

POESÍA, MUERTE Y TEJIDO SOCIAL: NECROESCRITURAS EN *ÁLBUM ISCARIOTE* DE JULIÁN HERBERT

*Poetry, Death and Social Tissue: Necro-Writings on Album
Iscariote by Julian Herbert*

EDGARDO ÍÑIGUEZ
UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA
Guadalajara, México
edgardo.ir@gmail.com

Resumen: la poesía de autores mexicanos nacidos a partir de 1970 replantea tanto la estética del lenguaje poético como la figura autoral para dar cuenta de las condiciones sociales del país en la actualidad. Las técnicas literarias denuncian el funcionamiento de mecanismos propios del necropoder y del capitalismo gore en el tejido social. Tales elementos están presentes en *Álbum Iscariote*, de Julián Herbert. A partir del concepto de necroescrituras se analizan la presencia del autor y la escritura comunitaria en el texto como formas de generar redes simbólicas que doten de significaciones otras a un presente violento y sin sentido.

Palabras clave: necroescrituras, escritura comunitaria, violencia, capitalismo gore

Abstract: The poetry of Mexican authors born after 1970 rethinks both aesthetics of poetic language and the authorial figure to display the social conditions of the country nowadays. Literary techniques denounce the mechanisms of the necropower and gore capitalism in the social tissue. Such elements are in Julian Herbert's *Álbum Icarote*. Based on the concept of necro-writing, the presence of the author in the text and community writing as ways of generating symbolic networks, the creation of others senses against a violent and meaningless present are analysed.

Keywords: Necroescrituras (Necro-writing), Community Writing, Violence, Gore Capitalism



Introducción

El objetivo que anima el presente trabajo es efectuar una lectura de *Álbum Iscariote* (2013) de Julián Herbert (Acapulco, 1971) a la luz del concepto necroescrituras. En la primera parte se conceptualiza el término y su surgimiento en México frente a las políticas de un Estado neoliberal; en la segunda, se ejemplifican algunos recursos estéticos de la poesía mexicana contemporánea; en la tercera, se analiza el libro de nuestro autor. Se pondrá especial énfasis en la aparición de la figura autoral en el texto, en la incidencia y en las figuraciones del “yo” dentro de las voces que componen la enunciación, en la forma en que tales voces interpretan las estructuras de poder predominantes en el país y en la oposición a estas últimas en y a través de la literatura. De esta forma, se expondrán técnicas escriturales de la poesía en tanto que componente del diálogo social acerca de los problemas actuales que enfrenta el país.

El lenguaje como diversas formas de tensión es un rasgo que comparten autoras y autores mexicanos nacidos a partir de 1970. Las inquietudes en el sistema y sobre el sistema de signos modelan obras que se abren al diálogo. Las formaciones discursivas revelan un énfasis especial en las metamorfosis, en movimientos azarosos que originan una suerte de dislocación semántica. El desplazamiento referido permite comprender de múltiples maneras la articulación de la obra literaria; así pues, los códigos internos no cobran relevancia en lo que Derrida llama metafísica de la presencia (1995: 42-43), sino en la escritura otra que hacen los receptores, en los sentidos que la poesía, la narrativa o el teatro adquieren por medio de la lectura –espacio común y concreción de todas las posibilidades subyacentes en el texto–, en las interpretaciones y reformulaciones que permiten, entre otros elementos, las especificidades estéticas y estilísticas; las voces que conforman una obra o el lugar de enunciación de la misma.

Las necroescrituras en la literatura mexicana actual

Dicha tensión queda de manifiesto en diferentes géneros. Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, “Legom” (1968) elimina cualquier tipo de acotación –señalamiento del número de personajes, del vestuario, del sexo o la identidad genérica de los mismos; de la disposición del espacio o de la escenografía– en sus obras teatrales. Para el autor, texto y puesta en escena deben sostenerse y construir el mundo únicamente por medio de la palabra. Su técnica tiende hacia una novela escénica, a la desaparición del teatro dialogado en pro de una narrativa de corte novelesco que contenga –en el sentido de congregar–, la vida y el teatro (2012: s/p). La propuesta de la disciplina artística en cuestión, tal como la concibe el dramaturgo, es fundamental para comprender las maneras en que literatura y experiencia se unen en obras mexicanas actuales.

En cuanto a la narrativa, hay una tendencia a la escritura autoficcional, como lo constatan las novelas *El cuerpo en que nació*

(2011), de Guadalupe Nettel (México, 1973), *Conjunto vacío* (2015), de Verónica Gerber Bicecci (México, 1981) o, de forma irónica, *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016), de Juan Pablo Villalobos (Guadalajara, 1973). Dichas obras ponen de relieve la necesidad de incluir el plano de lo personal en los terrenos público y político. En otras palabras, hay un dialogismo y una intersubjetividad entre ambos espacios que permite nuevas posibilidades de interpretación y de unir las vivencias de un “yo” con la sociedad de la que emerge o en la que interactúa. El subgénero narrativo se convierte así en una forma de conferir sentido a la historia a partir de la esfera de lo privado (Negrete Sandoval, 2015: 226).

La poesía, por su parte, renueva el lenguaje y las técnicas de las que se sirve mediante giros que abren las lecturas e interpretaciones del texto a partir del diálogo con y de las experiencias del lector. En un panorama heterogéneo de creación literaria, se reformulan recursos que las vanguardias artísticas hicieron cardinales en el lenguaje poético: la apropiación, la reescritura de obras fundamentales –aun fundacionales– del canon, tanto propio como de otras tradiciones, la intervención, el collage, diferentes variaciones de cadáveres exquisitos, la diversidad de discursos y de registros lingüísticos, la yuxtaposición, las experimentaciones y los juegos con los diferentes géneros literarios¹, la inserción de elementos pertenecientes a otras tipologías textuales o el pastiche conviven con las nuevas herramientas que brindan el Internet y las redes sociales. Tales son los casos de las publicaciones en blogs.

De forma más reciente, destacan medios de producción como la denominada “twitteratura”, que impone características peculiares por las limitantes de la plataforma misma –sobre todo en lo relativo a la extensión–, trabajos de coautoría digital abierta a múltiples participantes y una escritura automática llevada, tal vez, a su máximo extremo al hacer de programas de cómputo la principal herramienta en la “creación” literaria.² Las técnicas enumeradas y las formas de integrarlas a la poesía ponen de manifiesto la dificultad para distinguir o para fijar cualquier tipo de límite a nivel lingüístico, estructural o

¹ En obras publicadas recientemente dos narradores que no pertenecen a esta generación tensionan el lenguaje para producir novelas en verso a la manera de *El cumpleaños de Juan Ángel* de Mario Benedetti: Jorge Volpi (1968) en *Oscuro bosque oscuro* (2009) y Francisco Hinojosa (1954) en *Poesía eras tú* (2009). Por otra parte, el último libro mencionado es una parodia de “Poesía no eres tú”, célebre texto de Rosario Castellanos que da nombre a la compilación de su obra poética. Como es bien sabido, el texto de la autora y diplomática mexicana es, a su vez, una reformulación irónica de la rima XXI de Bécquer. El libro de Hinojosa agrega una capa de escritura al palimpsesto de corte posmoderno al presentar una reelaboración irónica de una reelaboración primera.

² Eugenio Tiselli (1972) explica el proceso que siguió en *El drama del lavaplatos* (2010). A saber, tecló lo que él mismo denomina “verso semilla”; el ordenador tradujo dicho verso al inglés, sustituyó cada palabra por un sinónimo, tradujo la nueva versión inglesa al español y arrojó el resultado al autor. Este último efectuó modificaciones o dejó los versos tal como los propuso la máquina (Tiselli, 2010: 9-10).

formal en el género. El lenguaje híbrido del que se nutre la poesía, aunado a prácticas comunes relacionadas con los medios de publicación y de distribución, implican una apertura del texto hacia formas no canónicas de la literatura o, mejor dicho, señalan la emergencia de nuevas necesidades escriturales. Estas últimas responden a una temporalidad multimediática y a los entretrejamientos de los ámbitos social y cultural en el presente.

Por una parte, las tecnologías mencionadas imponen conceptualizaciones alternas de la subjetividad. Para Rosi Braidotti, la era digital abre paso a lo posthumano, que se distingue por una segunda vida que avanza junto a la primera y que tiene lugar en las diferentes pantallas frente a las que nos situamos para comprender, apropiarnos e, incluso, producir el presente (2015: 51-52). Las formas de la experiencia derivadas de ellas enfatizan la multitemporalidad característica de nuestra época. Efectos como la globalización, un Estado desgastado, las crisis identitarias, el rechazo de cualquier esencialismo y la apertura a la diversidad constatan la pluralidad de tiempos condensados en nuestro presente.

Por otra, el lenguaje es el medio primordial para alcanzar cualquier tipo de relación, para develar el sistema de signos que codifica y da forma a composiciones inéditas de los tejidos social y cultural, que señala la obsolescencia de las organizaciones política y económica actuales. En el México de años recientes, el lenguaje señala la presencia de una muerte normalizada en la vida diaria. Tal presencia reconfigura el espacio, genera un nuevo territorio marcado por la violencia y por el derramamiento masivo de sangre. De acuerdo con Sergio González Rodríguez, en este campo, entendido como la región donde tienen lugar operaciones bélicas, hay un entrecruzamiento de diferentes factores: la guerra, la geopolítica, el control y la vigilancia de las colectividades; las aplicaciones del arte y de la cultura (2014: 9). Lo que está en juego en la sociedad, en las relaciones de los sujetos, en las producciones culturales es el valor de lo humano y la vida misma de las personas.

En el prefacio de *Obra abierta*, Umberto Eco se preguntaba, de manera retórica, sobre las maneras en que reaccionaría el lenguaje literario frente a la realidad capitalista (1992: 11). En la coyuntura que enfrenta la sociedad mexicana, las preguntas sobre la ética y la estética del lenguaje giran en torno a los Estados neoliberales: las transformaciones epistemológicas, de los sistemas de valores y en las instituciones que rigen los diferentes sistemas influyen en la escritura. Los cambios en las condiciones de la vida y de las distintas figuraciones del “yo”, es decir, las identidades individuales y colectivas que se pueden establecer ante las condiciones dadas por la episteme, influyen en las formas de entenderse en el mundo y de concebir la literatura. Cristina Rivera Garza, por su parte, reflexiona sobre las reacciones de la escritura ante la realidad de un capitalismo voraz y propone el concepto “necroescrituras” en su ensayo *Los muertos indóciles* (2013). Como

puede inferirse, el término sugiere vínculos indisolubles entre la literatura y la muerte. Lejos de entender a esta última de manera metafórica, de tomar como punto de partida las representaciones que se han hecho en diferentes épocas, imaginarios y tradiciones del acontecimiento de la muerte, los decesos, las aniquilaciones masivas, las desapariciones, los asesinatos bajo la forma de daños colaterales de una guerra sin sentido, entre otros, son elementos que componen la cotidianidad. Así pues, el término se refiere a una producción literaria que: “da cuenta de una sociedad de mortandad, dominada por un Estado que sustituye la ética de la responsabilidad para con los ciudadanos por la lógica de la ganancia extrema” (Rivera Garza, 2013: 20).

Dichas escrituras se inscriben en el contexto de las necropolíticas como las entiende Achille Mbembe. El autor camerunés toma como punto de partida las biopolíticas de Michel Foucault. En su análisis, identifica un giro radical en la interpretación de las relaciones entre el Estado y los miembros de la sociedad: ya no se trata de visibilizar el dominio que ejercía el poder sobre la vida, sino de señalar las estrategias de la soberanía para manifestarse en la capacidad de decidir quién muere en una sociedad. Tal atribución se vuelve un ejercicio normalizado del poder (Mbembe, 2011: 19-20). Esta forma de dominio se hace presente en países como México bajo la forma de lo que Sayak Valencia denomina “capitalismo gore”.

El término, proveniente del lenguaje propio de la cinematografía, alude a la espectacularidad con que ocurren los homicidios o cualquier otra manifestación de la violencia. A la vez, hace referencia al salto semántico que da un género artístico –o de la cultura popular, en las revistas especializadas en nota roja, por ejemplo– a una realidad vívida (Valencia, 2010: 86). La conceptualización del término “capitalismo gore” precisa los mecanismos de un sistema que se funda en una violencia ilegítima y absurda, que convierte al derramamiento de sangre en precio a pagar para que países del tercer mundo se inscriban en las lógicas capitalistas y que, aun, comercializa posteriormente con esa crueldad a través de los medios masivos de comunicación. En otras palabras, define un tipo de capitalismo que utiliza las leyes de la oferta y la demanda con el fin de gestionar la muerte (Valencia, 2010: 47). El cuerpo y la vida humana reemplazan a la mercancía en estas sociedades. Así pues, se subvierten la racionalidad y los mecanismos que regían los procesos de producción. Las técnicas predatorias, la trata de personas, la prostitución, las desapariciones, los secuestros, el chantaje, la tortura, la explotación o los asesinatos por encargo encuentran su razón de ser en cuanto a que hacen posible la acumulación de capital (Valencia, 2010: 15). La presencia y la expansión del crimen organizado se convierten en medios de los que se sirve ese poder para implementar dispositivos de dominación: la impunidad que gozan los grupos criminales provoca el miedo, el silencio y la reclusión impuestas por los propios miembros de la sociedad.

Las necropolíticas, el engranaje del capitalismo gore, el poder de decidir sobre la muerte de los individuos no atentan únicamente sobre la vida o su posible desarrollo. El concepto y el valor mismo de lo humano están en tela de juicio. Este quiebre en el orden epistemológico modifica las formas en que pueden tener lugar las distintas relaciones y las experiencias; las formas de indagar sobre estas últimas, es decir, las ciencias humanas y las producciones culturales que se crean en una realidad conflictiva como la que caracteriza al presente mexicano. En este contexto, las necroescrituras se insertan en lo social como una oposición al poder por medio de recursos estéticos que proponen un diálogo o, mejor dicho, un dialogismo sobre el presente y otras posibilidades de concebir el mundo referencial en el espacio de diversos tipos de textos.

Necroescrituras y poesía

Entre las técnicas privilegiadas en la poesía actual está la escritura comunitaria. *Antígona González* (2012) de Sara Uribe (Querétaro, 1978) ilustra tal estética, basada en la apropiación y el collage. En la obra, Sandra Muñoz busca a Tadeo, su hermano, mientras se pregunta por los miles de desaparecidos y el descanso que éstos pueden tener en un territorio que se ha convertido en una gran fosa común. De acuerdo con una nota final que agrega la misma autora, el motivo del mito griego amalgama diferentes voces: versos pertenecientes a Sófocles, fragmentos de libros que retoman la figura de la hija de Edipo y de Yocasta –Yourcenar, Butler, María Zambrano, Carlos Eduardo Satizábal, entre otros (Uribe, 2012: 103-110)—. Las lecturas de la autora abarcan producciones discursivas que van de la literatura a las bitácoras electrónicas, pasando por la crítica literaria, la filosofía, el teatro, entrevistas, artículos periodísticos, testimonios y entradas de blogs.

Como señala la misma Rivera Garza, Uribe incluye palabras textuales de las víctimas (2015: s/p). El yo lírico del poemario es un conjunto de voces que denuncian las miles de desapariciones que han tenido lugar en el país. La enunciación se articula desde la pluralidad, desde los diferentes lamentos y clases sociales que conforman la población de un país. Más que un “yo” cualquiera, hay una serie de Antígonas que, en los poemas que componen la obra, son portavoces de la comunidad; tanto de los que padecen el dolor de la pérdida de un hermano, un padre, un marido en las condiciones de extrema violencia predominantes, como de los que viven temerosos, expuestos a la muerte de manera habitual. Este aspecto queda de manifiesto en los versos:

*: No quería ser una Antígona
pero me tocó* (Uribe, 2012: 15).³

³ Respeto el subrayado de la autora.

El yo lírico que se forma en la comunidad o, mejor dicho, que es la comunidad, se da a la tarea de: “Nombrarlos a todos [los muertos] para decir: este cuerpo podría/ ser el mío” (Uribe, 2012: 13). El lenguaje encarna —da forma material— a la sociedad dentro del texto, la hace partícipe de una pérdida que son todas las pérdidas. La voz de *Antígona González* es la de una colectividad doliente. La inseguridad que sostiene la maquinaria del capitalismo gore adquiere así el tono de un destino que debemos enfrentar todos, trágico, ineludible, fatal. El determinismo en los versos citados no oculta sus reminiscencias del coro del teatro griego. La apropiación que hace la autora en los planos discursivo y estructural revela la omnipresencia concreta de las desapariciones, por una parte, y de la incertidumbre, por otra. En el texto subyace un Estado en descomposición, regido por la lógica de las necropolíticas y por un necroempoderamiento que entiende los cadáveres como principio de la acumulación de bienes y, a la vez, de fuerza económica, política y de las fuerzas armadas.

El estilo de *Antígona González*, basado en la apropiación, la intervención y la reescritura, recibe, paradójicamente, el nombre de “desapropiación”, o la práctica que reta constantemente la noción tradicional de la propiedad. Si bien hay una apropiación de la tragedia clásica y de algunas de sus reformulaciones, la desapropiación postula una: “interdependencia mutua con respecto al lenguaje” (Rivera Garza, 2013: 22) entre los diferentes participantes del endeble tejido social. En ese sentido, el texto deviene el espacio propio para el diálogo, para ejercer la oposición, por la vía de las estructuras simbólicas, al poder. La obra encuentra su fundamento en una formación discursiva heterogénea, unida por la violencia, por el sufrimiento, por el desconsuelo compartidos y por la amenaza a la vuelta de la esquina.

Gerardo Arana (Querétaro, 1978-2012) propone, por su parte, una reconfiguración tanto del espacio como del lenguaje en *Bulgaria-Mexicalli* (2011). Este ejercicio tiene por objetivo encontrar similitudes en el desarrollo histórico de ambas naciones. En lo relativo al espacio, inscribe el territorio de Bulgaria en la República Mexicana y efectúa el mismo proceso de manera inversa. El reordenamiento del *topos* pone especial énfasis en un lazo que se tiende entre las historias sangrientas de ambas naciones. El yo lírico, en una paráfrasis del Manifiesto del Partido Comunista, nos dice “!!! Países (*sic*) del mundo uniós (*sic*) en los poemarios !!!” (Arana, 2010: 23). La unión se encuentra en el lenguaje poético que modifica las diferentes regiones y las maneras de entender y de entenderse inmerso en procesos históricos. Acerca de este punto, el autor escribe en uno de los textos que abren el libro: “Prehispania./ Hispania./ Novohispania./ Independencia. /Revolución” (Arana, 2011: 10) y continúa: “**PRIMER IMPERIO/ SEGUNDO IMPERIO/ TERCER REICH**”⁴ (Arana, 2011: 10; negritas del original). La resolución del poema condensa los sucesos ocurridos en ambos países y pone de relieve las condiciones de vida: “Seguimos vivos.

⁴ Sigo las mayúsculas y el subrayado del autor.

Vivos violentos,/ Vivos vivos entre muerte muerte./ Entre miles y miles de muertes (Arana, 2011: 10). La utilización del plural yuxtapone las historias de Bulgaria y de México y construye un tiempo que se comparte con un otro que se antoja lejano.

Esta especie de presente de la humanidad en que se sitúa el yo lírico es el de la vida controlada por el derramamiento de sangre, el de verse forzado a dar sentido a las experiencias, a relacionarse ante nuevas expresiones y acciones por medio de un velo de violencia que provee las herramientas interpretativas de los actos y los gestos. Sin embargo, toma formas particulares en cada emplazamiento. En el caso del país latinoamericano, una voz reitera lúgubre: “En México reina la muerte/ En México reina la muerte/ En México reina la muerte” (Arana, 2011: 31).

Los recursos que utiliza Arana dan fe, incluso en la tipografía y en la disposición del texto, de un presente inhumano y cruento. Si bien en los poemas hay elementos que se pueden circunscribir con precisiones temporal y geográfica, el lenguaje y el ordenamiento del espacio en la obra reclaman discusiones éticas y culturales capaces de trascender la situación exclusivamente nacional. El debate que propone el autor se establece por medio de la reescritura de dos poemas: “Septiembre”, de Geo Milev, y la “Suave Patria”, de Ramón López Velarde. Este contrapunto denuncia las estrategias que ha utilizado el poder históricamente con tal de ejercer la fuerza. Así, el yo lírico acusa un Estado en apariencia atemporal, al menos en lo que respecta a la corrupción, a la muerte, a la negligencia y al asesinato. A la vez, señala una capacidad de renovar los mecanismos de poder, bajo la forma de maquinarias de guerra, con el fin de controlar a la sociedad.

Cristina Rivera Garza, en cuanto a ella, utiliza los mismos recursos para la composición de poemas. En “La reclamante”, uno de sus textos más célebres, incluido en el volumen *Dolerse. Textos desde un país herido* (2011), aparece la voz de la autora fusionada con la de Ramón López Velarde en otra reformulación de “Suave patria”. La escritora inserta fragmentos de las palabras que Luz María Dávila dirigió al ex presidente Felipe Calderón en una visita forzada del personaje público a Ciudad Juárez. Un grupo de sicarios asesinó a adolescentes que celebraban un cumpleaños, entre ellos se encontraban dos hijos de la mujer. La criminalización se presenta como otro recurso del necroestado: la versión oficial para los medios internacionales era que los asesinados pertenecían a un grupo del crimen organizado. En su discurso, la mujer pide justicia para todos los muertos y desaparecidos durante el gobierno del entonces presidente.

En los textos de Uribe, Arana y Rivera Garza, las necroescrituras proponen textos dialógicos, abiertos e inconclusos a partir de la apropiación, la intervención y, posteriormente, la desapropiación de un lenguaje que no nos pertenece y que, sin embargo, nos hace encontrar la realización con el otro, en el otro. Los rasgos hasta ahora expuestos implican una figura autoral que se vuelve problemática, sobre todo en

lo tocante a la forma en la que puede borrar su presencia, sugerirla o participar de manera activa, ya sea en la obra o en la elaboración de sentido de la misma. Éste es uno de los temas de reflexión recurrentes en los textos de Julián Herbert.

Las necroescrituras en la obra de Julián Herbert

Como he apenas insinuado, en el contexto de producción de la poesía actual, la aludida voz del autor ha mutado y se compone de una colectividad que conversa con diferentes tradiciones, épocas o geografías, pero de una manera situada, es decir, a partir de las experiencias que suceden en los escenarios apocalípticos propios: una realidad brutal, despiadada y avasalladora que alcanza a todos los miembros de la sociedad. Ésta genera representaciones, sistemas de símbolos y experiencias que se articulan en torno a la muerte, la acumulación de capital y de bienes; el abuso de un poder que se fortalece con el aumento de la espectacularidad, la sangre y la violencia.

La aniquilación de lo humano en la sociedad neoliberal produce un lenguaje reaccionario por medio del poder de re-presentación – presentación otra, alterna– del mundo que refiere. El escritor mexicano juega con las fronteras entre el “yo”, la escritura, algunos de los sentidos y el papel social que ocupan el texto y el autor dentro de la sociedad. Así, *Canción de tumba* (2011) es una autoficción que relata el cáncer que padece la madre de un personaje llamado Julián Herbert. La confrontación con la muerte y la horas que pasa velando a su madre en el hospital llevan al protagonista a reflexionar sobre la historia de México durante el último tercio del siglo XX y principios del XXI, sobre sí mismo, sobre el tipo de relaciones sentimentales que ha construido y aun sobre su participación en la diégesis: “¿Y si mamá no muere? ¿Seré justo contigo, *lector*⁵ (así llamaban los ególatras del siglo XIX a este filón de angustia), si te llevo con pistas falsas a través de una redacción que carece de obelisco: un discurso plasma...?” (Herbert, 2011: 42).

La pregunta: “¿Están todos ahí, rodeándola?” (Herbert, 2011: 26), formulada, vía telefónica, por un hermano del narrador da pie a un recuento de las estrategias que utiliza el necropoder en un tejido social ya devastado. El narrador afirma:

Jorge, Jorgito, jelou: La Gran Familia Mexicana se desmoronó como si fueran un montón de piedras [...]. Nada: no queda más que pura puta y verijuda nada. En esta Suave Patria donde mi madre agoniza no queda un solo pliego de papel picado. Ni un buche de tequila que el perfume del marketing no haya corrompido. Ni siquiera una tristeza o una decencia o una bullanga que no traiga impreso, como

⁵ Respeto el subrayado del autor.

hierro de ganado, el fantasma de un AK-47. (Herbert, 2011: 27)

De la misma forma que en los poemarios de Uribe y Arana, Herbert se apropia de un texto fundacional con la finalidad de ironizar angustiosa, amargamente, sobre la condición del país. El soliloquio enlaza diferentes temporalidades y pone de relieve la presencia de un “yo” que no encuentra su lugar, entreverado de manera conflictiva en un territorio y en un grupo marcados por el dominio y la omnipresencia de los carteles de drogas. El desasosiego del Herbert narrador es el de sujetos forzados a vivir en condiciones de extrema mortandad. Incluso en los momentos en que los personajes no están expuestos a la violencia, hay una suerte de *habitus* que se desarrolla *a posteriori*, es decir, no durante los primeros años de formación, sino a partir de la puesta en marcha del capitalismo gore por medio de las necropolíticas. El fragmento citado devela un sistema simbólico ya instituido en el grupo social: la existencia de códigos comunes, compartidos, asimilados en las conductas ordinarias e impuestos de manera estructural. Como señala Patricio Pron, la descomposición del cuerpo de la madre bajo los efectos del cáncer es la descomposición de la identidad y de la memoria del narrador, pero también lo es, de manera sustancial, del propio país (2012: s/p).

La casa del dolor ajeno (2015) narra un genocidio de chinos que tuvo lugar en el norte de México. La ilación del relato da como resultado un texto heterogéneo que emula el periodismo *gonzo*. Herbert entremezcla datos históricos con la crónica de sus motivaciones para escribir sobre un suceso prácticamente pasado por alto en la historia de México, las etapas de su investigación y el proceso de escritura del libro. El autor no evade el diálogo con el lector en y sobre el presente:

Viajé a Santiago de Chile en compañía de Cristina Rivera Garza. El tema de nuestro encuentro fue uno que todavía mantiene en vilo mi lenguaje: la desaparición forzada (establecida en febrero de 2015 como homicidio múltiple por el sistema judicial mexicano) de 43 estudiantes de la Normal Rural de Ayotzinapa, en el estado de Guerrero. (Herbert: 2015: 20)

El lenguaje en vilo da cuenta de las estructuras y la discursividad simbólicas que se instauran bajo el dominio del capitalismo gore. Los mecanismos que normalizan la muerte echan a andar una red de significaciones. La presencia concreta de la figura autoral en el espacio y el tiempo del texto funge como oposición en el campo de la significación: el asombro, el suspenso, la incredulidad y el silencio ante hechos que aparecen día a día en los noticieros y en los diarios. La prerrogativa del autor, en tanto que individuo, de hacer uso o no de las palabras. En primera instancia, el silencio; luego, la palabra suspendida,

en el aire, en el espacio del diálogo para oponerse a la lógica del discurso hegemónico. Sobre este aspecto, el autor escribe en *Álbum Iscariote*: ¿Qué tinta/ no es más oscura que el silencio? (Herbert, 2013: 140).

Esta última obra mencionada se inscribe en la misma estética: el lenguaje experimenta diversos tipos de tensión y condensa una multiplicidad discursiva. El libro está estructurado en cuatro partes intituladas “episodios”, en concordancia con la saga *Star Wars* –la última lleva incluso el subtítulo “*A New Hope*”. No obstante, el texto híbrido se opone a cualquier tipo de secuenciación lógica. Funciona como un álbum familiar desordenado: amalgama de poemas, fotografías compradas en un mercado de pulgas en Alemania, imágenes del Códice Bouturini –o *Tira de la peregrinación*– acompañadas de un texto ecrásico, citas de otros autores, reescrituras, juegos tipográficos y un lenguaje fragmentario que se inspira en películas del cineasta de pietaje encontrado Bill Morrison (1965). El yo lírico explica: “El azar es un álbum. Un muro/ de fragmentos humanos. Una Tira/ de la peregrinación” (Herbert, 2013: 133).

Por otra parte, el término “álbum” también se puede entender en el sentido musical, es decir, como un LP. Tal lectura es posible debido a las notas que incluye el mismo Herbert sobre la sonoridad de algunos poemas. Éstos reproducen el ritmo de canciones de artistas de música popular: Juan Gabriel, Los invasores de Nuevo León, LCD Soundsystem o Madrastras, entre ellos. El autor fue vocalista de la última agrupación mencionada, de ahí que la inclusión de la voz autoral y el elemento autobiográfico aparezcan también en la reproducción de la musicalidad con que se articulan los poemas que componen el texto.

Álbum Iscariote es la travesía de un autor-yo lírico que atraviesa la historia, y la poesía misma, para llegar a la actualidad con la posibilidad de generar un presente. Herbert concibe la escritura en general como una acción y un espacio que lo reafirma como ser vivo, como humano (Vargas, 2013: s/p). El fin es encontrarse con el otro y compartir un espacio y un tiempo. La figura autoral se hace evidente desde el incipit del libro y propone emprender una búsqueda con el lector: “¿y si digo/ que no es/ una lección/ de poemas?/ ¿cambiará/ de orientación/ el cuello/ del gran cisne blanco que me interroga?” (Herbert, 2013: 11). El intertexto del célebre poema de Rubén Darío precisa el carácter elusivo del lenguaje y, a la vez, la posibilidad de construirlo con el otro, una suerte de responsabilidad del lector ante la ética y la estética del libro que sostiene en las manos o de la tableta que usa para leer: “[...] ¿te bastará para sentir-/te un buen agente re-/forestador de símbolos/ (tenga su diploma)? (Herbert, 2013: 11).

Más lejos, la voz lírica se define como: “Sísifo nómada y chichifo de relatos” (Herbert, 2013: 124), y continúa: “sigo la peregrinación pero/ cada que llego a su desembocadura/ un juez de línea marca fuera de lugar” (Herbert, 2013: 124). La estética cuestiona la existencia de las significaciones de la poesía, de la palabra misma, de una metafísica de la presencia que asegure un significado detrás de los

sonidos o de las grafías. El destino trágico de un yo lírico y de una voz que vibra y que se desplaza, pero que no llega a su destino expresa un movimiento perpetuo hacia el otro. La duda de la que parte el yo lírico pone en juego la existencia misma de su voz: el peso de poner en marcha el sistema de símbolos se asienta en el lector, quien se ve obligado a validar la presencia y el ser de una voz autoral que reconocemos en la composición del texto. A manera de *leitmotiv*, en el “Episodio 1” el autor dice: “Queda (pero dónde) lo que no se compara: la metáfora de sí” (Herbert, 2013: 13). A primera vista, la ambigüedad de la frase permite interpretaciones disémicas, que van de la pregunta retórica a la aseveración o a una forma de interpelar al lector. Ahora bien, puesta en relación con la idea de este último como “reforestador de símbolos”, en el acto de lectura cobra existencia y sentido la presencia autoral y se concretan las posibilidades de diálogo.

Una vez establecidos los convencionalismos sobre los que se basa la obra, hay una recomposición de la violencia inscrita en procesos históricos que se condensan en el presente: “Time present/ and past time/ are both perhaps present/ in Prime Time” (Herbert, 2013: 114). La ciclicidad alude tanto a mitos prehispánicos de Mesoamérica como a la tradición griega. El tópico de la repetición concretada en la figura de Sísifo, aunado al recurso de la concepción temporal mítica dan como resultado una yuxtaposición de épocas. Tales recursos dotan al tiempo de una densidad venida a menos. La generación de historia y de un presente se convierten en un espectáculo. Este aspecto se evidencia en la “Tira de la peregrinación”: “La historia siempre sucede varias veces./ La primera, como caos” (Herbert, 2013: 132).

La travesía en el tiempo y el espacio está dominada por la espectacularidad y la presencia de la muerte. Dicho de otra forma, la historia son los sucesos susceptibles de presentarse en *Prime Time*. Dicha espectacularidad adquiere el nivel de horror en los versos aliterados: “Todo lo que seas capaz de corromper cabrá dentro de ti, / pozolero” (Herbert, 2013: 104). Sobre el segundo aspecto, el yo lírico exclama: Las palabras son cuerpos/ no identificados (Herbert, 2013: 128), y luego: “Los fragmentos humanos casi siempre/ sonrían fuera de foco./ Especialmente si los llamas por su nombre:/ ‘Hoy arrojaron/ 49 cadáveres/ en Cadereyta Jiménez,/ Nuevo León’” (Herbert, 2013: 135-136). Esta violencia cotidiana y espectacular inscrita en la historia se presenta de forma concreta, como una presencia cotidiana para el lector: “(nada es tan metafórico/ tampoco)” (Herbert, 2013: 108).

Consideraciones finales

Álbum Iscariote elabora de manera compleja y críptica el tema de la violencia. La lírica se forma en el diálogo entre autor y lector, pero encuentra su propio devenir. Esta perspectiva permite compartir el dolor, la angustia, el miedo, la burla que permite asumir el presente, pero también formar espacios propios de la resistencia. Ante un Estado

fallido que se cimienta sobre cadáveres, el lenguaje que hablamos, que leemos, que escribimos crea un mundo simbólico que lucha contra las fuerzas de un poder fundado en la muerte. El texto se opone a una realidad despótica que atenta contra la vida y que impone nuevas relaciones de los individuos con la sociedad. Dicho lenguaje da cuenta de un estar aquí, en compañía del otro, de un prójimo que define, que afianza las relaciones, que permite la pertenencia a la sociedad, que postula la apropiación y la resignificación del espacio; que fortalece la comunidad y la solidaridad a través del diálogo, que considera los vínculos con la vida como acto indispensable en la recomposición del tejido social. Por consiguiente, el lenguaje es capaz de producir un presente, una red de significaciones, una discursividad alterna a la hegemónica.

La poesía que reelaboramos con los poetas mexicanos nacidos a partir de 1970 remodela la figura autoral unívoca, anula la metafísica de la presencia, la vuelve una física de la presencia, una substancia, un estar-en-común. Así pues, el autor se (con)funde con la colectividad y permite subvertir las estructuras simbólicas de poder. Las redes simbólicas de la poesía se alejan de las necropolíticas, de la delincuencia organizada y de una sociedad en apariencia anómica o con diferentes mecanismos que marcan diferencias en las normas, en la comprensión y cumplimiento de las mismas. Más que una creencia ingenua en el poder de la literatura, se trata de una lucha que tiene lugar en el espacio del texto, en el área de la representación frente a una realidad opresora, regida por el desaliento y la desesperanza.

BIBLIOGRAFÍA

- ARANA VILLARREAL, Gerardo (2011), *Bulgaria-Mexicalli*. México, Herring Publishers.
- BENEDETTI, Mario (2001), *El cumpleaños de Juan Ángel*. México, Punto de lectura.
- BRAIDOTTI, Rosi (2015), *Lo posthumano*, trad. Juan Carlos Gentile Vitale. Barcelona, Gedisa.
- CASTELLANOS, Rosario (2014), *Poesía no eres tú. Obra poética (1971-1984)*. México, FCE.
- DERRIDA, Jacques (1995), *La voz y el fenómeno*, trad. Patricio Peñalver. Valencia, Pre-textos.
- ECO, Umberto (1992), *Obra abierta*, trad. Roser Berdagué. Barcelona, Planeta-Agostini.
- GERBER BICECCI, Verónica (2015), *Conjunto vacío*. México, Almadía.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio (2014), *Campo de guerra*. México, Anagrama.
- HERBERT, Julián (2013), *Álbum Iscariote*. México, Era.
- _____ (2015), *La casa del dolor ajeno*. México, Random House.
- _____ (2011), *Canción de tumba*. México, Mondadori.
- HINOJOSA, Francisco (2009), *Poesía eres tú*. México, Almadía.

- NEGRETE SANDOVAL, Julia Érika (2015), "Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea", en *De Raíz Diversa*, Vol. 2, No. 3, pp. 221-243.
- NETTEL, Guadalupe (2011), *El cuerpo en que nací*. México, Anagrama.
- PRON, Patricio (2012), "México devorando a sus hijos", en *Letras Libres*.
<<http://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/mexico-devorando-sus-hijos>> (16/02/2017).
- RIVERA GARZA, Cristina (2011), *Dolerse. Textos desde un país herido*. Oaxaca de Juárez, Sur+.
- _____ (2015), "Escribir en comunidad en tiempos de violencia", en *canal-u.tv*.
<https://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/escribir_en_comunidad_en_tiempos_de_violencia_cristina_rivera_garza.20431> (16/02/2017).
- _____ (2013), *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México, Tusquets.
- SA (2012), "Legom: el drama hace preguntas sobre la vida", en *El informador*.
<<https://www.informador.com.mx/cultura/2012/413746/6/legom-el-drama-hace-preguntas-sobre-la-vida.htm>> (2/03/2017).
- TISELLI, Eugenio (2010), *El drama del lavaplatos*. Salamanca, España, Delirio.
- URIBE, Sara (2012), *Antígona González*. Oaxaca de Juárez, Sur+.
- VARGAS, Ángel (2013), "Cuestiona Julián Herbert la idea de poesía en México", en *La Jornada*.
<<https://www.jornada.unam.mx/2014/03/09/cultura/a06n1cul>> (02/02/2017).
- VILLALOBOS, Juan pablo (2016), *No voy a pedirle a nadie que me crea*. Barcelona, Anagrama.
- VOLPI, Jorge (2009), *Oscuro bosque oscuro*. México, Almadía.