

***La resistencia* de Julián Herbert: el fin de la iluminación**

**Ignacio Sánchez Prado**

Washington University—St. Louis

La trayectoria de Julián Herbert, particularmente a partir de su libro *La resistencia* (2003), ha logrado construir una de esas pocas obras capaces de encarnar en su desarrollo la transformación paradigmática de los axiomas mismos de una literatura nacional. Si bien Herbert no es de ninguna manera el único autor presidiendo dicha transformación—que podría caracterizarse como una amplia transformación del contrato social de la literatura mexicana y de las estéticas centrales dentro del campo literario mexicano—, sus intervenciones en géneros como la poesía, la narrativa de no-ficción y el ensayo crítico han contribuido de manera decisiva al proceso de redefinición de la práctica literaria mexicana del siglo XXI. Esta transformación ha sido discutida tanto desde los cambios en el mercado literario de la era neoliberal (Sánchez Prado 2018a), como en la radical transformación de la poesía mexicana a partir de los cambios en las estructuras de financiación, publicación y circulación del género producidas a partir de los noventa (Higashi 2015) y en el sentido de “crisis institucional” a nivel social y literario (Aguilera López y Castañeda Barrera 2018). De estos cambios institucionales emerge también una reformulación de los conceptos predominantes en torno a la idea y praxis de la literatura, las posibilidades epistémicas y cognitivas de la obra literaria y la relación entre forma literaria y sociedad en México. En parte, estas transformaciones resultan de la paradoja entre una literatura hiperinstitucionalizada con fuertes estructuras fundadas en lo que Pierre Bourdieu llama la “autonomía relativa” del campo

de producción cultural (1995, 322-27) y una transformación profunda en las estrategias de escritura que, frente al neoliberalismo tardío en México, han movilizadof formas de lo que Cristina Rivera Garza (2013) llama “desapropiación” y “necroescritura” para dar cuenta de la coexistencia entre la creciente presencia de la violencia y los cambios tecnológicos en la expresión escritural. Coincido con Ignacio Ruiz-Pérez, quien ubica a Herbert como parte de una idea de la poesía mexicana reciente que parece “haber llegado a la cancelación de los paraísos artificiales presentes en la narrativa nacionalista, y lo han hecho a partir de la constatación del agotamiento de un lenguaje poético, pero también de la confirmación de otras posibilidades escriturales entre las que está la exploración de una nueva ética de escritura y política de lectura” (2018, 34).

A diferencia de Ruiz-Pérez, quien identifica en la poesía de Herbert y otros continuidades con la obra de José Emilio Pacheco y el “nuevo pacto entre lector y autor” que planteaba con relación a “los movimientos sociales del los 60 y su momento álgido en el 68 mexicano, pasando por el terror y la solidaridad a raíz del terremoto del 85 en México” (2018, 34), mi intención aquí es discutir una veta quizá más radical en la obra de Herbert, que se funda en la crisis de un pacto social central a la literatura mexicana: el de poesía como conocimiento que caracterizó a los grandes poemas maximalistas de la vanguardia mexicana, desde *Muerte sin fin* (1939) de José Gorostiza (1996, 109-49) y *Piedra de sol* (1957) de Octavio Paz (2009, 85-105). Ciertamente, Herbert sigue ciertos derroteros establecidos por la poesía a contrapelo de esta tradición, nacida en las fricciones contraculturales de la segunda mitad del siglo XXI y que alcanzan su momento máximo poesía de José Emilio Pacheco (2000) o Gerardo Deniz (2005). Sin embargo, la obra más influyente de Herbert, busco argumentar, plantea de distintas maneras y a través de diferentes géneros, que ambos legados del siglo XX se encuentran agotados tanto en el contexto de las encrucijadas político-sociales del México del siglo XXI, como en relación con las posibilidades epistémicas, cognitivas y estéticas de la forma literaria contemporánea. Este planteamiento define la copiosa obra de Herbert, asomándose incluso en su más convencional obra temprana, pero, para mis fines, pienso localizarla en el poemario *La resistencia*, con breves alcances hacia *El nombre de esta casa* (1999) y *Kubla Khan* (2005). Creo, sin embargo, que la idea de literatura desarrollada en sus poemarios es parte de la razón por la cual sus dos libros de no ficción—*Canción de tumba* (2011) y *La casa del dolor ajeno* (2015)—y su poemario intermedial *Álbum Iscariote* (2013) han alcanzado gran éxito en el medio de lengua española, y, recientemente, en su traducción al inglés. La discusión de la poesía de Herbert en general, y de *La resistencia* como libro crucial en su trayectoria, es un punto

importante que requiere mayor exploración para dar cuenta de la importancia general de sus dos libros, que han sido discutidos ampliamente en otras partes (Íñiguez 2015, Verduzco, 2017 y Sánchez Prado 2018b para *Canción de Tumba*; Marín Cobos 2015, Sánchez Prado 2017, Janzen 2018, Torres-Rodríguez, 2018 para *La casa del dolor ajeno*) con poca referencia a la forma en que la poesía de su autor los precede.

Una primera coordenada en la obra de Herbert es su determinada y axiomática erosión del “yo lírico” como apertura hacia otros registros de la representación, la autorreflexión y la subjetividad. En *El nombre de esta casa* aparece “Autorretrato a los 27” donde la autobiografía del poeta fricciona la idea de poesía como revelación:

Pero tuve razón algunas veces  
y si no  
tuve al menos esa ira luminosa  
que convierte a la estupidez en una revelación. (Herbert 1999, 53)

Y, al adoptar el sujeto romántico del poeta lírico en proceso de enunciar una verdad poética total, Herbert desinfla la subjetividad de su propia enunciación:

Y también pienso en este poema  
que hace 27 años se fragua dentro de mí  
y nunca termina  
nunca dice las palabras exactas  
porque es igual que yo  
un muchacho bastante haragán  
una  
verdad fugaz como todas las verdades. (1999, 54)

El poema total como “muchacho bastante haragán” y “verdad fugaz” desafía abiertamente formas del yo predominantes en la poesía total de México. Uno puede recordar aquí el “Lleno de mí, / sitiado en mi epidermis por un dios inasible que me ahoga” de José Gorostiza (196, 111). A diferencia de “Muerte sin fin”, poema total que se gesta en la obra de Gorostiza y que sólo es seguido por silencio de parte de su autor, el “Autorretrato” de Herbert es generativo, la imposibilidad del poema total es la apertura de la poesía. En la última sección de otro poema del libro, “Destreza pasajera”, podemos ver la idea del yo no como el inicio del poema, sino como la huella que queda de él. El sexto fragmento comienza:

Todo lo que me queda son fotografías  
y nombres de muchachos, como si el tiempo  
fuera una vieja revista. Los miro  
tan alegres, tan campantes. (Herbert 1999: 31)

A partir de ahí observa “Pero ya no están ahí” y procede a construirse desde esa ausencia:

Y también ese yo,  
a dos pasos  
de una locomotora,  
un cigarro en la oreja,  
la camisa del uniforme... (1999, 31).

Tras describir el destino de sus compañeros (muerte, divorcio, migración, etc.) el yo poético hace una referencia implícita a Gorostiza, pero desde el polo epistemológico opuesto: “Y al final este yo tan remilgoso / Tan ausente de mí (1999, 32).

La “destreza pasajera” y “la verdad fugaz” que representan al poema y al “haragán” poeta en *Los nombres de esta casa* son todos vaciamientos de la idea del poeta iluminado y del poema como cenit del conocimiento desde el lenguaje que prima en las formas posrománticas del vanguardismo mexicano.

La naturaleza engañosamente vernácula de la poesía de Herbert, caracterizada por la tensión entre registros populares contemporáneos del lenguaje y la compleja red histórica y referencial sobre la que se enuncia, pone sobre la mesa una forma de enfrentar de manera contemporánea una paradoja interna a la figura del poeta en términos de la relación entre lenguaje, obra literaria y conocimiento. En su prólogo a la antología *Oscuro*, Luis Jorge Boone recuerda que para Herbert “destreza pasajera” sería el título del “probable volumen futuro con sus poemas completos”, para después caracterizar así la obra de Herbert: “Poesía que se fuga hacia lo que no es, hacia su propio misterio, su punto de no ser. La noche del alma y del lenguaje interrumpida por una herida de luz. No es que suceda sólo con el destello, sino que este le da dimensión humana a la nada” (Boone 2017, 10). Es precisamente la trayectoria centrífuga que aleja a la poesía del poema como unidad, y la escritura cuya cifra es fugaz y pasajera, la que se opone al carácter romántico del poema como verdad o como totalidad. Esta forma de enunciar es legible como una intervención implícita en una paradoja interna a las formas en que se ha teorizado la relación entre poeta y gnosis al menos desde los debates románticos. Paul Bénichou, por ejemplo, observa que el utopismo sansimoniano no logra “decidirse a elegir entre una concepción del artista como servidor del templo, heredada del catolicismo medieval, y la tendencia moderna que lo consagra revelador a expensas del dogma descalificado” (Bénichou 1984, 272). De esta manera, continúa Bénichou, “el nombre de artista cubre un tipo de hombre que actúa por influencia espiritual en el sentido de la relación orgánica del cuerpo social, pero sin

que se haga alusión al privilegio de ficción creadora que define al artista en el sentido que lo entiende todo el mundo” (272-73). Esta es la línea que prima en las líneas románticas que descienden a la poesía mexicana, en la cuál, más que reivindicarse una idea creacionista del poeta a la Huidobro, el poeta se entiende como un artífice de una revelación que trae hacia la tribu la materialización a través del lenguaje de un conocimiento universal y propio. O como lo pone Octavio Paz, “El surtidor del ritmo-imagen expresa simplemente lo que somos; es una revelación de nuestra condición original, cualquiera que sea el sentido inmediato y concreto de las palabras del poema” (Paz 2014a, 145).

Ubicar la obra de Herbert en estos debates es complejo, en parte porque su obra no es propiamente hablando una antipoesía. Su carácter centrífugo construye complejas relaciones con este rol del poeta-sacerdote heredado del romanticismo. En *La resistencia*, esta complejidad se manifiesta en el ir y venir entre una voz poética que parte de la búsqueda de lo numinoso y una enunciación que sólo llega a sus aporías y vacíos. La primera parte del libro es una exploración del castigo a partir de la dialéctica de dos textos fundantes de la tradición occidental: el Libro de Job y las *Metamorfosis* de Ovidio. El exordio del libro lleva el título “Póntica” y toma la voz de las *Tristes y Pónticas* que el poeta latino escribió desde el exilio (Ovidio 1992). El texto abre con la voz ovidiana planteando la relación entre lenguaje y conocimiento: “Mi espíritu se inclina a cantar / las metamorfosis de los cuerpos en palabras (Herbert 2003, 13).

Sin embargo, al describir el canto, los cuerpos metamorfoseados en palabras son manifestados por huellas, límites, defectos:

Canto la resistencia.  
 Velocidad que traza grietas.  
 Ahuecado glaciario que en la memoria se desliza  
 como un desnudo pie se desliza  
 junto al río—  
                                   los dedos de la Venus,  
 el talón de las ninfas,  
 el arco de la niñera que por unos centavos  
 posaba sifilítica en tertulias de opio,  
 el empeine cubierto de espuma  
 de una rubia acuchillada en la bañera. (2003, 13-14)

En su referencia a Ovidio, Herbert engarza *La resistencia* a formas modernistas y posmodernistas que reconfiguraron la contemporaneidad del poeta griego durante la segunda mitad del siglo XX. Según Theodore Ziolkowski, la recuperación de Ovidio en el siglo XX se dio a través de tres temas: la construcción de Ovidio como una suerte de

“ur-exiliado” que se desdobra en el exilio material y el exilio interior, su iconización como “an image for the writer disenchanted with ideology of any sort”, y la adopción de las *Metamorfosis* como representación de “a society undergoing rapid change in the wake of the collapse of communism and in a globalized world” (2005, 224).

Estos tres tropos se engarzan y constituyen el sedimento ideológico y estético de *La resistencia*. Los personajes bíblicos que aparecen en el poemario están marcados por un exilio interior y exterior que tiene su origen en el destierro del reino de Dios, pero cuyos restos se materializan en cuerpos y subjetividades a lo largo del devenir histórico. Job, por ejemplo, describe así su periplo:

Viejo y lleno de días  
Terminé de mecánico en un taller de barrio,  
obrero montador en el Berlín amargo,  
propietario de taxis de transitan el sueño. (2003, 17)

Desde esta voz poética, Herbert sugiere que el exilio interior es el origen de la lucidez: “Viejo, lleno de días, / me vuelve sabio el modo / en que voy pareciéndome a las piedras” (2003, 18).

Resulta significativo que esta apropiación de tropo ovidiano en Herbert coincide con otros poetas, sobre todo del ámbito anglosajón, en el cual Ovidio fue construido (en obras como las de David Malouf o Anne Carson) como “a refugee from his time” y “an existential model for contemporary humanity” (Ziolkowski 2005, 125-30). En *La resistencia*, Herbert crea una estructura dialógica donde la figura de Ovidio pone un tropo sobre la mesa y lo desdobra hacia los personajes bíblicos. Por ejemplo, en un poema titulado “[Ovidio, *Tristia*]”, la voz poética describe:

La epístola que lees dibuja un mapa.  
  
Primero es una valla de maderas podridas;  
las chispas que fabrican borrachos los obreros  
contra el muro al apedrear una garrafa. (2003, 23)

La aparición anacrónica del obrero tanto en la voz de Ovidio como en la de Job muestra la continuidad de los tropos y de los desdoblamientos subjetivos del poema.

El tropo de “la resistencia” es en sí mismo encarnación del desencanto ideológico. Las voces poéticas del libro están metódicamente constituidas para evitar formulaciones alegóricas y metafóricas de discursos ideológicos precisos. Una de las encarnaciones de Job, ubicada temporalmente “circa 1940”, da cuenta de este punto:

Yo me dejaba conducir a ceremonias clandestinas  
como un carnero se abandona a las mesas de piedra:

descoyuntado, lamiendo todavía  
 los yerbajos que crecen en las grietas.  
 Era mi siglo. Mi lugar. Mi alegría más allá de los jardines.

Yo resistía. Resistía con la memoria,  
 con mi lengua extranjera,  
 mis ocho años,  
 mi nombre difícil de pronunciar  
 para los nuevos gobernantes.

Resistía  
 porque tal es la vocación de cualquier animal. (2003, 34-35)

El desplazamiento desde la comodidad de pertenecer a “mi siglo” y “mi lugar”, desde el afecto de “mi alegría” a la resistencia, la “lengua extranjera”, el “nombre difícil de pronunciar”, se construye en el desdoblamiento de Job *qua* personaje judío hacia la emergencia de los fascismos. Leído en clave contemporánea, el poema busca mover la voz poética desde el modo alegórico de representación del siglo propio (contrastable, por ejemplo, con la expresión de Octavio Paz “quería ser de mi tiempo y de mi siglo” [2014b, 544]) hacia “la resistencia”. Es el movimiento del poeta de la “búsqueda del presente” (título que dio Paz a su conferencia para recibir el Premio Nobel en 1990 [Paz 2014b, 539-21]) a la resistencia ante él: un poeta que siempre escribe en lengua extranjera (otro tema del exilio) y con la vocación del animal.

Es desde esta postura externa que la voz poética articula la posibilidad de la poesía contemporánea:

Conquistar el desapego  
 como en una plaza esquiva  
 se conquista la diatriba  
 a fuer de lánguido fuego.  
 Esto fuera el desapego.  
 Esto y no la indiferencia.  
 Sobrevivir con urgencia  
 y tedio a partes iguales  
 a los nítidos cristales  
 que cintilan de presencia. (2003, 83)

Esta cita constituye la última parte del poema “Festín o circunstancia (cumpleaños en el espejo)”, constituido por tres décimas espinelas de octosílabos precisos, con rimas consonantes siguiendo estrictamente el esquema abbaaccddc. Esta forma es interesante en sí, puesto que tiene una genealogía significativa en la tradición hispánica. Creada por el poeta del Siglo de Oro Vicente Espinel, la décima espinela se encuentra al centro de la tradición posrenacentista de la poesía (es central, por ejemplo, a varias comedias de Lope de Vega y a *La vida es sueño*), a la vez que es rastreable a formas populares desde

el *Cancionero de Baena* hasta el corrido fronterizo (Baehr 1970, 295-306; Nettl 1976, 103-107). Es, en su forma y en su historia, el punto de encuentro entre tradiciones letradas y vernáculas que define mucha de la poesía de Herbert.

Con esta versificación liminal en el registro de indecisión entre lo culterano y lo popular, *La resistencia* se enuncia en diálogo con la tradición, pero sin la aceptación o naturalización de sus legados normalizados. En la décima citada, podemos ver la manera en la cual Herbert introduce elaboraciones verbales (“a fuer de lánguido fuego”) que marcan abiertamente su formalismo con recursos como la aliteración o rimas consonantes apegadas a la tradición áurea, creando implícitamente tensiones y aporías en relación con un sistema de significación que resiste la idea de la poesía como estructura de conocimiento. Esto último se expresa de manera clara en el devenir discursivo de la décima espinela, cuyo centro de significación suele estar en el quinto verso, que, como explica Baehr (1970, 299-300), pertenece formalmente a la primera quintilla y semánticamente a la segunda. En este verso, Herbert expresa: “Esto fuera el desapego”, al que propone como alternativa a la “indiferencia” en el sexto verso, y a “sobrevivir con urgencia / y tedio” la poesía autosuficiente, descrita como “los nítidos cristales / que cintilan de presencia”. Esta poética del desapego, de la extranjería, se funda así en el dominio de la forma clásica y el registro culterano, pero siempre enunciado desde posturas liminales, en las cuales su legitimidad y sus posibilidades epistemológicas siempre son puestas en entredicho. Es el fin de la iluminación y la persistencia de una conciencia oscura que se apropia de los registros históricos para lanzarlos en nuevas direcciones. O, como lo dice la voz poética en el primer “Festín y circunstancia”:

Frisos de plomo que envilecen las tertulia  
de la mente. Fecunda periferia  
suicida rosa mística núbil oscuridad  
Festín  
o circunstancia. (2003, 66)

El exilio, la extranjería, la resistencia al siglo propio son los instrumentos del lenguaje para sobrevivir en una época de aceleración y precarización que requieren una postura hacia el lenguaje consciente de sus propios límites y aporías.

Parte del proceso autorreflexivo de Herbert descansa en la exploración de formas fundantes de la poesía occidental, entre las que se incluyen no sólo los clásicos grecolatinos y el canon bíblico, sino también la poesía románica, la caballeresca medieval y, en obras posteriores como *Álbum Isariote*, los códices precolombinos. El

flujo de referencialidad en la poesía de Herbert pone sobre la mesa las tensiones entre tradición y contemporaneidad, entre la individualidad del poeta y el saber colectivo de la Polis. La idea romántica de la poesía localiza al poema como punto de intersección entre dichas coordenadas. Este es un problema que ha sido objeto de particular atención en el pensamiento del siglo XX y en la preocupación en la relación entre poesía y comunidad. Aunque Paz reflexiona, como vimos antes, sobre este tema, un debate paralelo con otras aristas se establece en la obra de Theodor W. Adorno. En un texto de 1957 titulado “On Lyric Poetry and Society”, Adorno establece una dialéctica entre la gnosis poética y el rol comunitario del poeta. Adorno plantea:

the highest lyric works are those in which the subject, with no remaining trace of mere matter, sounds forth in language until language itself acquires a voice. The unself-consciousness of the subject submitting itself to language as to something objective, and the immediacy and spontaneity of that subject's expression are one and the same: thus language mediates lyric poetry and society in their innermost core. This is why the lyric reveals itself to be the most deeply grounded in society when it does not chime in with society, when it communicates nothing, when, instead, the subject whose expression is successful reaches an accord with language itself, with the inherent tendency of language. (1991, 43)

En estos términos, continúa Adorno en diálogo con Heidegger, “language should also not be absolutized as the voice of Being as opposed to the lyric subject”. Por el contrario, el lenguaje debe entenderse según ambos pensadores como parte del precepto bajo el cual “it is not that the individual is socially mediated, not only that its contexts are social as well. Conversely, society is formed and continues to live only by virtue of the individuals whose quintessence it is” (Adorno 1991, 43-44; Heidegger 2001, 187-207; Brewster 2009, 32). De esta manera, concluye Adorno, “subject and object are not rigid and isolated poles but can be defined only in the process in which they distinguish themselves from one another and change”, atribuyendo a la poesía lírica “the aesthetic test of that dialectical philosophical proposition”, pero de una manera negativa: “in the lyric poem the subject, through its identification with language, negates both its opposition to society as something merely monadological and its mere functioning within a wholly socialized society” (1991, 44). La obra poética de Herbert, particularmente de *La resistencia* en adelante, no niega la posibilidad del proceso dialéctico descrito por Adorno, pero se posiciona frente a él desde una mirada exterior, en el cual la síntesis negativa de la relación sujeto-objeto no es la manifestación del lenguaje como mediación entre poesía lírica y sociedad (una idea romántico-simbolista

legible desde la inclinación de Adorno por la alta cultura) sino una constante reflexión del agotamiento de la lírica como mecanismo para arribar al lenguaje en sí.

Esta forma de escribir es intuita por Heidegger mismo cuando observa que “The poem makes no direct statement about the ground of all beings, that is, about Being as the venture, pure and simple. But if Being as venture is the relation of flinging loose, then the poem tells us something indirectly about the venture by speaking of what has been ventured” (Heidegger 2001, 100). Algunos seguidores de Heidegger desplazan esta intuición hacia la poesía escrita después del Holocausto y permite pensar, como hace la poesía de Paul Celan, en la idea del sujeto como resto, sobre todo para apuntar de manera crítica a la cercanía con el totalitarismo y el nazismo de ciertas categorías nostálgicas sobre la pérdida del origen en el pensamiento de Heidegger. Según Lacoue-Labarthe, una de las ideas centrales de la poesía consiste en aceptar que “language can be considered man’s origin” y “when poetry accomplishes its task, which is to push itself to the origin of language (a task that is by definition impossible); when it strains to ‘dig’ tight to language’s possibility, it encounters, at the edge of the inaccessible and forever-concealed gaping, the naked possibility of address” (1999, 96). En *La resistencia*, Herbert llega a esta conclusión a partir de la vía cómica, construyendo una vía nunca completada hacia el origen de la poesía y el lenguaje que siempre se siente agobiante y agotada. El poema final del libro, titulado “Pitágoras la voz” (rastreado la obra de Ovidio hacia sus fuentes filosóficas), la voz poética lista estos agotamientos:

A cada rato me agobian los fenicios  
 con sus tablillas  
 con sus zaleas teñidas  
 con la oscura caligrafía de sus espaldas  
 hasta que todo Chipre se funde en mi cabeza  
 y salto al mar  
 hecho una glándula de tedio y minerales. (2003, 91)

Es de notar que el “agobio” resulta del contacto con formas originarias y auráticas de la escritura, sólo cognoscibles desde el presente como ruinas y restos. La voz prosigue gradualmente por una tradición que comienza a fundirse con el yo poético:

Y los mullidos barcos genoveses del alcohol  
 la rabia prístina y sonora de Neptuno  
 la cocaína que se desliza por mis venas  
 como la euforia de un vikingo hacia tierras eslavas. (2003, 91)

Esta fundición no es la síntesis esperada por Adorno donde el sujeto da su lugar al habla y al lenguaje, sino, siguiendo la aseveración de Heidegger, una enunciación que siempre

tiende hacia lo indirecto, hacia “el hablar de aquello que se ha aventurado” más que de la aventura misma. Esto es precisamente la idea de resistencia que anima al libro:

(Yo soy la resistencia: el lugar  
 donde la miseria y la palabra *miseria*  
 intercambiaban labios  
 fantasma explorador parado al fondo  
 de sus desengaños/ sobre el Puente de Londres  
 y mi nombre es Legión  
 y mi báculo una lengua quebrantada  
 y en mí la faz de las urnas y de los obituarios languidece  
 como la luz de una vela en manos de un náufrago). (2003, 92-93)

Es de notar que el yo poético se define a sí mismo entre paréntesis, afuera del devenir de la historia misma que nos relata, a partir de un listado de dis-funciones de la enunciación poética: el punto de encuentro entre palabra y cosa (verbalmente ubicado en el pretérito imperfecto, como algo ya no existente), el báculo como lengua quebrantada o la luz de la vela en las manos del náufrago. La resistencia, como tropo definidor de la voz poética, es el único lugar donde existe lo que Lacoue-Labarthe llama “the naked possibility of address”: “one might then catch sight of a wholly other poetry, which is perhaps what Celan did glimpse in the end, and what made him despair”. (1999, 97). La respuesta de Herbert en este último párrafo—encarnada en la figura demoníaca de Legión—indica una dirección distinta a la tomada por Celan: en la cual la “otra poesía” visible desde la inaccesibilidad a los orígenes del lenguaje, abre la posibilidad de una nueva escritura fundada en la posibilidad y quizá hasta en el goce. Así, *La resistencia* constituye para la poesía mexicana un momento de cierre de la idea del poema como gnosis que arrancha con el romanticismo, tiene su cenit particular en el poema largo del siglo XX y llega hasta el presente.

En su discusión de Heidegger y Walter Benjamin, Lacoue Labarthe argumenta que “poetry is the martyr of truth” (2007, 71) y, desde ahí argumenta: “poetry testifies to in attesting to itself as such, that is in attesting itself in its relation to truth, in its *saying the truth*. Is it a (modern) vocation to martyrdom? Courage itself? Yes, but in the mode of failure” (2007, 80). Precisamente por eso, Herbert invierte el orden de exploración del yo lírico, que en la tradición moderna comenzaba en la enunciación en el yo y de ahí procedía hacia el origen. Aquí podemos recordar como ejemplo la primera estrofa del “Canto a un dios mineral” de Jorge Cuesta, otro de los poemas fundantes de la tradición mexicana:

Capto la seña de una mano y veo  
 que hay una libertad en mi deseo;

ni dura ni reposa;  
 las nubes de su objeto el tiempo altera  
 como el agua la espuma prisionera  
 de la masa ondulosa. (2003, 74)

El yo lírico del primer verso desaparece y se convierte en el deseo lo cual a su vez deriva en el tiempo: un proceso de gradual difuminación del yo. Herbert invierte esta trayectoria. En vez de proceder de lo subjetivo a lo universal, “Pitágoras la voz” procede en sentido contrario, llegando cerca del final a un momento autobiográfico:

Del Balsas recuerdo sobre todo  
 orlas de espuma verde y blanca  
 en torno al dialecto de las lavanderas  
 y la prisa de los novios de mi madre  
 por hacerme sonreír  
 uno me llevaba en hombros  
 el otro me enseñaba a lanzar cantos  
 que rozaban apenas la agrisada superficie  
 — y en el fondo había piedras  
 transparentes  
 Redondas  
 como burbujas de polietileno. (2003, 94-95)

Las marcas de memoria están dañadas, son restos de un recuerdo que no tiene forma: la “espuma verde”, las lavanderas hablando en “dialecto”, las piedras que parecían polietileno: el “mode of failure” del que habla Lacoue-Labarthe. La voz poética, ya no marcada por el paréntesis, sino por una exterioridad grafiada en itálicas concluye: “*Yo soy la resistencia / soy una confesión / extraviada en un bosque de símbolos*” (2003, 95).

El poema, así, procede desgastando todos los parámetros de la poesía moderna, y con ellos, la verdad que la poesía fracasa en testificar, articulándose no en el encuentro entre tradición y contemporaneidad, entre significante y significado, sino en puntos de desencuentro: el lugar de una significación que ya no toma lugar, una historia de textualidades que ya no tienen significado, un cuerpo marcado por la droga y la derrota, memorias que sólo persisten como restos, un bosque de símbolos que la voz no puede dilucidar, acabando por perderse en la significación. La resistencia, en la versión que construye Herbert en el poemario, es la poética de la aproximación siempre indirecta a la experiencia.

Es en este punto donde resulta posible concluir con un paso hacia la lectura de *Kubla Khan*. Este poemario invierte la dinámica numinosa del poema de Samuel Taylor Coleridge del que toma su nombre, parte de la correspondencia entre palabra y cosa hacia la disociación y la proliferación de sentidos (Sánchez Prado 2018c, 54-55). El libro

propone en su título una confrontación directa con un poemario que, simultáneamente, representa el punto más alto del proyecto romántico de poesía y su mejor conocido fracaso. La primera sección del poemario, “Xanadu” (sitio que hace referencia tanto a la primera línea del poema de Coleridge como a la capital del imperio Yuan), desmonta de manera metódica el proyecto totalizante del poeta inglés al proyectarlo en una proliferación de direcciones. El epígrafe del libro captura las dos primeras líneas del poema seguidas por una elipsis “*In Xanadu did Kubla Khan/ A stately pleasure-dome decree [...]*” (Herbert 2005, 7; Coleridge 2002, 182), abriendo el texto original a su intervención: el libro es una reescritura del famoso poema apropiando sus dos primeras líneas para después empujarlo en diversas direcciones. Al iniciar la sección “Xanadu”, nos topamos con un epígrafe que termina de vaciar de sentido el referente romántico: “*Xanadu* es el nombre de uno de los sistemas de acopio y mantenimiento de la información que han dado origen a los sistemas de acopio y mantenimiento de la información que han dado origen a la *worldwide web*. (más datos en [www.xanadu.com.au](http://www.xanadu.com.au))” (Herbert 2005, 10). Es precisamente en estos deslizamientos de sentido donde Herbert ubica su reescritura del poema, no en términos de repetir el tropo de la iluminación olvidada establecida por Coleridge en su prólogo, sino por la constante designificación de los elementos centrales de esa poética y su constante introducción de referentes contemporáneos.

El poemario de Herbert es un acto de intervención en uno de los momentos fundantes de la idea del yo poético como estructura de conocimiento de lo numinoso, y de la idea de la poesía como estructura capaz incluso de superar la religión. Hugh Grady ubica el poema de Coleridge como significativo de un momento donde “Poetic language intensifies its traditional quality of multidetermination as it defines itself over and against the discourse of technical reason, with its characteristics of unilinearity and clarity” (1981, 554). Aquí Coleridge se engarza claramente con mi discusión arriba sobre Heidegger y Adorno ya que, como observa Tim Fulford, la obra tardía de Heidegger “shares Coleridge’s view that the processes to which poetry subjects language help it to reveal the way in which it shapes our knowledge of ourselves in the world” (1991, 160). Más aún, “Coleridge and Heidegger confuse the purity of philosophical argument in order to provoke an intimation of the way in which language forms the world, an intimation which is therefore felt to offer man a greater harmony with it than conventional philosophical discourse can offer” (Fulford 1991, 160; Heidegger, 2001, 138). Grady, sin embargo, observa un punto donde quizá puede verse mejor la relación entre Herbert y Coleridge, sobre todo en términos del escepticismo que *Kubla Khan*, el

libro, construye en torno al orden simbólico en el que se funda el poema “Kubla Khan”:  
 “We are at the beginning of the era of art as negative mysticism, as a cultivation of feeling and thought through undefined symbol whose aim is precisely to bypass the ‘fixities and definites’ of technical reason and to establish a new and autonomous category: the aesthetic” (1991, 555). Como concluye Scott Brewster a partir de Grady: “The lyric might instead be termed untimely, in the sense of its imagining of different historical and conceptual possibilities, and its reading against the prevailing ideological grain” (2009, 33). Es esta interpretación que podemos localizar la forma en que Herbert es caracterizable como un poeta del “misticismo negativo” que responde de manera crítica ante la razón técnica, pero que también sustenta una distancia respecto a lo estético y lo poético como espacios de conocimiento autoevidente. Por esta razón, el primer poema del libro, “Cuando digo Occidente digo” concluye con un vaciamiento tanto de la tradición occidental en sí como del origen del lenguaje que tanto Heidegger como Lacoue Labarthe definen como significante trascendental de la enunciación poética:

Cuando digo Occidente digo  
 parque de accidentes  
 cual si la faz del sol a punto de ponerse  
 fuera un álbum de ventanas: estampitas.

Esta sopa de letras infinita:  
 Yo hablo desde el Fin de los Tiempos.  
 Aburrido,  
 Como hemos hecho siempre. (2005, 12)

Si “Kubla Khan” es, como estudia extensamente Michael O’Neill (1997, 62-92), el gran poema autoconsciente del romanticismo, *Kubla Khan* trae hacia el presente dicha autoconciencia para socavar el mito romántico del poema como conocimiento.

En una de las más significativas desescrituras de Coleridge, el poema “el lugar donde se fríen espárragos (featuring Octavio and Gabilondo)”, toma la temática topológica y visual del poema inglés y lo refuncionaliza completamente a través de una captura de lo contemporáneo:

En Xanadú, los canes de la usura  
 acuñaron monedas que valían veinte talentos  
 porque mostraban la efigie del poeta  
 y el emblema: *Todo es este presente*. (2005, 20)

“Todo es este presente” es una referencia directa a Octavio Paz y su concepto de presente perpetuo, así como a la conferencia del Premio Nobel mencionada

anteriormente. Resulta significativo que se sugiera que “los canes de la usura” acuñan monedas que, se puede asumir, muestran la efigie de Paz y una de sus ideas centrales como emblema. Volviendo al tema ovidiano de *La resistencia*, si Herbert construye su voz en torno a los exiliados del imperio, Paz es figurado aquí como el emperador mismo. El título (“featuring Octavio y Gabilondo”) pone dentro del mismo canto semántico a Paz y al cantante popular Francisco Gabilondo Soler “Cri Cri”, autor de canciones infantiles muy conocidas en México, y cuya estética casi rubendarista se opone a la solemnidad epistemológica de la obra paciana. Herbert utiliza a Gabilondo como mecanismo para desmontar el performance de sublimidad en la escritura de Coleridge, al igual que el tono mítico y enunciativo de la obra de Paz. Respecto a lo primero, destaca esta estrofa:

¿Quién dijo que el crimen de leer no paga?  
 ¿Acaso alguien ha hecho literatura comparada  
 entre el opio de Coleridge  
 y los bombones de Cri Cri?  
 Creo que sí: *en los bosques del castillo*  
*han sembrado un gran barquillo*  
*y lo riegan temprano con refresco de Limón.* (Herbert 2005, 20)<sup>1</sup>

Esto es, a su vez, seguido por una desescritura de “Piedra de sol”, abriendo con una traducción del verso 35 de “Kubla Khan” de Coleridge y cerrando con las líneas iniciales del poema paciano:

es un milagro de ardid extraño,  
 un pedazo de hielo  
 creciendo hacia el verano; *un sauce de cristal,*  
*un choño de agua.* (Herbert 2005, 20)<sup>2</sup>

Herbert rompe aquí el verso de Paz dividiendo su endecasílabo blanco en la cesura introducida por la puntuación del original. Como apunta Alberto Vital (2014), el endecasílabo de Paz es una conexión tanto con la tradición hispánica, por la centralidad del soneto, como con la tradición mexicana del poema largo, con una métrica presente pero no predominante en textos que van desde el “Primer Sueño” de Sor Juana hasta los citados “Muerte sin fin” y “Canto a un dios mineral”. Herbert rompe así con una de las grandes innovaciones formales de Paz, el endecasílabo blanco que, según Vital, permite un “largo poema cosmogónico” que “le permitía evadir lo puramente pétreo

<sup>1</sup> El texto en itálicas proviene de la canción “Bombón 1”, popularmente conocida “El rey de chocolate” de Gabilondo Soler.

<sup>2</sup> La primera línea traduje “It was a miracle of rare device” de Coleridge 2002, 183. El texto en itálicas corresponde al primer verso “Piedra de sol” en Paz (2009), 85.

de una tradición ya consumada” pero sin separarse de ella. Al hacerlo muestra, precisamente, el agotamiento mismo de la innovación paciana. En esta puesta en texto de Paz, Coleridge y Gabilondo, Herbert propone una lectura del poeta inglés que se distancia de la interpretación romanticista de que se hace de él en *Los hijos del limo*. Según Paz:

Coleridge afirma que la imaginación no sólo es la condición del conocer sino que es la facultad que convierte a las ideas en símbolos y a los símbolos en presencias. La imaginación *is a form of Being*. Para Coleridge no hay realmente diferencia entre imaginación poética y revelación religiosa, salvo que la segunda es histórica y cambiante, mientras que los poetas (en tanto que poetas y cualesquiera que hayan sido sus creencias) no son *the slaves of any sectarian opinion*. Coleridge también dijo que la religión *is the poetry of Mankind* [...] Las citas podrían multiplicarse y todas en el mismo sentido: los poetas románticos fueron los primeros en afirmar, lo mismo ante la religión oficial que ante la filosofía, la anterioridad histórica y espiritual de la poesía. Para ellos la palabra poética es la palabra de fundación. En esta afirmación temeraria está la raíz de la heterodoxia de la poesía moderna tanto frente a las religiones como frente a las ideologías. (Paz 2014a, 346)<sup>3</sup>

El poema de Herbert se enuncia desde la erosión de la palabra poética como fundación, imaginando una heterodoxia que ya no debe confrontarse con la revelación o el origen sino con un lenguaje al que ya no pueden atribuírsele las características atribuidas por Coleridge o Paz, y donde el poeta ya no ocupa un lugar central a la comunidad ni un espacio de privilegio epistemológico. Por ello, al vaciar de sentido el “ardid extraño” de Coleridge y el “sauce de cristal” de Paz, con la trivialidad del castillo de Gabilondo, la voz poética ataca de frente las concepciones que lo subyacen:

(En el lugar donde se fríen espárragos  
no queda un palmo de tierra para sembrar plantas  
sagradas.)

Trabajos del poeta.  
Aspiración. Espiración. Espiritismo  
con sonsonete. La belleza es sólo caos  
de baldosas biseladas de rocío  
y arqueros con los guantes listados de magenta  
y doncellas que aproximan—estiletos—  
sus dedos de jengibre a la piel de las rosas:  
todo arrumbado en la mente de un mongol  
protegido del rigor de la roca en que duerme  
apenas por la seda preciosa de su túnica. (Herbert 2005, 20-21)

---

<sup>3</sup> Las itálicas en inglés pertenecen al original. Paz refiere la edición de Coleridge de I.A. Richards [Coleridge 1950], pero la versión establecida de sus citas puede encontrarse en Coleridge (1994), 241 y 264.

“El lugar donde ser fríen espárragos” es el lugar donde se enuncia la poesía en Herbert: un lugar al que uno es echado (“vete a freír espárragos” es una expresión coloquial que se usa para echar a alguien de un lugar) y en el que no hay espacio para “plantas” sagradas: un lugar donde la significación simbólica de la poesía, central a Coleridge y Paz, ya no tiene lugar. Los trabajos del poeta (“espiritismo con sonsonete”) confrontan ahí una belleza que “sólo es caos” y sólo es manifiesto por imágenes sin sentido (como los “dedos de jengibre”). Es el fin de la imaginación como *form of Being*, y la apertura final del proyecto poético establecido por *La resistencia*.

La obra de Julián Herbert se escribe, a partir de *Kubla Khan*, después del fin de la iluminación. Con esto quiero decir que los textos discutidos en el presente ensayo son parte de un proceso de desmantelamiento de la idea romántica de la relación entre poesía y lenguaje en México, donde la tradición, desde los contemporáneos hasta la muerte de Paz, mantenía una relación casi obsesiva con la idea de la gnosis, el borramiento del sujeto, el lenguaje en sí y las iluminaciones sacras y profanas. *La resistencia* es un texto inaugural de formas de escribir poesía en el siglo XXI que desafían abiertamente esta concepción y abren (como hace Herbert mismo) espacios literarios, estéticos y cognitivos para que la poesía desarrolle en derroteros distintos durante el siglo XXI.

### Obras citadas

- Adorno, Theodor W. 1991. *Notes to Literature. Volume One*. Trans. Sherry Weber Nicholsen. New York: Columbia University Press.
- Aguilera López, Jorge y Eva Castañeda Barrera. 2018. “La poesía mexicana ante la crisis institucional. Apuntes para un panorama estético”, *América sin nombre* (23): 85-96.
- Baehr, Rudolf. 1970. *Manual de versificación española*. Trad. K. Wagner y F. López Estrada. Madrid: Gredos.
- Ballester, Ignacio y Alejandro Higashi. 2017. “Tachaduras y borraduras en la poesía mexicana contemporánea (Albarrán, Herbert, Alcántar)”, *Signos literarios* (25): 8-43.
- Bénichou, Paul. 1984. *El tiempo de los profetas. Doctrinas de la épica romántica*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México: Fondo de Cultura Económica.

- Boone, Luis Jorge. 2007. "Prólogo. Una vulgata de la mente". En Herbert, *Oscura*, 5-11.
- Bourdieu, Pierre. 1995. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- Brewster, Scott. 2009. *Lyric*. Londres: Routledge.
- Coleridge, Samuel Taylor. 1950. *The Portable Coleridge*. Ed. I. A. Richards. New York: Viking.
- \_\_\_\_\_. 1994. *Coleridge's Writings. Volume 2. On Humanity*. Ed. Anya Taylor. New York: Palgrave Macmillan.
- \_\_\_\_\_. 2002. *Coleridge's Poetry and Prose*. Eds. Nicholas Halmi, Paul Magnuson and Raimonda Modiano. New York: Norton.
- Cuesta, Jorge. 2003. *Obras reunidas I. Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Deniz, Gerardo. 2005. *Erdera*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fulford, Tim. 1991. *Coleridge's Figurative Language*. New York: Palgrave Macmillan.
- Gorostiza, José. 1996. *Poesía completa*. Comp. Guillermo Sheridan. México: Fondo de Cultura Económica.
- Grady, Hugh H. 1981. "Notes on Marxism and the Lyric". *Contemporary Literature* (22, 4): 544-55-
- Heidegger, Martin. 2001. *Poetry, Language, Thought*. Trans. Albert Hofstadter. Nueva York: Harper Perennial.
- Herbert, Julián. 1999. *Los nombres de esta casa*. Fondo Editorial Tierra Adentro 186. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Municipal de Cultura de Saltillo.
- \_\_\_\_\_. 2003. *La resistencia*. México: filodecaballos/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- \_\_\_\_\_. 2005. *Kubla Khan*. México: Era/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- \_\_\_\_\_. 2007. *Corazón de boina verde. Prosas mercenarias*. México: Universidad Autónoma de Coahuila.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Pastilla Camaleón*. México: Bonobos/ Chimal Editores.
- \_\_\_\_\_. 2010. *Caníbal. Apuntes sobre poesía mexicana reciente*. México: Bonobos.
- \_\_\_\_\_. 2011. *Canción de tumba*. Barcelona: Literatura Random House.
- \_\_\_\_\_. 2013. *Álbum Iscariote*. México: Era/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- \_\_\_\_\_. 2015. *La casa del dolor ajeno*. México: Literatura Random House.
- \_\_\_\_\_. 2017. *Oscura. Antología poética*. Ed. Luis Jorge Boone. México: Atrasalante/ Secretaría de Cultura.

- Higashi, Alejandro. 2015. *PM/ XXI/ 360°. Crematística y estética de la poesía mexicana en la era de la tradición de la ruptura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/ Tirant Humanidades.
- Íñiguez, Edgardo. 2015. "El canto de las agonías. Representaciones de la violencia simbólica en *Canción de tumba* de Julián Herbert", *Krypton* (5/6): 184-92.
- \_\_\_\_\_. 2017. "Poesía, muerte y tejido social. Necroescrituras en *Álbum Iscariote* de Julián Herbert", *Mitologías hoy* (15): 21-34.
- Janzen, Rebecca. 2018. "Mexican Lawlessness. Genocide and Massacre in Julián Herbert's *La casa del dolor ajeno*", *Transmodernity* (8, 3).
- Lacoue-Labarthe, Phillippe. 1999. *Poetry as Experience*. Trans. Andrea Tarnowski. Stanford: Stanford University Press.
- \_\_\_\_\_. 2007. *Heidegger and the Politics of Poetry*. Trans. Jeff Fort. Urbana: University of Illinois Press.
- Marín Cobos, Nieves. 2017. "La autoficción como contrapunto a la 'novela histórica' de los vencedores. Hibridismo y metafiction en *La casa del dolor ajeno* (2015), de Julián Herbert", *Impossibilia* (14): 73-92.
- O'Neill, Michael. 1997. *Romanticism and the Self-Conscious Poem*. Oxford: Clarendon Press.
- Ovidio. 1992. *Tristes. Pónicas*. Trad. José González Vázquez. Madrid: Gredos.
- Nettl, Bruno. 1976. *Folk Music in the United States. An Introduction. Third Edition Revised and Expanded by Helen Myers*. Detroit: Wayne State University Press.
- Pacheco, José Emilio. 2000. *Tarde o temprano. Poemas 1958-2000*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio. 2009. *Un sol más vivo. Antología poética*. Ed. Antono Deltoro. México: Era/ El Colegio Nacional.
- \_\_\_\_\_. 2014a. *La casa de la presencia. Poesía e historia. Obras completas I*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. 2014b. *Excursiones e incursiones. Dominio Extranjero. Fundación y disidencia. Dominio hispánico. Obras completas II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rivera Garza, Cristina. 2013. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desappropriación*. México: Tusquets.
- Ruiz-Pérez, Ignacio. 2018 "José Emilio Pacheco en el imaginario de la poesía mexicana reciente. Ética de escritura y política de lectura", *América sin nombre* (23): 25-35
- Sánchez Prado, Ignacio M. 2017. "La casa del dolor ajeno de Julián Herbert. No ficción, memoria e historicidad en el México contemporáneo". *MLN* (132, 2): 426-40.

- \_\_\_\_\_. 2018a. *Strategic Occidentalism. On Mexican Literature, the Neoliberal Book Market and the Question of World Literature*. Northwestern University Press.
- \_\_\_\_\_. 2018b. “The Violence of Autobiography. Julián Herbert’s *Tomb Song*”, *Los Angeles Review of Books* (Noviembre 23).
- \_\_\_\_\_. 2018c. “Lengua precaria. La poesía mexicana en crisis epistémica”, *América sin nombre* (23): 49-58.
- Torres-Rodriguez, Laura Juliana. 2018. “Esto es un Western. El giro norte-mexicano hacia el Pacífico en la literatura mexicana contemporánea”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (2018): 89-112.
- Verduzco, Raúl. 2017. “Mother, Nation and Self. Poetics of Death and Subjectivity in Julián Herbert’s *Canción de tumba*”. En *Women in Contemporary Latin American Novels. Psychoanalysis and Gendered Violence*. New York: Palgrave. 79-109.
- Vital, Alberto. 2014. “El endecasílabo en *Piedra de sol*, de Octavio Paz”. *Ancila* (4): s.p.
- Ziolkowski, Theodore. 2005. *Ovid and the Moderns*. Ithaca: Cornell University Press.