachada de la pulquería sin mayor intención de integrarse a otro grupo. Cada una tiene un libro

en la mano; entre ellas, Renata II, una de las microcelebridades que no leyó hoy. El arreglo queda así: *a)* los cercanos del organizador arriba; *b)* algunos amigos de Vero —antes de volverse microcelebridad— abajo adentro; *c)* las amigas de Renata II afuera en una mesa pegada a la entrada; *d)* los chicos de la UNAM y otros afuera en una carpa en plena calle. Los tarrones de pulque y botellas de cerveza comienzan a fluir junto a platos de botana. Y me pregunto: ¿quiénes conforman cada mesa, de dónde vienen, qué hacen: de qué está hecha su interacción, cómo interactúan, cómo evolucionará este microordenamiento territorial, quiénes terminarán juntos esta noche y por qué? Observación de mesas estratificadas: *mesetas de resonancias*.

Estar en la mesa de arriba se siente como ser miembro de *algo* y es *algo* que orbita al organizador. Sentado a la mitad de un lado, a su izquierda hay una chica de Puebla con quien parece ligar. A su derecha está Octavio, un cuate de La Esmeralda que suele leer en los eventos, tipazo. A la derecha de él, Aira, una poeta que conversa con las dos chicas a su derecha, quienes también leyeron. Ellas tienen el fernet: lo sirven por debajo de la mesa en unos vasos de plástico sólo a sus amigos. Frente al organizador está la hermana de una de las poetas y, a su derecha, su novio, mi amigo, seguido de Árbol, otro de sus amigos. A mi izquierda está Vero y a su izquierda cuatro vatos que la escuchan hablar de poesía. Les muestra su publicación premiada en Punto de Partida. Yo puedo estar allí sólo porque Rodrigo me dijo con un ademán amistoso que subiera porque yo estaba abajo. ¿*Qué hacen?* Conversar sobre quién son y qué hacen: la vida. Pero “la vida” es lo que se dice sobre lo que se ha escrito, descubrir qué conocidos del medio tienen en común, en qué proyecto artístico están trabajando, a qué han ido o leído recientemente.

Alguien dice: *Bueno, ahora sí, saquen los poemas*. Leer y escuchar es una de las motivaciones principales en las fiestas. Aunque existe un extraño protocolo que consiste en resistirse a ello. Muchas veces porque en verdad lo último que se espera de esta convivencia es más poesía. Sin embargo, siempre hay ávidos de leer: en general, justo quienes no leyeron en el evento. Y leer implica sacar el celular, buscar un archivo en Drive o en las notas del iPhone. Hay gente que explica sus poemas antes de leerlos, otros no. Por ejemplo, Árbol lee un poema sobre la muerte de una chica en una calle por su casa que impacta bastante. Su estilo es bastante urbano y contemporáneo: lenguaje simple, breve y conciso con menciones a la realidad sensorial. Leer un poema considerado bueno es importante porque en la interacción se negocia el valor de las personas como pertenecientes a ese círculo, como *poéticos* aunque no sean *poetas-poetas*. El reino de lo amateur. De ninguna manera es mandatorio ni se trata de un concurso, pero descubrirse como poeta habiendo estado en el público reviste de una especie de aura que distingue respecto al mero público que no escribe (aunque haya tan pocos que no lo hacen).

Esto detona conversaciones del tipo: ¿*Tú también escribes?* *A ver. ¿Tienes algo publicado?* La convención entre la “élite” del mundo exige no abusar de la oportunidad ni desencajar con el ambiente de mero compartir y disfrutar. Sin embargo, hay quienes pueden cometer el error de tomarse demasiado en serio y leer un poema complejo y profundo en modo recital. Con referencias a la tradición literaria y evocativo de valores, estilos y temas vinculados al canon, del cual la mayoría intenta escapar. El efecto social es claro: una especie de estigmatización expresada en forma de silencio y falta de curiosidad, es decir, en la sanción de dejar de prestar atención. Sima de resonancia o impasse. Un tipo de poema encaja y suscita buenos comentarios,

dudas y reconocimiento, mientras otros pasan inadvertidos o ponen una especie de bloqueo a la circulación de la energía colectiva. Es porque el microritual de la lectura colectiva pretende generar *resonancia* y porque esta emana del oculto acuerdo de convenciones y límites situacionales. Como lo he explicado, lo alternativo funciona como un sistema inmunológico que se defiende de la soberbia y el *show-off*. Así, las *microlecturas* de los post-eventos preceden y resultan de la propia permanente estructuración del mundo poético y sus códigos. Refuerzan el autoestima de que se tiene algo interesante que compartir porque es “alternativo” al mismo tiempo que socava la confianza de leer en público y continuar escribiendo. El *pequeño público* que se conforma momentáneamente en las mesas —y es importante comprenderlas como más que mesas, como estratificadas: *mesetas*— representa un ensayo y una prueba a escala de la reacción que se puede obtener en un evento o una publicación. ¿Si no se resuena aquí...?

Entre hablar de la vida y leer poesía, existe una actividad intermedia, huidiza e infrecuente: *hablar de poesía*. Los poetas hablan de poesía mucho menos de lo que se podría pensar y este diálogo tiene poco que ver con la imagen histórica que se tiene sobre las acaloradas discusiones de la bohemia en los siglos XIX y XX. Ya presenté mi interpretación sobre por qué (casi) no se habla de ella. Ahora sumo tres razones: la escasez de soportes comunicativos, la primacía de la pauta anti-seria y la diferenciación de círculos de confianza en que es posible.

En primer lugar, la institucionalidad es un soporte discursivo que actúa como una fuerza concéntrica sobre lo que se puede decir de la poesía. Tal o cual volvió a sacar el FONCA. El último premio Aguascalientes gustó o no gustó. Se conoció a tal poeta en una fiesta el otro día y es un buen tipo o nefasto. Si vieron quién fue el jurado de tal concurso o beca no es raro quiénes ganaron. Se tiene el proyecto editorial de traducir o publicar a tal o cual poeta. En tanto tiempo viene esta poeta y armaremos un evento. Estoy trabajando en un poemario de tal o cual tema para tal o cual premio. Felicidades a tal porque le van a publicar una reseña o entrevista en *Letras Libres*. Etcétera. El paso por el mundo institucional vuelve comunes e inteligibles referencias a chismes, tradiciones, autores, libros, poemas y versos específicos que tienen una influencia general en la mentalidad poética institucional. En cambio, las redes de amigos poéticos del mundo alternativo no suelen haber compartido estos espacios y fragmentos de trayectorias comunes. Los objetos de atención y discusión no están estandarizados, son dispersos o no se tiene el mismo interés en ahondar en ellos. La mayoría vive la poesía como hobby o incluso como una eventualidad, y no como profesión o campo de especialidad. Las resonancias comunes que habilitan disertaciones amplias y abstractas sobre el sentido de la poesía suelen ser procesadas dentro de biografías académicas. Las coincidencias de lectura por colecciones editoriales alternativas son escasas y, en su escasez, se distribuyen inequitativamente en la mesa. Por esto, la discusión literaria suele trasladarse a los terrenos más comunes de la novela, el cine o la filosofía. Pero, en general, la *poeticidad* no se vierte en diálogos y debates sobre la poesía como contenido de la interacción sino en su forma: se poetiza sobre la vida. O simplemente no.

En segundo lugar, se debe a la *etiqueta anti-seria*. No hablar de poesía se ha vuelto, irónicamente, un rasgo de civilidad que domestica las funestas consecuencias que (casi) todos saben que la discusión acalorada tuvo para las generaciones anteriores. Es casi una estrategia de proteger a la poesía mediante su silenciamiento. Mientras en los círculos institucionales,

especialmente entre los hombres, la dinámica del *namedropping* y la elucubración filosófica es legítima y la interacción es una especie de madeja dialógica de referencias y reflexiones, en las interacciones alternativas prima la sancionabilidad a este comportamiento. El apasionado que ha llegado a la erudición puede pasar por sabihondo, pesado y presumido. Quien se toma demasiado en serio la discusión puede incomodar y atentar contra el entretenimiento desinteresado, el *ethos* presentista y relajado que caracteriza a lo alternativo, pasando por demasiado intenso y anacrónico. Esto crea pequeñas *burbujas* de discusión entre algunos, quienes se abstraen del flujo general de la interacción para no incomodar, para no acaparar y desentonar con la armonía colectiva lograda mediante el distanciamiento respecto a lo que los mantiene unidos. Entre los poetas y el público alternativo hay personas cultísimas en literatura, pero lo que se espera y valora de ellos no es su especialización histórica ni técnica sino los atributos de su *personalidad* que —en contra del modelo de sociabilidad tradicional de la literatura— apuntan hacia la ligereza. Sí hay personas facultadas para instaurar este tipo de dinámicas: establecen los límites de la conversación. Pero en su función de gestores de la resonancia de la interacción, un gesto o comentario bastan para indicar que lo mejor es dejarlo por la paz y volver a la diversión.

Finalmente, las fiestas no son unitarias sino un ensamble de distintos círculos. En el mundo alternativo sí se habla mucho de poesía. Pero existen prefiguraciones o *círculos* estrechos de amigos con quienes se ha compartido la trayectoria de apasionamiento. Con quienes ya se ha platicado mil veces de esto desde la adolescencia. Con quienes se seguirá discutiendo. Pero no aquí, no ahora. La convivencia post-eventos permite descubrir a otros apasionados con quienes se pueden establecer las bases para de *nueva intimidad poética*. Esta tiene, sin embargo, que atravesar los microrituales de acumulación de confianza para hablar de poesía por separado: luego irán a tomar un café y se harán amigos o se compartirán poemas por Instagram. La *topología de los gustos poéticos* es tan grande que se pueden requerir muchas interacciones íntimas y acercamientos simultáneos al tema antes de poder reconocer la verdadera “personalidad poética” del otro, la topografía de su gusto, de sus reverencias y referencias. La discusión poética es sólo una manifestación de un *contrato de amistad* más profundo. Igual que las mesetas, los apasionados se aproximan y vinculan con otros en función de la *estratificación del interés* que subyace a la verdadera motivación de hablar de arte con alguien: recibir algo a cambio de su atención. Y ese “algo” está tan diversificado como los deseos y las expectativas más profundas e inconscientes que cualquier individuo pueda tener en términos de *resonancia* intersubjetiva: reconocimiento, adherir a alguien a su red de eventos, incrementar las posibilidades de recibir una invitación a algo, sumar un *follower*, un plan de seducción para esa u otra noche e, incluso, amor. Porque hablar sobre arte y poesía, a veces, enamora.

A pesar de todo, el alcohol termina por destensar el sistema de coacciones y autoacciones para que surjan algunas opiniones y reflexiones sobre lo que la poesía es: furtivas, efímeras e intrascendentes. Sólo como un eslabón más de una secuencia interaccional que, al fin y al cabo, no tiene como fin teorizar sobre la poesía ni constituir movimientos literarios sino, primordialmente, conocer gente, ser escuchado, pasar un buen rato, aumentar un par de seguidores a su cuenta de Instagram y simplemente estar. Una vez le pregunté a Pedro —poeta con todo para triunfar en el mundo institucional y con quien tuve una de las conversaciones poéticas más profundas de mi vida que terminó en un desayuno en Tlacoquemécatl— qué

pensaba de los eventos. Me contestó una verdad: “Bueno, la poesía puede estar bien o mal, pero creo que todos somos conscientes de que es sólo un pretexto para *esto*”. Y levantó su vaso hacia la gente que bailaba y cantaba Bad Bunny en una terraza con vista al Castillo de Chapultepec.

El after del post: pijamadas poéticas lejos del sur

¿Cuándo deberíamos dejar de escribir?

Lector, lectora, me parece que la repetición cumplió su cometido: anular la novedad.

Tú sabes lo que voy a decir sobre la *mesa de abajo*. La gente aún va por la poesía. Alejandro lee algo papasquiarisco, mientras su novia le coloca un patito de hule sobre la cabeza. La mesa es un sistema de transporte colectivo de cabezas inclinadas hacia el centro para escuchar a quien lee en la cabecera. Y lo que lea o no importa ¿mucho o poco? Una chica con una playera *oversized* de la Virgen de Guadalupe, con chonguitos de donitas en el pelo, se ha puesto los audífonos y duerme sobre la mesa. Parece dormir, pero en realidad escucha. Se revisan itinerarios urbanos para regresar a casa: quiénes a tal Metro, quiénes en Didi a tal zona, nadie tuvo jamás coche en esta mesa. Me piden que hable sobre mi tesis, que explique lo de la historia de los eventos, las diferencias entre lo institucional y lo alternativo, los diferentes grupos y estratos de este último. Para quien no me haya escuchado nunca esgrimir esta teoría que cargo como una exposición de piedras en los bolsillos, mucho antes que este texto fuera escrito. Esta teoría que sólo les sirve y hace sentido a ellos: los institucionales me rezongan la simplificación (y tienen razón), la élite alternativa me dice “qué chido” como a todo le dicen “qué chido” (y tal vez también tengan razón). A *ellos* les sirve y, benjaminianamente, con eso me basta. Y estoy cansado.

Tú sabes lo que voy a decir sobre lo que pasa después. Sobre el *after del post*. Abajo pagarán con cambio contando y descontando el vuelto necesario para el Metro. Arriba con tarjetas de contacto que ya ni siquiera necesitan insertarse en la terminal, y esta cuenta no significará absolutamente nada frente al pago de la siguiente quincena. Tal vez no sepas de nuestra plática con el hijo de la mesera. Un niño venezolano de no más de diez años que juega con un balón desinflado y se cuelga de la cortina de metal para enseñarnos, no sé, para enseñarnos que se puede colgar. Lo más poético de la noche es, sin duda, un niño migrante que nos cuenta adivinanzas mal contadas. Platicamos sobre su balón. Le digo que después le traigo uno nuevo, uno inflado. No se emociona. Sabe que no lo haré. Acabo de descubrir que sí debo hacerlo, así debo terminar esto.

Tú sabes que alguien preguntará qué sigue. Volveremos al coche, escucharemos Mecano, llegaremos a la fiesta del amigo de alguien que esta noche inaugura su nuevo estudio en la San Miguel Chapultepec. El *locus* será alternativo. Habrá otro tipo de gente que vive otro tipo de vida. Estará oscuro, habrán pocos muebles, vasos de plantas regadas por el piso, colgadas en las paredes, igual que las velas derritiéndose formando manchas amorfas que evitaremos pisar. Habrá *techno* berlinesco. Te sentirás en un país post-soviético entre atuendos de malla y ropa desgastada de adolescentes y tempranos jóvenes ricos para quienes vestirse *poor* es divertido. Habrá vómito en el baño. Habrá sexo fortuito en un armario. Habrá una habitación con tapetes japoneses y alfombras persas, un gramófono, y una sesión ultravioleta o infrarroja de extranjeros

que están de paso por la ciudad para una exposición, para presentar una sola obra en la inauguración de una galería. Sabes que se hablará de Deleuze y de “proyectos”. Sabes que estará Clemente. Que la gente usará lentes negros en la oscuridad. Que un coche casi se estrellará contra la puerta y de él bajarán dos extraños sujetos con dos chicas con faldas deconstruidas con caguamas en las manos y pasarán junto a ti como si no existieras. Y tienen razón: no existes.

Tú sabes que haré un salto temporal con fines narrativos. Que después de otro post-evento, el after será una pijamada. Una *pijamada poética*. Que volverás a tomar el coche con tres poetas que no podrían actuar de una manera más contraria a un copiloto. Que la más pequeña atravesará suicidamente la avenida para alcanzar los últimos instantes del Oxxo antes de las 12. Que la de pelo negro te tomará del brazo como signo de confianza. Que la de la casa nos dejará pasar, nos contará algo sobre los libros que no tienen orden alfabético y dirá que no hay problema si nos queremos quedar, sacará un colchón inflable que colocaremos al centro de la sala mientras nos arrepentimos de haber comprado tres caguamas en vez de cuatro. Sabes que no hablaremos (mucho) de poesía, pero que la poesía es esto.

Y tú sabes que la mañana siguiente saldremos silenciosamente en busca del Metro más cercano (¿no llevaba coche?). Que intentaremos no despertar a nadie. Que el sol será lo que fue para Bolaño. La ciudad brilla de una forma extraña cuando, tú sabes, ambos estamos pensando: qué poético, supongo. Los perros y los barrenderos. La entrada a Centro Médico. La división de las direcciones: norte/sur. Y la sensación honda en el pecho de que, tal vez, pudimos quedarnos en casa y ser mejores poetas, mejores veinteañeros, mejores humanos desorientados entre la euforia y la depresión, durmiendo bien de vez en cuando. Despertando sin esta extraña resaca que nada tiene que ver con el alcohol. Esta resaca tan de poetas “alternativos” de la Ciudad de México.

Lunes 14 de abril, 2025

Hace tiempo todo esto es una nota al pie de mi turno de leer en *las elegías de danonino*. Si acaso las investigaciones pueden tener “conclusiones”, creo que estas no son un punteo de generalizaciones teóricas sino, todo lo contrario, la posibilidad de volver al flujo de particularidades que ya no necesitan ser explicadas. Los hilos invisibles de la teoría ya forman su propia madeja en tu mente (no en la mía donde solía existir únicamente) y puedes leer el final sin que yo intervenga [las ciencias sociales sólo son intervenciones de sentido; los sociólogos, auxiliares

Estoy *cansado*. Cada época poética me agota. Entonces vuelvo a la sociología: escribo un ensayo (¿o qué es esto? Un ensayo de sociología. Otro: ¿para?). Cuando escribo sobre el mundo, me desintoxico de mí mismo y mi incapacidad de reprimir algo que, en realidad, se siente horrible. La poesía como sensación negativa. La poesía es dolor embellecido. Complejidad innecesaria. Lo único que podría sentir más que mis huesos, más que el miedo a que mi padre muera, más que el tedio de saber que aún faltan por lo menos otros cinco años de doctorado y posdoctorado para dar clases, para aspirar a un cubículo con mi nombre donde tomar el sol y sentir que todo esto sirvió para algo. Lo único que podría sentir más que la determinación de hoy concluir otra secuencia de párrafos que acaso otra docena de ojos además de los míos conocerán. Y toda esta voz, esta rutina, toda esta cafeína, todo este Bach, todo este Gurdjieff, todo este Scriabin, todo este Mahler, sólo existen porque alguna extraña alianza vital en mí se forjó entre un tipo de RCP ante la sofocante experiencia de estar vivo en el siglo XXI y la oculta voluntad de mis dedos por dejar registro del fenómeno que menos tendría por qué tener una sociología.

En un evento con Coral Bracho, Orlando Mondragón, Sabina Orozco y Damian Ernesto que moderé, Tomás me preguntó: “Entiendo que la poesía puede expresar cosas sociológicas mejor que la sociología, ¿pero por qué la poesía necesitaría una sociología?”. Tras seis años de investigación, sólo he descubierto a otra persona que, tal cual, trabaja *sociología de la poesía*. Un francés de Sciences Po que se llama como yo: Sébastien Dubois. Mi querido Sébastien y yo descubrimos una forma de intentar hacer trampa. Esa es la única razón por la cual la sociología de la poesía “existe” y debería existir. Nos da de comer a dos Sebastianes en el mundo. Nos permite tener una rutina y un calendario cada día que esperamos que la poesía *en sí* quiera volver a nosotros. Son los paréntesis que los amantes conciertan para reorganizar su vida. El repliegue para reeducar el deseo y, lentamente, volver a llamarse amor. E s t o y sepulcralmente harto de este texto. Extraño la poesía.

Y es momento de volver.

H o y

eventualmente prescindibles].

Después de mí, Enrique lee solemne. Natalia lo llama un “joven José Emilio Pacheco”. Los demás están de acuerdo. Lore aclara que sus tres “poemitas” tienen un arco narrativo porque... es Escorpio. Risas. Lee una cronología tierna y sin ropa sobre un enamoramiento y un abandono: “Te tuve cuatro días en un mes y hoy ya no te tengo”. Awww. Nadie podía anticipar que siguiera: “Chinga tu madre. Chingas a toda tu madre. Chingas a tu madre, culero, mierda, ciego, insensible, pendejo maldito Géminis de mierdísima [woooooooooah, revuelo en el público porque ¿existe un consenso cultural

contemporáneo más sólido que el odio a los Géminis?], ciego pendejo, ciego tibio cobarde imbécil mamón cabrón mamón pendejo [*in crescendo*]. Ya salte de mi cabeza y haz algo de provecho [*se ríe ella misma*]. Quiéreme, ¡quíéreme! Abre los ojos y date cuenta, idiota, que nadie en esta tierra es como yo [*vuelve su ataque de risa, tiernísima y le echan porras como se animaría en un ritual catártico a una hermana en torno a una fogata*]. Que no vas a volver a sentirte así. Que eres un cobarde de mierda... y un tibio”. Dropmic estruendoso: “¡¡¡pinches Géeeeeeminis!!!” gritan sus amigos. Tercer clímax: Abril, Molly, Lore. “Bueno —interviene Silvia—, un parteaguas en la poesía mexicana como la conocemos”.

“Y ahora un chico. Un chico muy chico. Un chico Capri. Un chico Capri, nene”, masculla lujuriosamente Silvia para introducir a Lilith, parte de la Trinidad de la Poesía Alternativa (junto a Vero y Renata II). Lilith está en otro nivel de reflexividad sobre el mundo poético: “La falsa humildad en un micrófono abierto. El vicio de mencionar a la poesía en un poema. Un cabrón que...”. Aunque muchos estamos hablando afuera y su tono es demasiado parco, va absorbiendo nuestra atención. El cabello sobre el rostro entero hasta los hombros, su postura es la de un gancho. Lee directo de su libreta. Lento y bajo como para quien guste escuchar y quien no, me vale. A veces no se entiende. Lee y lee y lee. No voltea a ver al público. No le importa. Sólo lo hará. No importa cuánto tarde. Leerá la libreta entera. Es cultísima: palabras, imágenes, figuras retóricas, reflexividad sobre la poesía y la lectura y las decisiones de escribir o no, naturalidad como nadie. Como esos poetas-caudal, poetas-río pero fosforescente, nuclear, radiactiva: simplemente, algo brilla. Inescribiblemente triste. Tira un poema tras otro, página tras página, sin ninguna prisa. El público le busca el rostro o cierra los ojos porque —comprende— no hay nada que ver. Cancela el espectáculo, pero inaugura una nueva experiencia. El silencioso respeto de sentarse y escuchar a quien —con todo el cuerpo y la voz atravesados por un dolor auténtico, sin performance— se toma la poesía en serio porque, evidentemente, la Poesía se la toma a ella en serio. El don reconocido por la comunidad como a una profetisa. No es una poeta de un tema (como algunos eligen hablar de amor, astrología, gatos, la ciudad o un trauma específico) sino de

todo. Ahora feminicidios, ficciones de violencia mexicana, “Papá, inventé una poesía”. Hacia el llanto, achicándose, ronca seducción contra sí misma. Como un vampiro chaparro bebiendo su propia sangre previamente recolectada en su libreta. Cuando concluye, pienso que leyó 40 minutos: fueron 11. Así el tiempo en la poesía. Vuelve a su asiento en medio de una ovación. Por primera vez levanta la cabeza, mira hacia el frente, se descubre el pelo y sonríe mucho o, más bien, normal, fresa. Más que enojarme por el “engaño” de su máscara poética, vuelvo a pensar: ¿cómo estos niños pueden ser tan profesionales? ¿Qué produce a estos *poetas “inevitables”*?

Luego Andy, el chico que Lia me dijo aquella primera noche en el Veri Bari que era “la gran promesa” de la poesía underground. Estaba sentado junto a Lilith y se toman las manos. Mismo ritmo que ella. Misma densidad. Misma intensidad de vela consumida en un lugar que no se ve pero quema. Su poema-cuento es una anécdota larguísima sobre una chamba precaria en cine con crítica social. El tono del Centro: ese *tono chilango* poético-filosófico-social, desencantado, escéptico, cínico, pero elocuente. Como una seriedad nihilista. Corrosivo. Lilith y Andy son esos poetas que dicen poesía como si estuvieran fregando platos o pisos. O, más bien, como si se los estuvieran fregando a ellos. Es la poesía como el lugar seguro de las víctimas de esta ciudad, soñando por unas horas volverse verdugos mientras escriben. Son poemas de días enteros. Consagrados en el mundo alternativo, su encanto es que lean tanto tiempo sin importarles su *overstay* (en ellos no lo es). Cuando concluye, pienso que leyó media hora: fueron 9 minutos. Estamos agotados. El evento bordea las dos horas y media. Nadie responde en el público. Sólo se autoexpulsa con un “bueno, gracias” sin aplausos. Y revivo ese agotamiento ahora.

¿Qué importa el último poema del micrófono abierto? ¿Por qué soy tan idiota como los cartógrafos de aquel imperio del que habla Borges (1974)? ¿Para qué cada detalle? Ya, evento acaba. Ya, vanidad. Jaime agradece a los “Relampagatos”. Poema larguísimo sobre la creación a partir de un viaje a una playa de Veracruz: una verdadera *terranostira* con biología marina, geología, filosofía, religión. Ya la mayoría habla. El poema es tan largo que tiene varias partes. En los silencios entre ellas parece que acaba y el público que aún escucha celebra el final y comienza a aplaudir para descubrir, un segundo después, que el poema continúa. Se encogen en sus asientos. 12 minutos que se sintieron como una hora entera. Hasta él mismo cuando realmente termina dice que se mareó. Santi intenta algo en el micrófono, pero ya es puro barullo. Presionan el patito. La atención está desarticulada; la resonancia desparramada más allá de la poesía. Ya ni siquiera tengo cabeza para teorizar algo tan interesante como esta diferencia respecto al mundo institucional. Es un desastre o, más bien, es su *otro orden* al cual yo no estoy acostumbrado: el de ellos como amigos que ya no es mi campo. Queda poca gente. Ven si queda alguien por leer en el micrófono: uno se acaba de ir, otra también ya valió. Suena a los últimos en ser recogidos en la primaria. “Amix, noticias importantes [exclama Santi ya sin micrófono]: hay mezcal gratis de tamarindo por si quieren”. Vale pues, vamos por uno, dice Enrique.

Santi continúa: “Bueno, amix, gracias por venir. Gracias por jalar y gracias por leer. Estuvo muy chido. Arriba la Polilla. Mmm... comprenles libros. Tienen libros hermosos de todos lados de Sudamérica. En verdad la mejor selección latinoamericana de la Ciudad de México. Y... nada, saludos”. De la nada alguien se levanta y comienza a leer, pero ya a nadie le importa. Habla de la Torre Latino, del departamento a dos cuadras de Eje Central, de Caifanes y el disco de Coldplay

que le prestó a todos y le devolvieron sin caja. “Oigan, me quedé con un poema atorado”. Alguien exclama como si en ello se le fuera la vida: “¡¡Nooooooooo!!”. Pero el tipo procede a deshacer la resonancia o, mejor dicho, ayuda a hacerme comprender que esta se desplaza de la poesía a la organización de la peda. “Mil quinientos besos de personas hermosas. Un millón de cupones no canjeados de Papa John’s y Little Caesar’s”. Ese tipo de poema. Aprovecho para entrar al baño, estoy mareado. No de mezcal de tamarindo sino de todo esto. Estoy mareado de sociología. Todo es demasiado significado y demasiado misterio. Escucho gritos afuera. Vuelven a apretar el pato mientras reviso mi rostro en el espejo: *¿qué rayos es esto?* La termodinámica de los nervios, otra vez. La resaca etnográfica, la voz de cada vez: *no, no eres de aquí, vete*. El sistema autoinmunológico del propio mundo alternativo esquizándome la autopercepción: *tú eres institucional, tú eres sólo el sociólogo de esta otredad, vete de aquí*. Suena a carnaval. El carnaval al cual le tengo pavor desde que soy niño. Niño de Bach, niño de libros, niño del sur, niño de calma. No Bach: salsa. No libros: vida. No sur: Centro. No calma: el peligro inminente de la fiesta. Esto sería demasiado divertido para mí. Lo alternativo como un terremoto interior para quienes, a pesar de todo, nos sentimos más cómodos en la luminosidad de un Péndulo.

No puedo creer que aún lee otra chica. Me duele la cabeza y Enrique ya está hablando con una bolita. Estoy solo y soy mal etnógrafo y todo está deshilado y sólo puedo comprar otra cerveza para rebajar mi incomodidad. Silvia grita en el micrófono: “¡¡Vamos a Travesura, al karaoke!!!”. Tarda en organizar y entonces el chileno saca la guitarra. Toca tremenda canción de protesta. Brutal pero desafinada. Ahora estoy nervioso de querer afinársela. “¡Guitarra tambor cuerpa mano lengua colores! ¡Movimiento de liberación contra el arte por el arte! ¡Arte callejero y contestatario! ¡Arte como crimen y crimen como arte! Aguántenle, compas ambulantes, ilegales...”. Desaparecidos, campesinos, poesía social muy ajena a nosotros. Algunos atienden pero otros se ríen de sus inflexiones y gritos. Risas y bravos, pero ningún ambiente político en el cual, de hecho, me sentiría infinitamente más cómodo. Como si nadie hubiera estado cantando sobre dictadura y represión Santi anuncia que “ahora sí ha cumplido el micrófono abierto”. Anuncian la feria de fanzines y publicaciones independientes en U-tópicas. “Cáiganle cáiganle, va a estar de huevos. Va a haber muchas cosas. No va a llover”.

“Talleres muy increíbles”, dice Silvia, “como *Escribir en pajarístico* (ya agotado, se llenó en corto, pero van a sacar más fechas)”. Otro taller con la increíble Molly: *Entrevista con el monstruo de mis pesadillas*. Cuesta \$250: es un taller de escritura creativa, de integración de sombras, sueños, pesadillas y malviajes. Algunos preguntan fechas y horas; se apuntan. Otro taller: *Sopa de poemas* para reconocer los poemas que se esconden en un día normal. Incluye café, material y *brunch* sorpresa. Queremos que sea una feria que se enfoque más en gente que se autopublica. Después habrá una fiesta en mi casa. Santi repite que estarán Polilla, nuestros amigos de RAD, Hipervínculo, Nel (editorial de poesía: *nuestros encantadores ladridos*), Miau, Alacraña. Micro abierto como de 2 a 4. Sábado y domingo: 13 y 14 de julio. ¡Ah! Y también la feria del 20 de julio en el Centro de Cultura Digital que organiza Polilla. Manden sus videopoemas para el concurso. Van a leer Molly, Natalia Gómez, Nancy Niñofoe, Ximena González. Va a ir todo mundo. Va a tocar Peso Pluma. Y recuerden que si quieren estar en Temporada de Cigarras, pueden escribirnos a observatoriodelampagos@gmail.com y sólo es cosa de agendar. Ah, y también si quieren publicar un fanzine, podemos publicarlos.

¡Gracias Polilla!

Compren libros.

¡¡¡Vamos a Travesura!!!

FIN DEL CAMPO: EN EL MUELLE UNA LUZ VERDE

Concluiré un texto.

Sólo sé concluirlo de una forma: pongo la *Sinfonía* #2 de Mahler, conducida por Bernstein, claro.

No fui a Travesura. Quiero y no quiero pensar que ir hubiera cambiado este campo por completo. Era la primera oportunidad de convivir con uno de los núcleos del mundo alternativo. Ya expliqué en “Termodinámica de los nervios” por qué no lo hice. Miedo, vergüenza. Hay momentos de campo en que, si no se es kierkegaardiano, se pierde. ¿Qué se pierde? ¿Qué significa ir o no ir a lo que hay después de los eventos? Tras cualquier acontecimiento excitante, en la secuencia de emociones que sobreviene a la efervescencia colectiva y el establecimiento anónimo de lazos de resonancia, hay dos tipos de *pérdidas y ganancias: sociales y de sentido*. Cuando sales del estadio tras una gran victoria, cuando la voz se apaga después del rezo en una gran mezquita, cuando estás a punto de tomar un avión de regreso tras meses viajando, te embarga —más que una sensación— el concepto ambiguo del placer que acaba. La finitud del resonar. Se tiene la sensación de haber recibido algo y haber participado en algo importante. En el mundo de los eventos, esto se traduce en el compromiso que motiva a los miembros del público a estar atentos a próximas ediciones. Igual que terminar de leer (*leer de verdad*) esa primera novela en la pubertad nos hace diferir de nosotros mismos, sentir que somos “algo más” que lo que éramos hace unos días, la poesía en vivo nos permite sentirnos acompañados. La disminución (aparente) de la soledad es el corazón de la resonancia. Y no sólo se trata de estar menos solos respecto a los demás sino de estarlo menos respecto a nosotros mismos.

Conclusiones que el programa
extrañamente pide (art. 17d):

1. El mundo de la poesía alternativa emerge en respuesta a la crisis de la poesía institucional. No entendida como una crisis del lenguaje, el habitus, sus grupos o el “campo” sino de sus mediaciones de apasionamiento, de su capacidad de ensamblar lazos de resonancia. Lo que los eventos logran es reensamblar la pasión poética mediante interacciones cotidianas ritualizadas que producen situaciones de efervescencia colectiva adecuada a un tipo de sensibilidad *camp* y circuitos de atención, primordialmente, renuentes a las pautas tradicionales de la poesía: dificultad y seriedad.
2. Lo “alternativo” no es una oposición de lo institucional *per se* sino un tipo de ensamblaje social que articula cimas (en el mejor de los casos) o simas (en el peor) de resonancia mediante recursos y estrategias que propician el flujo emocional: hospitalidad, gestión afectiva, convenciones pop, sociabilidad digital, politización del *self*, actualizaciones estéticas y estilísticas, inversión de códigos de distinción, solidaridades electivas, desacralización de la poesía; y mecanismos de defensa (estigmas autoinmunológicos) frente a prácticas y discursos tipificados como masculinos-institucionales.

La *ganancia social* de los eventos es visible y palpable: conoces o refuerzas lazos con personas de tu edad a quienes consideras talentosos y cool. La *ganancia de sentido* es más profunda: el invisible ensamblaje de la pasión por algo. La mayor parte de esta investigación, de las conversaciones que doblo en este texto, han ocurrido aquí: en el después. Cuando te despidas de tus conocidos y comienzas el regreso a casa con un amigo, hay un breve ritual aparentemente insignificante que lo dice todo. Es de noche. Un cigarro forjado. Ambos o cuantos sean caminan en silencio. No es el silencio defensivo del cual he hablado, el que muestra una desaprobación. Es el *silencio resonante* de estar henchido de algo. Y ese algo es aire mezclado con hormonas de satisfacción = resonancia. Si en la tesis de licenciatura lo que faltó fue investigar cómo la poesía produce efervescencia, lo que hoy falta es conectarle cablecitos a las personas para monitorear sus niveles de adrenalina, dopamina, serotonina y oxitocina. No tengo la menor duda de que la ganancia de sentido que la poesía en vivo genera es ficticia: quiero decir, ocurre en un nivel tan primitivo de nuestro cerebro de mamífero que, extrañamente, es el mismo que inventó algo tan complejo como la poesía. Pero hizo lo mismo con el amor y con Dios.

Podemos creerle.

Suspira. El *suspiro de resonancia* post-evento que fisura amablemente el silencio colectivo, como soltar helio por la boca de un globo. Muchos ya están acostumbrados, pero la mayoría de los espectadores salen de un evento sosteniendo el aire y pensando, tensando esa intimidad con el otro hasta que alguien cede. Exhala, suspira, ríe. Y el otro ríe. “¿Y qué te pareció?”: “No-ma-mes”. Eso detona un breve intercambio de apuntes y pareceres respecto a todo lo que he hablado aquí. Cada apartado no es otra cosa que la ampliación de lo que esos suspiros contienen. Por lo común, la gente camina sonriendo y no vuelve de inmediato a la vida. Esa es la medida de la ganancia de sentido: el tiempo que los apasionados demoramos en retornar a una plática mundana. Tal poeta wow, ya la seguí en Instagram. ¿Recuerdas un verso que decía tal? No, más o menos cómo. El de los ojos, ¿qué decía? ¿algo ritual? ¡Ah! *Sahumar mis ojos*. ¡Sí, qué cosa! *Su epitafio de anillos nos grita / que no olvidemos*. Y el de la casa, es que sí: *la casa / la que está allí pero ya no es / ¿acaso esa casa nos recordará?* No, pero en ese mismo hay algo mejor: *el polvo medita su nombre / que medita su existencia de recuerdo*. Y el otro de la casa: *crecí en una casa donde nada se repara / ... / la casa era sólo una imagen tridimensional de todo lo inasible*. Sí, ahora hubo mucho de casas y precariedad. Pero qué lindo lo que dijo Carlos: lo de “mi objetivo es reunir poetas para explorar nuestros sentimientos sin competencias”. Pues esa es tu tesis, Sebastián. Pues sí, por

3. El mundo de la poesía alternativa no carece de configuraciones de poder y dinámicas de estratificación, pero ambas son mucho más dispersas, porosas y contingentes que en el mundo institucional. El “capital poético alternativo” no recae ni se acumula tanto por la encarnación de otros capitales como por la resonancia que una persona puede producir en las interacciones *in situ* mediante su poeticidad y, aún más, la atracción de su carisma personal. Por eso, el ensamblaje entre gestores, poetas y público es —principalmente y en contra de Bourdieu— una cuestión de amistad más que de competencia y consagración.

4. Los eventos poéticos ya no son sólo efímeras situaciones sociales sino una instancia histórica en que se reúnen los trazos biográficos de al menos tres generaciones de apasionados/as poéticos/as. Sus ensambles biográficos están menos atravesados por la socialización literaria típica de la “nobleza cultural” que por esfuerzos de autocultivo y encuentros de resonancia altamente individualizados con la poesía como objeto, práctica, red y forma de relacionarse con el mundo. La poesía *es* una forma de relacionarse con el mundo por sí misma.

5. La poesía —especialmente en el mundo alternativo— es un pretexto para salir de fiesta.

6. La poesía nos ayuda a vivir mejor (Hernández, 2023).

eso. Nunca había escuchado a la chava de *déjate caer y déjame morir / mejor hablémonos romántico / que tú también te la estás curando*. Que tú también te la estás curando, jajaja. ¿Sabes qué me gusta? Cuando toman palabras choteadas y las vuelven a hacer nuevas. Como Zurita. Una chava dijo: *en la cima de la cima*. Eso es súper paciano, Enrique. Sí, pero no lo es, y por eso es bueno: *nos volvemos una sola estrella / de luz y oscuridad*. Es tan simple, tan esencial, pero bien. Ese terminó: *jugamos con el lenguaje / en medio de la nada / y el desplome*. Ese te lo estás inventando. Bueno, algo así, pero topa el silencio después “de la nada y” antes de “el desplome”. Sí, es como si se estuviera cayendo, jaja.

Qué buena onda que Vero mandó sus dibujos para decorar. No mames “decorar”. Bueno, es que sí los pusieron como de decoración, jaja—jaja. Pues sí, pero qué mal que no vino ahora. Iba a leer “Pareidolia”. ¿Es en el que estaba trabajando de las caritas? Sí. Mmm, no creo que sea mejor que el de la chinche tumefacta. Pues dice que le gusta más, que es lo mejor que ha escrito; me lo mandó hace rato en pdf, ¿quieres leerlo? A ver, un cacho:

PAREIDOLIA Todas las cosas tienen cara los enchufes eléctricos son criaturitas
eternamente asustadas las partes delanteras de los carros parecen condenadas a un
chistoso enojo las vetas en la madera tienen bocas onduladas y gritonas las
rodillas son recién nacidos bebés esperando su papilla o una teta sí, sí todas las cosas
tienen cara ahora mismo están dormidas lubricadas con el sosiego que da el sueño
no las despiertes míralas descansar respiran suavemente todas las cosas tienen cara
los relojes las migajas sobre la mesa los manteles de mis fallecidas abuelas
los juegos de los parques y mira cómo aquella resbaladilla por la que se
desliza la niña es una porosa lengua porque todas las cosas tienen cara

¿Sigo?

ya la luz ha acariciado las puntas de sus pestañas observa cómo parpadean demacradamente
suaves sus ojeras sus arrugas surcos por donde transcurren todo el tiempo nuestras vidas
todas las cosas tienen cara las uñas mordisqueadas las dermis los órganos
internos las venas aortas las amoratadas pieles todo lo magullado todo lo desvencijado toda
la bazofiatodo el ruido blanco todo el excremento todos los huesos triturados
toda la carne que engullimos *tenía* cara todas las cosas tienen cara
se van abriendo entre gestos el superior e inferior de sus labios tamborilean ya las
comisuras y ladeadas están babeando ahora tosiendo nos salpican con sus
flemas cénicos gargajos nos contemplan severas pero no se asombran como yo me fascino
de verlas a ellas todas las cosas tienen cara los partos los genitales los orgasmos
los sueños húmedos las pesadillas las violaciones las
alucinaciones las paranoias las enfermedades los decesos las plagas
las guerras tienen una desvergonzada *cara blanca* las cosas, las cosas todas las cosas
tienen cara las sombras hasta las sombras de los humanos tienen cara ¿pero
entonces por qué yo me siento el rostro tan muerto? todas las cosas
tienen cara es en serio ¿por qué no me crees? ¿no las miras haciéndonos
gestos? mutan sus rostros que rejuvenecen y envejecen todo el tiempo todas al
mismo tiempo mientras su mueca transfigura sonrisa sí ellas me sonríen me
enseñan sus pálidas encías sus descalcificados dientes de súbito están riendo se mean
de la risa se burlan de ti se burlan de mí de nuestras existencias se cagan de la puta risa
todas las cosas tienen cara el agua de las abluciones los cirios los rosarios
los rezos los riñones de los santos tienen cara los clavos en las manos de Jesús *tenían*
cara toda la compasión toda la clemencia todo lo desahuciado todo lo
sufriente todos los limbos tienen cara sí, escucha ¿no te lo dije? ellas no dejan de

burlarse risa tras risa gemido tras gemido grito tras grito se abren y abren más sus
hocicos su sonrisa de infinitos dientes se vuelve perfecta circunferencia es el gran abismo
de sus bocas veo sus mandíbulas tronarse sus encías sangrar sus lenguas
agrietarse sus úvulas colgar al vacío de sus gargantas infinitas

¡De sus gargantas infinitas...! Sigue, wey.

al horizonte de la carne son orificios excavados sobre sí al igual que las cuencas de sus
ojos ya sin córnea ni iris ni pupila ni retina ni humor vítreo ni ojos ya no
tienen ojos únicamente quedan sus hondas cuencas larguísimas cavernas de las que
tan sólo penden nervios ópticos vestigios como finos hilos de las que antiguamente
debieron vigilarme desorbitadas miradas ya secas faltas de su líquida
misericordia entonces yo siento ya mi cara lubricada con el sosiego que da el sueño
demacradamente suave tamborileando van mis comisuras mi mueca transfigura
sonrisa se abre y abre mi mandíbula mi sonrisa de finitos dientes se vuelve perfecta
circunferencia es el gran abismo de mi boca ya soy yo una cosa extendiéndome
sobre mí y no sé quién pero alguien que no es El Señor toma mi lengua para alargarla
la extiende toda hacia ellas hacia las bocas de las caras de las cosas me ayuda
a tocar con mi ensalivado órgano el esmalte corroído de sus molares los pliegues
bucales las hendiduras de sus húmedas gargantas mi lengua me socorre palpando
para ver si alcanzo a entender algo pero es inútil por más que palpo no
toco no penetro no comprendo tan sólo tantea a ciegas mi lengua irrevocable

A ciegas mi lengua irrevocable...

sus agudos lamentos emanados de rostros sin otra cosa que extensas bocas bocas
que surgieron porque desde los Inicios la Desesperación buscó un orificio

() — ()

por el cual salir y lo hizo en forma de atormentados gritos entonces
yo tan sólo puedo subyugada

El verbo adjetivado al final, qué barroco. Tridecasílabo. Espera, ¿y está en yámbico? Entonces yo
tan sólo puedo subyugada. ¡¡Y está en yámbico!!! Vero...

seguir saboreando con mi lengua materna con mis papilas gustativas maternas
lo amargo de sus angustiantes chillidos sus gestos de delirio propio todo está vivo
todo está vivo y tiene cara todo está vivo y tiene cara luego es superior
colosal el sufrimiento que embarga al mundo es inconcebible todo está
vivo y tiene cara excepto los humanos.

Verónica Mejía. () Bueno, no hubo ninguno así hoy, jaja. Nunca. Pero no es lo mismo si lo
leemos nosotros. No, es que sí está en cómo lo leen. Como el final de *El gran Gatsby*. Espera,
antes, me acordé del de Natalia (creo): *un cablebús indicando “modernidad”*. ¿Por qué te
acordaste? Por el cablebús, vélo. Está ahí al lado. Pinche ciudad fea: toda llena de antenas y
lucecitas rojas. Y verdes. ¿Cuál verde? Esa. Ahí hay una lucecita verde, sobre el monte, como si
fuera una estrella. Ah, sí, no la había visto. Bueno, pinche ciudad fea. Pero por eso tenemos
poesía, Sebastián. ¿Por eso o para eso? () — () Mmm, bueno, pero qué de Gatsby. Al final.
() Nick se está yendo y mira la casa de Gatsby por última vez. Le invaden los recuerdos de
sus fiestas: parece oír la música, las risas, débiles e inocentes, las conversaciones flotando de
arribabajo en los salones. En la última noche, empaca su baúl y cruza la cerca para observar por
última vez la mansión: “incoherente fracaso de mansión”, dice. Baja a la playa y se tiende sobre

la arena. Del otro lado de la isla, la mayoría de las mansiones están completamente oscuras, excepto por algo: la luz verde al final del malecón de Daisy. La luz verde que representaba lo cerca que en realidad estaba lo más lejano, lo único que no podía conseguir: ella. En el penúltimo párrafo, Fitzgerald dice que “Gatsby creía en la luz verde, el orgiástico futuro que, año tras año, aparece ante nosotros...”. Nos esquiva, pero mañana volvemos a intentar llegar a él. Y así. La última oración del libro es la última imagen de la película. El muelle de la casa de Daisy alejándose, las palabras aparecen como fuegos fatuos y, en el fondo, la luz verde *tintinea*.

7. La poesía es en el muelle una luz verde tintineante.

() ¿Y qué tiene la última oración? Que es un poema. La versión de DiCaprio y otra película sobre ir en busca de la poesía, *Tren nocturno a Lisboa*, salieron ambas en 2013. Tenía 13 años. ¿Y? Creo que fue ahí. ¿Ahí qué? Que supe... bueno, que intuí; se siente como un *déjà vu*. ¿Qué? Exactamente este final:

So we beat on,
boats against the current,
borne back ceaselessly
into the past.



REFERENCIAS

- Adorno, T. W. (1954). How to Look at Television. *The Quarterly of Film Radio and Television*, 8(3), 213-235. <https://doi.org/10.2307/1209731>
- Agamben, G. (1998). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-Textos.
- Aguilera, J., & Castañeda, E. (2018). La poesía mexicana del siglo XXI ante la crisis institucional: Apuntes para un panorama estético. En A. Higashi & I. Ballester (Eds.), *Madurez de la joven poesía mexicana* (pp. 85-96).
- Alberoni, F. (2004). *Enamoramiento y amor*. Gedisa.
- Alexandre, O., & Lamberbourg, A. (2014). Lo singular colectivo: El autor entre sus redes. *Redes*, 25(2), Article 2.
- Argüelles, J. D. (Ed.). (2014). *Antología general de la poesía mexicana. Poesía del México actual. De la segunda mitad del siglo XX a nuestros días*. Océano.
- Austin, J. L. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Paidós.
- Azam, M., & de Federico, A. de. (2014). Sociología del arte y análisis de redes sociales. *Redes*, 25(2), Article 2.
- Badiou, A. (2003). *El ser y el acontecimiento*. Manantial.
- Bahloul, J. (2002). *Lecturas precarias. Estudio sociológico sobre los «poco lectores»*. FCE.
- Bajoit, G. (2008). La renovación de la sociología contemporánea. *Cultura y representaciones sociales*, 3(5), 9-31.
- Bajtín, M. M. (2012). *Problemas de la poética de Dostoievski* (3ª ed.). FCE.
- Ballester, I. (Ed.). (2019). *Una tradición frente a su espejo. Estudios críticos por los 50 años del Premio Nacional de Poesía Aguascalientes*. Instituto Cultural de Aguascalientes.
- Baudelaire, C. (2018). *El Pintor de la vida moderna. Le Peintre de la vie moderne*. Impronta.
- Bauman, Z. (2002). Para una teoría sociológica posmoderna. *Acta Sociológica*, 35, 159-180.
- Bauman, Z. (2014). *¿Para qué sirve realmente un sociólogo?* Paidós.
- Becker, H. (2008). *Art Worlds*. University of California Press.
- Becker, H. (2009). *Outsiders. Hacia una nueva sociología de la desviación*. Siglo XXI.
- Becker, H. (2021). *Cómo fumar marihuana y tener un buen viaje. Una mirada sociológica*. Siglo XXI.
- Benjamin, W. (1972). Haussmann o las barricadas. En *Iluminaciones II. Baudelaire: Un poeta en el esplendor del capitalismo* (pp. 187-190). Taurus.

- Benjamin, W. (2019a). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. En H. Arendt (Ed.), *Illuminations. Essays and reflections* (pp. 166-195). Mariner Books; Houghton Mifflin Harcourt.
- Benjamin, W. (2019b). Theses on the Philosophy of History. En H. Arendt (Ed.), *Illuminations. Essays and reflections* (pp. 196-209). Mariner Books; Houghton Mifflin Harcourt.
- Benzecry, C. E. (2012a). *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Siglo XXI.
- Benzecry, C. E. (2012b). Introducción. Cultura. Instrucciones de uso. En C. E. Benzecry (Ed.), *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas* (pp. 9-41). Universidad Nacional de Quilmes.
- Benzecry, C. E. (2017). Objetos, emoción y biografía o cómo volver a amar la ópera y las camisetas de fútbol. En A. Rodríguez Morató & Á. Santana Acuña (Eds.), *La nueva sociología de las artes. Una perspectiva hispanohablante y global* (pp. 59-84). Gedisa.
- Benzecry, C. E., & Collins, R. (2014). The High of Cultural Experience toward a Microsociology of Cultural Consumption. *Sociological Theory*, 32(4), 307-326.
- Benzecry, C. E., & Winchester, D. (2019). Tipos de microsociología. En C. E. Benzecry, I. Ariail Reed, & M. Krause (Eds.), *La teoría social, ahora* (pp. 59-94). Siglo XXI.
- Bergson, H. (1985). *La evolución creadora*. Austral.
- Berman, M. (1989). Baudelaire: El modernismo en la calle. En *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (2° ed., pp. 129-173). Siglo XXI.
- Bilton, C., & Soltero, G. (2020). Cultural policy as mythical narrative. *International Journal of Cultural Policy*, 26(5), 681-696. <https://doi.org/10.1080/10286632.2019.1624736>
- Bisset, A. (2018, octubre 3). #poetry | Official Documentary. Ariel Bissett. <https://www.youtube.com/watch?v=bu215ixgtY>
- Bloom, H. (1973). *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford University Press.
- Bojórquez, M. (2005). Poesía en la plaza. En R. Guedea & J. Cortés (Eds.), *A contraluz, poéticas y reflexiones de la poesía mexicana reciente* (pp. 208-215). Conaculta.
- Bolaño, R. (2016). *Los detectives salvajes*. Alfaguara.
- Bordat, E. (2013). Institutionalization and change in cultural policy: CONACULTA and cultural policy in Mexico (1988–2006). *International Journal of Cultural Policy*, 19(2), 221-248. <https://doi.org/10.1080/10286632.2011.638980>
- Borges, J. L. (1974). Del rigor en la ciencia. En *Obras completas 1923-1972* (12ª ed., p. 847). Emecé.
- Boullosa, C. (2007). Los editores salvajes. *Gatopardo*, 81, 56-65.
- Bourdieu, P. (1984). Le champ littéraire. Préalables critiques et principes de méthode. *Lendemain*, 9(36), 5-20.
- Bourdieu, P. (1987). *Choses dites*. Minuit.
- Bourdieu, P. (1989). *La noblesse d'État. Grandes écoles et esprits de corps*. Les Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. (2005). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- Bourdieu, P. (2008). *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Akal-Istmo.
- Bourdieu, P. (2009). *El sentido práctico*. Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2011). El mercado lingüístico. En *Cuestiones de sociología* (3° ed.). Akal-Istmo.

- Bourdieu, P. (2015). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2016). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (3° ed.). Taurus.
- Bourdieu, P. (2018). *La dominación masculina* (12ª ed.). Anagrama.
- Bourdieu, P., & Darbel, A. (with Schnapper, D.). (1966). *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Minuit.
- Bourdieu, P., & Passeron, J. (2008). *Los herederos. Los estudiantes y la cultura*. Siglo XXI.
- Bravo Varela, H., Cruz Arzabal, R., Guerrero, M., & Herbert, J. (2013, septiembre). Contra la tradición y el futuro. El lugar de la poesía en México. *Tierra Adentro*, 183, 14-19.
- Cabrera, P. (2006). *Una inquietud de amanecer. Literatura y política en México, 1962-1987*. UNAM; Plaza y Valdés.
- Calderón, A. (2021). La poesía mexicana y su régimen de historicidad: 1980-2020. En A. Calderón & C. Ramírez (Eds.), *Constelación de la poesía mexicana* (pp. 6-19). Círculo de Poesía; Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.
- Calderón, A., & Osorio, G. (Eds.). (2016). *Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética*. Valparaíso; Secretaría de Cultura de Colima.
- Camp, R. A. (1988). *Los intelectuales y el Estado en el México del Siglo XX*. FCE.
- Camp, R. A. (2002). *Mexico's mandarins: Crafting a power elite for the twenty-first century*. University of California.
- Casahonda, J. (1965). Jaime Sabines nos habla de poesía y de poetas mexicanos (entrevista). *Revista Icach*, 14.
- Castañeda, E. (2017). *La coloquialidad poética: Una caracterización a partir de la poesía mexicana contemporánea* [Tesis doctoral]. UNAM.
- Castillero, S. E. (2013). Los instantes de excepción de la poesía. En J. Herbert, J. de la Mora, & S. Matías (Eds.), *Escribir poesía en México II* (pp. 71-79). Bonobos; UANL.
- Clot, Y. (1989). La otra ilusión biográfica. *Historia y Fuente Oral*, 2.
- Collins, R. (2004). *Interaction ritual chains*. Princeton University Press.
- Collins, R. (2008). *Violence. A Micro-Sociological Theory*. Princeton University Press.
- Copas, A. (2023). *Tres constelaciones de la poesía mexicana 1990-2023: Actualización historiográfica del método generacional* [Tesis de Maestría]. BUAP.
- de Gaulejac, V. (1992). La sociologie et le vécu. *Revue internationale d'action communautaire*, 27(67), 15-20.
- de Gaulejac, V. (2001). Sociologues en quête d'identité. *Cahiers internationaux de sociologie*, 2(111), 355-362.
- de Gaulejac, V. (2013). *Neurosis de clase. Trayectoria social y conflictos de identidad*. Del Nuevo Extremo.
- de Gaulejac, V., & Roy, S. (1992). La sociologie et le vécu. En *Sociologies cliniques*. Desclée de Brouwer.
- Delaporte, C. (2014). Sociología del cine y Teoría de Redes Sociales Análisis estructural de los "Europeos de Hollywood". *Redes*, 25(2), 23-42.

- Deleuze, G., & Guattari, F. (1988). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- DeNora, T. (2002). Music into action: Performing gender on the Viennese concert stage, 1790–1810. *Poetics*, 30(1), 19-33. [https://doi.org/10.1016/S0304-422X\(02\)00005-0](https://doi.org/10.1016/S0304-422X(02)00005-0)
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Anthropos.
- Derrida, J. (2012). *Espectros de Marx* (5ª ed.). Trotta.
- DiMaggio, P., & Mukhtar, T. (2004). Arts participation as cultural capital in the United States, 1982–2002: Signs of decline? *Poetics*, 32(2), 169-194. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2004.02.005>
- Duhau, E., & Giglia, A. (2016). *Metrópoli, espacio público y consumo*. FCE.
- Durkheim, É. (2012). *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia (y otros escritos sobre religión y conocimiento)*. FCE; UAM; UIA.
- Ejea, T. (2009). La liberalización de la política cultural en México: El caso del fomento a la creación artística. *Sociológica (México)*, 24(71), 17-46.
- Ejea, T. (2011). *Poder y creación artística en México. Un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)*. UAM Azcapotzalco.
- Elias, N. (2012). *La sociedad cortesana* (2ª ed.). FCE.
- Elias, N. (2016). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* (4ª ed.). FCE.
- Escalante, F. (2007). *A la sombra de los libros: Lectura, mercado y vida pública*. Colmex.
- Esteva de Gortari, A. S. (2025). *Casi nada* [Audio recording].
- Faulkner, R., & Becker, H. (2011). *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*. Siglo XXI.
- Flores, M. (2010). *El ocaso de los poetas intelectuales y la «generación del desencanto»*. Universidad Veracruzana.
- Flores, M. (2014). *La culpa es por cantar*. Literal Publishing; Conaculta.
- Flores, M. (2016). *Viaje de Vuelta. Estampas de una revista* (2ª ed.). FCE.
- Florida, R. (2012). *The Rise of the Creative Class*. Basic Books.
- Gao, X. (2021). *Thinking of Space Relationally: Critical Realism Beyond Relativism. A Manifold Study of the Artworld in Beijing*. Transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839455876>
- García Canclini, N. (2001). *Consumers and citizens: Globalization and multicultural conflicts*. University of Minnesota Press.
- Giglia, A. (2012). *El habitar y la cultura. Perspectivas teóricas y de investigación*. Anthropos; UAM Iztapalapa.
- Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. Random House: Anchor Books.
- Goffman, E. (1967). *Interaction Ritual. Essays in Face to Face Behavior*. Aldine Transaction.
- Gorostiza, J. (1931, enero 15). Hacia una literatura mediocre. *El Universal Ilustrado*.
- Gruzinski, S. (2004). *La ciudad de México. Una historia*. FCE.
- Guadarrama Olvera, R., & Moreno Carranco, M. (2019). Espacios culturales alternativos: La Roma-Condesa en la Ciudad de México. *Alteridades*, 58, 73-85. <https://doi.org/10.24275>

- Guadarrama Olvera, R., & Moreno Carranco, M. (2020). *Mundos habitados. Espacios de arquitectura, diseño y música en la Ciudad de México*. UAM Cuajimalpa.
- Guadarrama, R. (2019). *Vivir del arte. La condición social de los músicos profesionales en México*. UAM: Cuajimalpa.
- Heidegger, M. (1971). *El ser y el tiempo* (2° ed.). FCE.
- Heinich, N. (2000). *Être écrivain. Création et identité*. La Découverte.
- Heinich, N. (2022). The three generations of the French sociology of art. *American Journal of Cultural Sociology*, 10(2), 337-353. <https://doi.org/10.1057/s41290-021-00139-w>
- Hennion, A. (2001). Music Lovers: Taste as Performance. *Theory, Culture & Society*, 18(5), 1-22. <https://doi.org/10.1177/02632760122051940>
- Hennion, A. (2017). De una sociología de la mediación a una pragmática de las vinculaciones. Retrospectiva de un recorrido sociológico dentro del CSI. *Cuestiones de Sociología*, 16, Article 16. <https://doi.org/10.24215/23468904e032>
- Hernández, S. (2023). *Una historia vivencial de la poesía: De las cavernas a TikTok. ¿Por qué la poesía nos ayuda a vivir mejor?* SEHER.
- Herzfeld, M. (2016). Introducing Cultural Intimacy. En *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation State* (pp. 1-38). Routledge.
- Higashi, A. (2015). *PM / XXI / 360°. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*. UAM; Tirant Humanidades.
- Honneth, A. (2007). *Reificación. Un estudio en la teoría del reconocimiento*. Katz.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2016). La industria cultural. Límites de la Ilustración. En *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (10ª ed., pp. 207-242). Trotta.
- Hostería La Bota. (2015, abril 29). *Entrevista a Ashauri López*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=flrKWCWYl3c>
- Iglesia, A. M. (2019). *La revolución de las flâneuses*. Wunderkammer.
- Jakobson, R. (1981). Lingüística y poética. En *Ensayos en lingüística general* (2ª ed., pp. 347-395). Seix Barral.
- Kaur, R., & Watson, E. (2018, septiembre 5). *Emma Watson entrevista a Rupri Kaur para Our Shared Shelf*. Our Shared Shelf Group. <https://www.youtube.com/watch?v=hL2u93brqiA>
- Kirschbaum, C. (2012). Rappers em São Paulo: Conexões, desconexões e transgressões. *Redes*, 22, 5-22.
- Krauze, E. (2022). *Spinoza en el Parque México*. Tusquets.
- Lahire, B. (2006). *La condition littéraire. La double vie des écrivains*. La Découverte.
- Lahire, B. (2009). Entre sociologie de la consommation culturelle et sociologie de la réception culturelle. *Idées économiques et sociales*, 155(1), 6-11. <https://doi.org/10.3917/idee.155.0006>
- Lara, C. (2012). La política cultural en México. Oficialismo, alternancia y transición. En E. Cruz & C. Lara (Eds.), *1988-2012. Cultura y transición* (pp. 17-38). Universidad Autónoma de Morelos; Instituto de Cultura de Morelos.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial.

- Lemus, R. (2019). Polémicas culturales: Paz-Monsiváis, Vuelta-Nexos, literatura fácil-literatura difícil. En M. G. Rodríguez Lozano & R. Cruz Arzabal (Eds.), *Hacia un nuevo siglo (1968-2012). Tensiones y territorios y formas de un campo en movimiento* (pp. 103-124). UNAM.
- Lenkersdorf, C. (2020). *Filosofar en clave tojolabal* (2ª ed.). Miguel Ángel Porrúa.
- Lipovetsky, G. (2016). *De la ligereza*. Anagrama.
- Lipovetsky, G. (2024). *La consagración de la autenticidad*. Anagrama.
- López Mills, T. (2010). *Muerte en la rúa Augusta*. Almadía.
- López-Ferrer, M., Perruchas, F., Sánchez-Barrioluengo, M., & Escoto-Simó, N. (2014). Las redes sociales en la industria cinematográfica española: ¿existe relación entre la posición en la red y el reconocimiento social obtenido? *Redes*, 25(2), Article 2.
- Lumbreras, E., & Bravo Varela, H. (Eds.). (2002). *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora 1986-2002*. Conaculta.
- Maristain, M. (2013, octubre 18). Maricela Guerrero escribe poemas como salidos de una guacamaya y busca tres millones de patas al gato. *Sin Embargo*.
- Martín Gaite, C. (2006). La cosecha de la lectura. En *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*. Siruela.
- Martínez, J. L. (1999). Los caciques culturales. *Letras Libres*, 7, 28-29.
- Martuccelli, D., & de Singly, F. (2012). *Las sociologías del individuo*. Lom.
- Marx, K. (2017). Trabajo y poesía. En C. Bértolo (Ed.), *Llamando a las puertas de la revolución. Antología* (p. 644). Penguin Random House.
- Menger, P.-M. (1993). L'hégémonie parisienne. Économie et politique de la gravitation artistique. *Annales*, 48(6), 1565-1600. <https://doi.org/10.3406/ahess.1993.279232>
- Menger, P.-M. (1999). Artistic Labor Markets and Careers. *Annual Review of Sociology*, 25(1), 541. <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.25.1.541>
- Mireles, I. (2022). Constelaciones poéticas: Sobre algunas antologías de la nueva poesía mexicana (2010-2020). *(an)ecdótica*, 6(1), Article 1. <https://doi.org/10.19130/iifl.anec.2022.6.1.235876>
- Moeini, S. H. I., Arefian, M., Kashani, B., & Abbasi, G. (2018). *Urban Culture in Tehran: Urban Processes in Unofficial Cultural Spaces*. Springer International Publishing AG. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-65500-0>
- Mota Pérez, M. M. (2022). El Fonca: La historia del financiamiento del arte en México en la alternancia política (1989-2020). *Intervención*, 2(26), Article 26.
- Moureau, N., & Zenou, B. (2014). El capital social, el arte contemporáneo y las carreras. *Redes*, 25(2), Article 2.
- Muntanyola-Saura, D. (2014). La fuerza de los lazos creativos: Las redes sociales de un ensayo de danza. *Redes*, 25(2), Article 2. <https://doi.org/10.5565/rev/redes.510>
- Muntanyola-Saura, D. (2017). El habitus en la danza: Las habilidades sociales y artísticas de un ensayo. En A. Rodríguez Morató & Á. Santana Acuña (Eds.), *La nueva sociología de las artes. Una perspectiva hispanohablante y global* (pp. 141-164). Gedisa.
- NotimexTV. (2019, junio 18). *Los estímulos del FONCA: Entre la opacidad y el despilfarro*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=OkA7YbzD2UY>

- O'Connor, E. (2005). Embodied knowledge: The experience of meaning and the struggle towards proficiency in glassblowing. *Ethnography*, 6(2), 183-204. <https://doi.org/10.1177/1466138105057551>
- Palou, P. Á. (2017). *En la alcoba de un mundo. El amor y la oscura muerte de Xavier Villaurrutia*. Seix Barral.
- Pamuk, O. (2017). *El novelista ingenuo y el sentimental*. Debolsillo.
- Paz, O. (2014). La otra voz: Los pocos y los muchos. En *La casa de la presencia. Poesía e historia* (2º ed., pp. 478-490). FCE.
- Paz, O., Chumacero, A., Pacheco, J. E., & Aridjis, H. (Eds.). (2014). *Poesía en movimiento* (2º ed.). Siglo XXI.
- Perec, G. (2007). *Especies de espacios* (5ª ed.). Montesinos.
- Pérez Falconi. (s. f.). *El Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA), área dramaturgia, entre el desarrollo cultural y la democracia de élite*. https://www.academia.edu/38614555/El_Sistema_Nacional_de_Creadores_de_Arte_SNCA_%C3%A1rea_dramaturgia_entre_el_desarrollo_cultural_y_la_democracia_de_%C3%A9lite
- Pérez Gay, R. (2018). *Perseguir la noche*. Seix Barral.
- Petit, M. (1999). *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura*. FCE.
- Petit, M. (2001). *Lecturas: Del espacio íntimo al espacio público*. FCE.
- Piedras, E., & García Canclini, N. (Eds.). (2013). *Jóvenes creativos. Estrategias y redes culturales*. Juan Pablos Editor; UAM.
- Poniatowska, E. (2022). *Octavio Paz. Las palabras del árbol*. Debolsillo.
- Proust, M. (2016). *Contra Sainte-Beuve: Recuerdo de una mañana (Textos de los cuadernos de 1908 y 1909)*. Alianza.
- Rabasa, D. (2013). Escritores del mañana: Paula Abramo, Pablo Duarte y Daniel Saldaña. *La Ciudad de Frente*, 97.
- Rancière, J. (2019). *Disenso. Ensayos sobre estética y política*. FCE.
- Ricoeur, P. (2009). *Amor y justicia*. Siglo XXI.
- Rius Ulldemolins, J. (2008). Los barrios artísticos como base local de la cultura global. El caso del Raval de Barcelona. *Revista Internacional de Sociología*, 66(51), Article 51. <https://doi.org/10.3989/ris.2008.i51.114>
- Rius Ulldemolins, J. (2014). ¿Por qué se concentran los artistas en las grandes ciudades? Factores infraestructurales de localización, estrategias profesionales y dinámicas comunitarias. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 147, 73-87.
- Rizolatti, G., & Sinigaglia, C. (2008). *Empathie und Spiegelneurone. Die biologische Basis des Mitgefühls*. Unseld.
- Rodríguez Morató, A., & Santana Acuña, Á. (Eds.). (2017). *La nueva sociología de las artes. Una perspectiva hispanohablante y global*. Gedisa.
- Rosa, H. (2019). *Resonancia: Una sociología de la relación con el mundo*. Katz.
- Rosler, M. (2017). *Clase cultural. Arte y gentrificación*. Caja Negra.

- Sabido, O. (2017). Georg Simmel y los sentidos: Una sociología relacional de la percepción. *Revista Mexicana de Sociología*, 79(2), 373-400.
- Salas, R. (2024, septiembre 24). *Una mirada a la industria del libro independiente*. Nexos. <https://cultura.nexos.com.mx/una-mirada-a-la-industria-del-libro-independiente/>
- Sánchez Prado, I. (2014). Becas y maestrías, dos sistemas de subvención de la literatura. *Tierra Adentro*, 194, 25-26.
- Sánchez Prado, I. (2018). Lengua precaria: La poesía mexicana en crisis epistémica. En A. Higashi & I. Ballester (Eds.), *Madurez de la joven poesía mexicana*.
- Sánchez Prado, I. M. (2007). La «generación» como ideología cultural: El FONCA y la institucionalización de la «narrativa joven» en México. *Explicación de Textos Literarios*, 36(1), 8-20.
- Sapiro, G. (2016). *La sociología de la literatura*. FCE.
- Sastre, E. (2019, marzo 29). *La ovación a Elvira Sastre por su poema «Somos mujeres» en el Congreso de la Lengua*. La Voz. <https://www.youtube.com/watch?v=mlW69gXolWA>
- Scott, J. C. (2000). *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. Era.
- Sefchovich, S. (2020). *Del silencio al estruendo: Cambios en la escritura de las mujeres a través del tiempo*. UNAM.
- Serna, E. (1995). *El miedo a los animales*. Joaquín Mortiz.
- Shoshan, N. (2015). Más allá de la empatía: La escritura etnográfica de lo desagradable. *Nueva antropología*, 28(83), 147-162.
- Smith, A. (1958). *Investigación sobre la naturaleza y causas de la riqueza de las naciones*. FCE.
- Smith, A. (1979). *Teoría de los sentimientos morales* (2ª ed.). FCE.
- Soltero, G. (2022). From a few resounding voices to a multitude of whimpers. The role of writers towards modern cultural policy in Mexico. *Journal of Cultural Management and Cultural Policy / Zeitschrift für Kulturmanagement und Kulturpolitik*, 8(2), 89-114. <https://doi.org/10.14361/zkmm-2022-0204>
- Sontag, S. (2022a). Contra la interpretación. En *Obra imprescindible* (pp. 19-30). Literatura Random House.
- Sontag, S. (2022b). Notas sobre lo <<camp>>. En *Obra imprescindible* (pp. 52-68). Literatura Random House.
- Sontag, S. (2022c). Sobre el estilo. En *Obra imprescindible* (pp. 30-52). Literatura Random House.
- Sontag, S. (2022d). Una cultura y la nueva sensibilidad. En *Obra imprescindible* (pp. 68-79). Literatura Random House.
- Steiner, G. (1997). *Pasión intacta*. Siruela.
- Tamariz, M. C. (2014). *Ageing culture, el surgimiento de una edad social. Danzoneros en la Ciudad de México* [Tesis de Doctorado]. El Colegio de México.
- Tarde, G. (2013). *Las leyes sociales*. Gedisa.
- Taylor, C. (1996). *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*. Paidós.
- Tinat, K. (2014). *Los pijos de Madrid. Reflexiones sobre la identidad y la cultura de un grupo de jóvenes*. El Colegio de México.
- Uribe, S. (2013). Escribir poesía. *Tierra Adentro*, 183, 6-9.

- Wacquant, L. (2006). *Entre las cuerdas: Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Siglo XXI.
- Warner, M. (2012). *Público, públicos y contrapúblicos*. FCE.
- Wittgenstein, L. (2019). Tractatus logico-philosophicus. En *Wittgenstein* (Vol. 1, pp. 5-154). Gredos-RBA.
- Wortman, A. (2001). Globalización cultural, consumos y exclusión social. *Nueva Sociedad*, 175, 134-142.
- Wortman, A. (2008). *Las clases medias argentinas y democratización cultural. Análisis de su devenir a partir de la conformación del público de cine, televisión y centros culturales autogestionados* [Tesis de Doctorado]. Universidad de Buenos Aires.
- Wortman, A. (2012). *Consumos de las nuevas clases medias: Fragmentación de públicas en la Argentina contemporánea. Una mirada a partir de los libros*. Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición, Argentina. <http://coloquiolibroyedicion.fahce.unlp.edu.ar/>
- Wortman, A. (2017). Políticas culturales y legitimidad política en tiempos de crisis: El caso del Programa Puntos de Cultura en Argentina. *Políticas Culturais em Revista*, 10(1), Article 1. <https://doi.org/10.9771/pcr.v10i1.22060>
- Zaid, G. (1986). *Cómo leer en bicicleta*. Joaquín Mortiz; SEP.
- Zaid, G. (2017). Dinero para la cultura. En *Fama y dinero*. El Colegio Nacional.
- Zaid, G. (2018). Los demasiados libros. En *Crítica del mundo cultural* (2ª ed.). El Colegio Nacional.
- Zarlenga, M. I. (2017). Escenarios creativos: La incidencia del lugar en los procesos de creatividad cultural urbana. En A. Rodríguez Morató & Á. Santana Acuña (Eds.), *La nueva sociología de las artes. Una perspectiva hispanohablante y global* (pp. 337-360). Gedisa.



[...] es provechoso el consejo que daba un maestro al estudiante que le preguntaba cómo podía escribir en siete horas una disertación: “Emplea la primera hora, le decía, en considerar los términos del tema, en examinarlos, sopesarlos, compararlos y definirlos con precisión: es raro que el tema que se le ha propuesto no brote de esta confrontación. Después, asegure una dirección general; más que de un plan disponga de un esquema; y láncese a cuerpo descubierto a la redacción; verá que las ideas llegan oportunamente y por sí mismas. Y si le dicen que el método es imperfecto, responda que cualquier otro también lo sería”.

El trabajo intelectual, Jean Guitton.

Y a quienes a estas alturas se sigan preguntando,
¿para qué sirve la poesía?,
solo agregaré: para ser feliz.

¿Para qué sirve la poesía?,
Alberto Blanco.

¿A quién podremos agradecerle todo?

Ingeborg

11-12-1957

A Mahler,
Paul.