

**UNA LÍRICA DEL VESTIGIO.  
YUXTAPOSICIÓN DE TRADICIONES,  
USO DE ANACRONISMOS Y RUPTURA DE  
ISOTOPÍAS ESTILÍSTICAS  
EN LA POESÍA DE ALÍ CALDERÓN**

Marisa Martínez Pérsico  
Università Guglielmo Marconi /  
Università di Roma Tor Vergata

El sofisticado tejido de voces y referencias que caracteriza los poemas de Alí Calderón (Ciudad de México, 1982) nos remite, por analogía, a la idea de *vestigio*. Desde el punto de vista etimológico, esta palabra es un cultismo que proviene del latín *vestigium* y significa *huella, resto*. Sus usos son múltiples. Puede ser la “señal o rastro que deja impresa una persona o un animal en el suelo”, la “noticia, suceso, memoria o acontecimiento de las acciones de los antiguos que se observa por la imitación y el ejemplo”, la “ruina, despojo o reliquia que permanece” (Diccionario Etimológico Español en línea: fuente electrónica). El diccionario Treccani ofrece otro matiz para este último significado: un vestigio sirve para indicar “le orme non tanto in sé stesse quanto come traccia del passaggio” (Vocabolario Treccani; fuente electrónica).<sup>1</sup> Entonces, el vestigio es un signo que funciona como índice porque evidencia el paso de un agente del que se manifiesta como testimonio, aunque este agente ya haya desaparecido. En sintonía con esta idea, señala Walter Benjamin en *El libro de los pasajes* que hay un movimiento dialéctico en la ruina –que es a la vez destrucción y conservación– y que la obra de Charles Baudelaire es un buen ejemplo de esta dinámica: “el impulso destructivo en Baudelaire no se encuentra nunca interesado en abolir lo que desmorona” (Benjamin 2005: 56). En síntesis: el vestigio es pasado y presente, presencia y ausencia, ayer y hoy a la vez. Una metáfora precisa del

---

<sup>1</sup> Un vestigio sirve para indicar “tanto las huellas en sí mismas como la señal del pasaje” [La traducción es mía].

diálogo entre actualidad y memoria que propone la poesía de Alí Calderón.

En este artículo enumeraré solo algunas de las tradiciones literarias, referencias históricas, geografías e idiomas –muchas veces con su variación diacrónica y diastrática– que se yuxtaponen en la poesía de Calderón hasta componer un mosaico, collage o palimpsesto de voces. En su calidad de rastro y de ruina, el vestigio implica una nostalgia del pasado –Calderón se focaliza en el pasado precolombino, en la conquista de México, en la Baja Edad Media italiana y en la tradición literaria grecorromana– que siempre entabla, necesariamente, un diálogo vitalista con el presente: es la ruina reposicionada en un contexto de actualidad. La ruina hablándonos de hoy. En términos de Carl Gustav Jung, uno de los referentes teóricos de Calderón, podríamos decir que el vestigio es la actualización de un *arquetipo*.<sup>2</sup> Nótese que en vez de hablar de *fragmento* propongo la noción de *vestigio* porque esta palabra no solamente indica la conexión de una parte con la totalidad –como también sugiere la palabra *fragmento*– sino que manifiesta un anclaje en el pasado, ofreciendo una idea más ajustada a la preocupación histórica tan presente en la poesía del mexicano.

¿Cuáles son los procedimientos discursivos que pone en práctica Alí Calderón para reflejar este solapamiento de vestigios, esta textura híbrida, aquello que Gonzalo Ballester denomina “tradiciones yuxtapuestas”? (Ballester 2016: fuente electrónica). En este artículo propongo los siguientes: el procedimiento de reversión de mitos y fuentes clásicas, el uso de anacronismos, la ruptura de isotopías

---

<sup>2</sup> El primer libro de Calderón, *Imago prima*, es inaugurado con un epígrafe del psicólogo analítico Carl Gustav Jung donde se habla del arquetipo como estructura heredada de la psique. Jung utilizó este concepto por primera vez en 1919 en su ensayo *Instinto e inconsciente* para explicar el comportamiento del individuo a partir de dinámicas ancestrales que se producen a nivel colectivo en las diferentes culturas y sociedades. Esto implica que no nos desarrollamos de manera aislada de una sociedad históricamente determinada: ella nos transmite esquemas de pensamiento y de experimentación de la realidad, es decir, existe un inconsciente colectivo heredado. Volveremos más adelante a este concepto.

estilísticas, la revisitación intertextual de la poesía latina y la adopción de préstamos de algunas formas lexicales como los *culturemas*. La repetición de estos recursos desde su primer libro, *Imago prima*, hasta el último publicado, *Las correspondencias*, revela la cohesión y organicidad del idiolecto poético del mexicano.

Como señala Javier Lorenzo Candel, Alí Calderón “es un poeta que es lenguaje, y, cuando digo esto, quiero decir que somete al lenguaje a una nueva sintaxis comunicativa (...) una singular escritura que podríamos relacionar con el muralismo, donde las alegorías, los recursos casi pictóricos, la historia y la intrahistoria son elementos que quedan fijados al poema (...). Pero un muralismo (...) que marca los ritmos de una revolución en pleno siglo XXI, con tonos que evidencian el color de nuestras nuevas formas de vida” (Candel 2015: fuente electrónica).

#### HELENA, LA MODA Y LA RENOVACIÓN DE LA LEYENDA

Calderón emprende una reelaboración intertextual, a través del procedimiento del anacronismo, de la legendaria figura de Helena en el poema XII incluido en su primer libro, *Imago prima*, Premio Nacional de Poesía Ramón López Velarde 2004. Fue publicado el año 2005 por la Coordinación General de Extensión de la Universidad Autónoma de Zacatecas y posteriormente recogido en la antología *En agua rápida* (Valparaíso Granada, 2013). El poeta mexicano le atribuye capacidad de elección a Helena en lo que concierne al deseo amoroso, operando un desvío del determinismo divino en favor del libre albedrío femenino, que en la fuente primigenia se manifestaba con el triunfo de la fuerza del destino o *ananké*.

Todas las variantes de la leyenda, partiendo de la epopeya homérica, posicionan a Helena en el rol de instrumento de la voluntad divina. Sin embargo, Calderón restituye la capacidad de deseo sexual a esta Helena moderna, insertando en su biografía amorosa un guerrero anónimo que no goza de la fama ni de la gloria de los demás amantes célebres contemplados por los mitógrafos. De esta manera, amplía el repertorio de amores atribuidos al personaje. Para determinar en qué

momento de la leyenda se inserta el poema de Calderón, así como los desvíos del hipotexto, nos remitimos a los puntos fundamentales de la genealogía del personaje que reconstruye Pierre Grimal en su *Diccionario de mitología griega y romana* (1991) con sus diversas capas y variantes.

Helena ('Ελένη) es la esposa de Menelao, por la cual los griegos lucharon durante diez años ante Troya. Su leyenda evolucionó desde las fuentes homéricas, siendo alterada con elementos muy diversos que fueron recubriendo y distorsionando el relato primitivo. Indica Grimal que en la época homérica ella era hija de Zeus y de Leda, teniendo por padre humano a Tindáreo, pero después pasó por hija de Zeus y Némesis. Esta puso un huevo, que abandonó en un bosque, pero un pastor lo encontró y se lo entregó a Leda. Cuando el huevo se abrió, nació Helena, a quien Leda crió como a su propia hija. Otras tradiciones presentan a Helena como hija de Océano o de Afrodita. Una leyenda ignorada por Homero, señala Grimal, menciona el rapto de Helena por Teseo y su amigo Pirítoo cuando esta era todavía una muchacha. Cuando Tindáreo pensó que había llegado el momento de casarla, una multitud de pretendientes se presentó: acudieron casi todos los príncipes de Grecia, cuyos nombres han conservado los mitógrafos. Su número varía, según los autores, entre veintinueve y noventa y nueve. Temiendo una guerra entre ellos, Tindáreo escuchó el consejo de Ulises: comprometer por juramento a todos los presentes a acatar la decisión de Helena y acudir en auxilio del elegido en caso de que su esposa le fuese disputada. Helena eligió a Menelao y los demás pretendientes se sometieron. Poco después de que Helena tuviera una hija, Hermione, fue raptada por Paris. Y esto sucede porque ella, la mujer más hermosa del mundo, era el regalo que Afrodita había prometido a Paris si él le confería el premio de la belleza. Siguiendo los consejos de la diosa, Paris se embarcó a Esparta y, en ausencia de Menelao –quien había tenido que marchar a Creta para asistir a unos funerales–, raptó a su mujer. Señala Grimal que la mayoría de los autores posteriores a Homero consideran que Helena consintió el rapto, pero algunos tratan de justificarla y aseguran que cedió a la fuerza. Otros afirman que fue Tindáreo quien, en ausencia de Menelao, otorgó

a Paris la mano de Helena. Incluso hay quien ha llegado a asegurar que Afrodita prestó a Paris la figura y forma de Menelao para permitirle seducir a Helena. “Al parecer, la finalidad de todas estas leyendas es exonerar a Helena, presentarla como el instrumento de un destino que está por encima de su voluntad” (Grimal 1991: 230).

Los amantes llegan a Troya y, según la tradición homérica, Helena vivió allí mientras duró la guerra contra los griegos. Helena es odiada por el pueblo troyano, que la considera la causa de la contienda, “solo Héctor y el anciano Príamo saben que el verdadero motivo de la guerra está en la voluntad de los dioses por eso se muestran benévolos con ella” (Grimal 1991: 231). Una leyenda menos conocida cuenta cómo Aquiles, que jamás la había visto, sintió deseos de conocerla, y cómo las diosas Tetis y Afrodita arreglaron una entrevista entre los dos. Es posible que durante la visita Aquiles se uniera a ella, por lo menos así lo pretenden los mitógrafos que atribuyen cinco maridos a Helena, en este orden: Teseo, Menelao, Paris, Aquiles y Deífobo. Con este último Helena se casó tras la muerte de Paris, aunque ella siempre aguardara confiada la llegada de Menelao para rescatarla. Se cuenta que Menelao, después de matar a Deífobo, se presentó ante ella con la espada en alto, dispuesto también a matarla. Pero Helena se limitó a mostrarse medio desnuda y eso bastó para que el arma se le cayera de las manos. Los esposos se reconcilian y regresan juntos a Esparta tras un viaje de ocho años y una errancia agotadora por Egipto.

El poema de Calderón, como veremos, introduce algunos desvíos y reformulaciones del personaje legendario y del escenario tradicional. Se inscribe en una línea de exploración intertextual que recurre a personajes grecolatinos para ofrecer versiones insólitas y originales de las leyendas clásicas. El fenómeno de actualización de mitos y leyendas permite evocar, con gran economía verbal, una red de ideas que forman parte del imaginario colectivo universal. Como señala Francisca Noguero Jiménez, “se busca con esto desacralizar las historias refrendadas por la tradición, transgredir mediante la imaginación lo que es patrimonio de la cultura universal, jugar con la motivación del mito para ofrecer explicaciones inusuales del mismo” (Noguero Jiménez 2009: s.p.). Cuando se opera sobre la leyenda se

## HPR / 130

cuenta ya con una cristalización de situaciones y una orientación de conductas:

### XII

Pasearás, Helena,  
por las anchas calles de Troya  
con Menelao del brazo  
como en otro tiempo lo hiciste con Paris.  
Con mascada Hermès y vestido Valentino  
cautivarás a quienes por ti lucharon,  
a los que admiran tu paso frágil:  
a Héctor, Ulises, Ajax y a todos  
los titanes juntos.  
Y tú, Helena, sin embargo, cambiarías la gloria,  
la fama, incluso tu lugar en la historia,  
por empuñar, una vez más,  
la enhiesta lanza

de este anónimo guerrero (2013: 30)

Como vemos, el poema se localiza temporalmente tras la muerte de Paris y la reconciliación del matrimonio Helena-Menelao. La pareja se encuentra todavía en Troya, antes de emprender el regreso a Esparta. La leyenda se actualiza a través de un punto de vista inusual y novedoso: el del amante anónimo de Helena, un guerrero a la sombra de los titanes que los mitógrafos y las epopeyas enumeran, voluntariamente correspondido con los amores de Helena. Las (re)versiones de las leyendas clásicas suelen basarse en la paradoja: algunos autores imaginan en sus textos cómo sería la vida de los seres mitológicos en los tiempos modernos, lo que les permite satirizar el prosaísmo de nuestra época y el efecto humorístico se alcanza a través de la vulgarización de la historia: “en estas nuevas lecturas de los mitos el humor ocupa un papel fundamental, ya que despoja a la historia de solemnidad y contribuye al distanciamiento del lector” (Noguerol Jiménez 2009: s.p.). Este efecto humorístico desacralizador

se logra, como ocurre en el poema de Calderón, mediante el uso del *anacronismo*, un procedimiento que, como señala José Domínguez Caparrós en *Teoría de la literatura* (2002), convoca en el texto un elemento que no se corresponde con la época a la que se hace referencia. Calderón, en este caso, utiliza el *paracronismo*, que consiste en situar hechos, personajes o elementos del pasado en una época posterior, en este caso el personaje legendario Helena circulando por una metropoli como si estuviera desfilando en una pasarela para un evento de alta costura, con atuendo de famosos diseñadores: el italiano Valentino, cuya casa de modas se encuentra en la romana Via Condotti, y la parisina Hermès, especializada en accesorios de lujo, que toma el nombre del dios olímpico homónimo.

Para Giorgio Agamben es precisamente el anacronismo el procedimiento en el que se entrelazan pasado y presente –uno de los pilares de la escritura de Alí Calderón, como ya señalé– cuya fuerza subversiva mejor define la captación de la contemporaneidad. El anacronismo es una experiencia temporal capaz de forjar una relación verdadera entre el hombre y la contemporaneidad: “Pertenece verdaderamente a su tiempo, es verdaderamente contemporáneo aquel que no coincide perfectamente con él ni se adecua a sus pretensiones y es por ello, en este sentido, inactual; pero, justamente por esta razón, a través de este desvío y este anacronismo, él es capaz, más que el resto, de percibir y aferrar su tiempo (Agamben; 2014: 18). Para el investigador argentino Emiliano Rodríguez Montiel el anacronismo es “una dimensión de tiempos múltiples, cargada de dislocaciones temporales e impasses, que suspende todo impulso eucrónico y propone un régimen temporal ya no uniforme y contiguo, sino diferido, etéreo e impuro” (Rodríguez Montiel, 2018: 180). Destaca el hecho de que el anacronismo trabaje con materiales extirpados y entremezclados “que no fabrican presente ni exhuman melancólicamente el pasado sino que bregan a favor de una impureza hipertemporal donde capas y capas de tiempos heterogéneos se superponen entre sí, se constituye como una forma de lo contemporáneo que opera críticamente como respuesta anacrónica a la crisis de la concepción historicista del tiempo” (Rodríguez Montiel, 2018: 181).

Se trata de una concepción de la Historia que deriva de los estudios de Walter Benjamin, quien a su vez retoma la línea anti-historicista iniciada por Friedrich Nietzsche para discutir la concepción determinista y progresiva del devenir histórico en su *Tesis de filosofía de la historia*. Para Benjamin es tarea del materialista histórico hacer saltar el continuum de la historia, lo cual supone una reconfiguración epistemológica radical de los estudios históricos: “la lógica diacrónica tradicional entra en crisis en la teoría benjaminiana dado que la historia se concibe ya no como una línea que armoniza en períodos los hechos del pasado, sino como una serie rítmica de movimientos, saltos, choques, interrupciones e inversiones” (Rodríguez Montiel, 2018: 183). Esta dinámica temporal es, precisamente, la que en el campo poético pone en práctica Alí Calderón: una lírica anti-historicista, donde la noción de progreso temporal lineal es reemplazada por la dramática iteración determinista de un arquetipo y por el solapamiento de vestigios que nos colocan en la dimensión de la memoria y, a la vez, en la del presente de la enunciación.<sup>3</sup>

El anacronismo, entonces, es una categoría productiva para abordar la contemporaneidad y sus estéticas, un recurso que enlaza la voluntad de actualidad con la nostalgia del pasado. Otros poemas de Calderón incluidos en *Imago prima* hacen uso del anacronismo y de sus multitemporalidades simultáneas, como “Pole position”, *primera posición*, un término usado en circuitos de automovilismo y motociclismo para designar el primer lugar en la parrilla de salida de una carrera. Es un poema que recrea un mundo maquinista y futurista a través de las menciones a los picos de velocidad, los caballos de fuerza y la potencia de la batería de un automóvil Ferrari rojo. Se alude, con un vocativo, a Lesbia, la amada del poeta romano Catulo, personaje de otros poemas de la misma serie. La moda nuevamente nos coloca en el

---

<sup>3</sup> Precisa Rodríguez Montiel que ni Nietzsche ni Benjamin utilizan el término *anacronismo* para aludir a la mutación temporal que sus tesis proponen, pero sus teorizaciones luego serán retomadas por Jacques Rancière (“Le concept d’anachronisme et vérité de l’historien”, 1996), Georges Didi-Huberman (*Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo en las imágenes*, 2000) y el ya citado ensayo de Giorgio Agamben.

presente de enunciación: los “jeans a la cadera” de Lesbia componen una imagen sobre la que volveré en el tercer apartado.<sup>4</sup>

“MARGHERITA DEI CERCHI”, UNA TORSIÓN DE LA *DIVINA COMEDIA*

Como ya señalé, la poesía de Alí Calderón tiene una textura cohesiva, paradójicamente, gracias a la pluralidad de voces que la gobiernan. Diría que esta es su *dominante lírica*. Según Roman Jakobson, la dominante de una obra literaria es el guion que incide en la construcción del macrotexto, “el componente central de una obra de arte que rige, determina y transforma los demás” (Jakobson 1987: 31). Esta profusión de voces genera un choque de estilos y propicia la ruptura de isotopías estilísticas.

La isotopía estilística –es decir, la pertenencia de un discurso a una lengua, lecto o género– es frecuentemente quebrada por la irrupción de fragmentos de otras variedades que generan, por contraste, diversos efectos de sentido. “También el contraste puede darse entre registros situacionales diferentes (lo coloquial en un texto formal, rasgos de la oralidad en la escritura)” (Arnoux 1997: 39). Según la teoría clásica del dialogismo bajtiniano, el quiebre de la isotopía estilística se debe a la presencia de unidades que remiten a distintos estados de lengua, a sincronías diferentes (arcaísmo), a dialectos, sociolectos o cronolectos distintos. La presencia de géneros intercalados alcanza su máxima expresión en la novela, que para el teórico ruso es el fenómeno pluriestilístico, plurilingual y plurivocal por excelencia (Bajtín, 1982).

Alí Calderón emprende una interesante tarea de hibridación lingüística entre el español peninsular y las variedades americanas en sus poemas, conjuntando y combinando voces de las dos geografías y

---

<sup>4</sup> Dice Alí Calderón en una entrevista con Ming Di que “I also follow the Italian futurism and the techniques of French avant-garde. Maybe Octavio Paz was the one who taught Mexican poets to read and write this way. A poem is similar to a musical pattern, even in the context of experimentalism” (Ming Di 2019: fuente electrónica).

de distintas épocas. Para ello efectúa una investigación de la diacronía del español incorporando vocablos del estado de la lengua española de la época de la conquista o de la Baja Edad Media que conviven con el español mexicano actual. En su poemario *Las correspondencias* (2015) esta operación se evidencia en el poema que gira en torno a la figura del conquistador Gonzalo Pizarro, nacido en Extremadura, hermanastro de Francisco Pizarro, que lo acompañó a América y lo siguió en la conquista del Perú. Se trata del poema “Gonzalo Pizarro (Trujillo, 1510), fornezino y porfiado, percaça lo que pudo ser y cogita en andando ómnix con pórfido tras baratar”. Se trata de un poema-collage simultaneísta en tres tiempos que tematiza la búsqueda de El Dorado como símbolo, apelando a imágenes de la cetrería, en el que se establece un paralelismo entre la búsqueda del territorio fantástico y la búsqueda de una muchacha. Se insertan, por ejemplo, versos literales y arcaísmos del *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz Arcipreste de Hita, así como léxico de las *Cartas de relación* de Hernán Cortés y de las crónicas de Indias de Bernal Díaz del Castillo. Sobre esta llamativa textura híbrida se detuvo con lucidez el poeta y crítico Mijail Lamas en una reseña aparecida en la revista *Confabulario* de *El Universal* en 2016. Allí señala que la poesía de Calderón, desde *Imago Prima* “logró captar la atención de los lectores gracias a una voz que reescribía y parodiaba registros muy identificables de la tradición poética mexicana (Ramón López Velarde, Octavio Paz y Renato Leduc)” y que hasta el último libro la realidad fragmentaria “se *samplea* constantemente, alternando variaciones, es por ello que el habla coloquial está constantemente interceptada por formas del habla culta, el lenguaje literario del siglo XVI o el *descort* a la manera de la poesía provenzal en el que se insertan palabras de otros idiomas que denotan una fuerte congestión anímica, producto, en este caso, no solo del estado sentimental del yo lírico, sino también como reflejo de la simultaneidad de los procesos digitales” (Lamas 2016: fuente electrónica).

En este apartado me concentraré en el análisis de uno de sus poemas de tema italiano incluidos en el citado libro, *Las correspondencias*:

MARGHERITA DEI CERCHI

Caminé de Gli Uffizi  
auturno a la penumbra y cancro  
de Santa Margarita en la Vía de Dante  
El amargor del aire  
calcifica y enreda en los alveolos  
La tarde su paura  
desciende espesa de los muros  
Un algo cimitero acecha  
El recuerdo del túnel  
la ombra el silencio de los Apeninos  
De pronto frente a mí  
la tumba de Beatrice  
En su lápida un hato violas  
ostros pétalos hieden:  
ese aroma impregnado entre los dedos  
mi palma su cabello deslazado  
El correo fue escrito esa mañana  
en otro continente y  
qué tenue era la luz del cirio  
Al preguntar por ella  
quizá en Place des Abbesses  
sentados en un borde viendo  
salir y entrar al metro oscura gente  
Luis me dijo que no que lo veía  
como un caso perdido  
Pasa una vespa y gritos más gritos un motor  
Enviar mensaje enviado  
Dudé mucho al escribir este mail  
Se acostaba con otro  
Una cruz de madera  
que al tocarla se despostilla  
Sotto questo altare

## HPR / 136

Folco Portinari  
construi la tomba  
di famiglia  
L'8 giugno 1291  
vi fu sepolta  
Beatrice Portinari  
Afuera los motores de las vespas  
Gritos la gente que se increpa  
Caga cazzo putana  
Dio Cane

(Calderón 2015: 22-23)

En este poema nuevamente nos encontramos con el anacronismo y la intertextualidad, ahora con la literatura tardomedieval italiana. El poema transcurre en Florencia, específicamente en la Iglesia de Santa Margherita dei Cerchi del título, que está ubicada en el centro histórico de la capital toscana y es conocida también como *Iglesia de Dante* porque allí el vate contrajo matrimonio con Gemma Donati y está sepultada Beatrice Portinari, Bice, la dama por él idealizada en su *Vita Nuova* y en la *Divina Comedia*. El poema de Calderón es una lacónica *Divina Comedia* invertida donde no existe Paraíso final con festivo reencuentro de los amantes sino, por el contrario, un cementerio con un sepulcro donde evocar la ruptura irreversible con la amada. El poema de Calderón, en efecto, concluye entre blasfemias e insultos y se aproxima más al canto XIV del Infierno dantesco, cuando Virgilio y Dante se encuentran en el tercer giro del séptimo círculo donde son castigados los blasfemos y violentos contra Dios. Es una versión contemporánea con anacronismos –el ciclomotor vespa, el móvil y ordenador– donde se reemplaza el triángulo 1) Dante 2) Beatrice muerta 3) Virgilio por el triángulo 1) Yo poético 2) Amante abandonada 3) Luis.

En síntesis, el poema relata la caminata del yo enunciator desde la Galería degli Uffizi hasta llegar a la Iglesia de Santa Margherita dei Cerchi junto a otro personaje que se menciona como compañero e interlocutor, Luis. El epílogo de *Las correspondencias*,

que lleva el título de “Postscriptum”, menciona tres “Luises” reales que podrían haber inspirado este personaje de compostura virgiliana: “Es Bogotá: en la mañana escucho a Luis García Montero (...) Elías Jiménez y Luis Huidobro prendieron el ampli; el distort suena. (...) Es el Delirium en Bruselas con Luis Martínez” (Calderón 2015: 74). Se describe una atmósfera de confusión –mediante una sintaxis entrecortada, con elipsis y en ocasiones agramatical– y se enumeran elementos de la ruta que conduce hasta Santa Margherita dei Cerchi: el nombre de las calles, se dice que era otoño, al atardecer, que empezaba a oscurecer, que se sentía el hedor del cementerio vecino, el miedo ante la tumba de Beatrice, las flores marchitas que se deshacían en las manos del poeta como si fueran sus cabellos –y aquí una primera identificación con Dante, con un flashback–. Frente al sepulcro de Beatrice, el fluir de la conciencia conduce al enunciador, en un flashforward, al recuerdo desengañado de una mujer del presente de la enunciación: se menciona un correo electrónico escrito esa mañana y luego se regresa velozmente a la descripción de la tumba con cirios tenues. Estas imágenes se superponen, a su vez, con la evocación de una charla mantenida con Luis en la boca de una estación de metro sobre “ella” –deíctico que oculta el nombre de la amada abandonada pero que convoca, a su vez, a Beatrice–. Luis da su opinión, dice que “no”, que es “un caso perdido”, y aunque no se precisa a qué se refiere, refuerza su posición de consejero y de guía espiritual. Otra vez el poema regresa a la escena contemporánea del sepulcro donde se oye un rumor de ciclomotores vespa de fondo. Ahora el amante vuelve a recordar el correo electrónico, la vacilación que experimentó al enviarlo, los motivos de la ruptura, la traición de ella (“se acostaba con otro”, y recordemos que Beatrice Portinari se había casado con el banquero Simone dei Bardi, para entender la correspondencia argumental entre las dos historias). Sin mayor transición, tras el correo electrónico se reproduce en estilo directo el epitafio de Beatrice en el nicho de la familia Portinari. Hay dos muertes en paralelo en dos momentos históricos distintos: Beatriz sepultada y la ruptura con “ella”, que se funden. El poema concluye con una serie de insultos, de palabras malsonantes y de expresiones blasfemas en italiano: “Caga

cazzo put[t]ana/ Dio Cane” como corolario de esta doble muerte. Todas estas voces, como ya señalé, se plasman con una sintaxis desarticulada donde los nexos relativos y el uso de las preposiciones es anómalo. No hay puntos en todo el poema y las mayúsculas son el criterio de segmentación de los incisos líricos.

Se trata de un poema-palimpsesto de una gran complejidad estructural. Cinco voces convergen en él: 1) El fluir de la conciencia del yo poético (“Caminé de Gli Uffizi”; “dudé mucho al escribir el mail”); 2) El discurso referido del personaje Luis introducido con el verbo declarativo y el pronombre relativo (“Luis me dijo que no que lo veía/ como un caso perdido”); 3) El mensaje del dispositivo móvil u ordenador en una secuencia temporal (“enviar mensaje enviado”); 4) La transcripción del epitafio de la tumba de Beatrice, auténtico ejemplo de *linguistic landscape* del poema: “Sotto questo altare/ Folco Portinari/ costruì la tomba/ di famiglia...”) y 5) La reproducción en estilo directo de las exclamaciones callejeras malsonantes (“Caga cazzo put[t]ana/ Dio Cane”).

El poema se caracteriza por su discurso no marcado para señalar la transición entre las cinco voces y entre los planos temporales (el siglo XIII y el siglo XXI con sus distintos momentos). Por otra parte, estas voces tampoco son homogéneas desde el punto de vista de la materialidad del lenguaje:

1) Hay *cambio de código* (*code switching*) entre castellano e italiano. Los préstamos no marcados del italiano son numerosos: *autur[nn]o* (otoño), *cancro* (cáncer), *paura* (miedo), *ombra* (sombra), *cimitero* (cementerio), *vespa* (avispa, en alusión al modelo de ciclomotor italiano que en este caso funciona como culturema, como veremos más adelante) y los insultos;

2) Hay *variación diastrática*, es decir, distintos registros utilizados: se alternan el alto y bajo, el culto y el vulgar;

3) Hay *variación diacrónica* porque conviven anacronismos con el castellano actual. Se utiliza, especialmente en la primera parte del poema, un español de registro culto con frecuentes hipérbatos (“en su lápida un hato violas/ ostros pétalos hieden”) y arcaico: la voz latina *viola*, tan usada en la literatura aurisecular para nombrar a la flor

violeta, el arcaísmo *ostros*, derivado del latín *ostrum*, que es el color o tinte púrpura, pero también es el nombre tradicional italiano de un viento del sur en el Mar Mediterráneo, que sopla especialmente en el Adriático.

Naturalmente, esta complejidad enunciativa y discursiva acarrea una constante ruptura de isotopías estilísticas, y esto consolida una dominante lírica. Los precursores de la teoría semiótica sobre las isotopías estilísticas, Greimas y Courtés, afirman que: “la isotopía designa ante todo la iteratividad, a lo largo de una cadena sintagmática, de clasemas que garantizan la homogeneidad del discurso-enunciado” (1979:197). La isotopía, en síntesis, estaría constituida por la iteración de una unidad lingüística, por la recurrencia de rasgos genéricos. En el caso del idiolecto poético de Calderón, la homogeneidad resulta permanente y voluntariamente transgredida.

El último aspecto que señalo en relación al uso del anacronismo y al “efecto de contemporaneidad” que persiguen los poemas de Calderón es la elección de aquellas palabras que en el ámbito de la fraseología se denominan *culturemas*. Son formas lexicales muy específicas de la cultura de origen que no siempre tienen una correspondencia semántica en la cultura ni en la lengua de llegada, y por eso son difícilmente traducibles, o directamente intraducibles. Están íntimamente ligadas al universo de referencia de la cultura originaria y en general están relacionadas con la vida cotidiana, la mitología, la gastronomía, la organización política, el folclore. “Los culturemas son, por definición, nociones específico-culturales de un país o un ámbito cultural. (...) son unidades de comunicación (...) se podrán sustituir los culturemas específicos de la lengua fuente por paráfrasis suficientemente informativas o por otro culturema aproximado en la lengua meta (...) pero tal sustitución no siempre será posible” (Luque Nadal 2009: 94-95).

Si en el poema XII se apelaba a un Valentino para nombrar una prenda de alta costura italiana y en el poema “Pole position” se mencionaba una Ferrari para aludir a un coche de alta gama o de fórmula 1, en este poema aparecen las vespa. Calderón, acertadamente, opta por el préstamo de la palabra sin apelar a la categoría

“ciclomotor”, que comportaría una pérdida de significado. La vespa no es un simple ciclomotor sino un medio de desplazamiento profundamente arraigado en el paisaje urbano de las ciudades italianas, un vehículo ligero, liviano, cómodo y de gran rendimiento que es motivo de cuadros pintorescos, postales y viñetas folclóricas. La cantidad de vespas en circulación que se deslizan desde hace más de setenta años entre automóviles en las callejuelas italianas hace pensar en un enjambre de avispas por su sonido, tamaño y velocidad. Metafóricamente, la vespa sería una avispa mecánica, urbana, no por azar nacida en el país del Futurismo. Y este culturema intraducible al español sin pérdida de matices semánticos es una imagen de gran fuerza que contrasta eficazmente con el paisaje toscano del Trecento italiano que evoca el poema de Calderón.

El desdoblamiento enunciativo es un elemento ya señalado por la crítica en lo que concierne al uso del *yo* en la poesía de Calderón. Los juegos ininterrumpidos con la enunciación y las fugas del punto de vista son procedimientos que evidencian una forma de *diáspora* del sujeto lírico: “La poesía del autor transita por un culteranismo lírico, un barroco lírico. Acaso el envío desde la voz del sujeto de la enunciación hacia otras tradiciones. Las relaciones atemporales y espaciales a las que se aluden difícilmente serán comprensibles si no hay un conocimiento sobre religión, historia y literatura. Existe una recreación de los pasados poéticos. No es el sentido, sino el esparcimiento del volumen lingüístico lo que hace del espacio textual algo híbrido, o como he dicho en otro momento, la diáspora del sujeto lírico que no es necesariamente el sujeto empírico (autor) ni el sujeto exclusivo del poema” (Salazar Torres 2019 : fuente electrónica). También Mijail Lamas, en la reseña ya citada, se concentra en la complejidad enunciativa y en la deliberada experimentación del poema “Margherita dei Cerchi”, en el que conviven “estrategias estilísticas que podrían parecer antagónicas: por un lado, el coloquialismo de la poesía conversacional; por el otro, las recurrencias retóricas predilectas del neobarroco, como la paronomasia y la aliteración, la incorporación de léxico culto, la acumulación de adjetivos o infinitivos –que por momentos recuerda a la poesía de Abigael Bohórquez– y que avanza en

versos de métrica impar a los que se suma la desarticulación sintáctica y acumulativa que genera una constante tensión dramática. Si con algunos de estos procedimientos que abundan en isotopías del significante, el neobarroco pugnaba por una aniquilación del sujeto de la enunciación lírica (como una característica fundamental heredada de las vanguardias), en este libro ese *yo lírico* se reafirma mediante la multiplicidad o el desdoblamiento. Se ancla en el poema mientras más se fragmenta. Todas las características enumeradas anteriormente hacen recordar lo que Stephen Burt declara sobre los *poetas elípticos* los cuales: *rompieron la sintaxis pero la reensamblaron*, además de adaptar las rupturas de los poetas del lenguaje a los objetivos tradicionales de la lírica (dándole un sitio al yo y a sus sentimientos)” (Lamas 2016: fuente electrónica).

#### CATULO, LA POESÍA AMOROSA Y LA VERTIENTE SOCIAL

Alí Calderón ha sido uno de los prolíficos renovadores de la poesía amorosa inspirada en la obra del romano Cayo Valerio Catulo, poeta del siglo I a.C de la Roma republicana, sumándose así a la predilección que le profesó otro de sus referentes, el poeta nicaragüense Ernesto Cardenal, quien tradujo algunos sus versos –también de Marcial– aparecidos en 1961 junto a su poemario *Epigramas*. El escritor chileno Juan Cameron comenta tempranamente este acierto de Calderón en lo que concierne a la renovación de este segmento de la tradición clásica: “A partir de los viejos maestros latinos, Catulo entre ellos, el poeta consigue renovar la más alta significación del texto antiguo para trasladarla a un presente señalado por el término en uso: *Que la batería no desbarate su potencia/ en tu cintura inenarrable/ porque finalmente y después de todo:/ este bólico, Lesbia, no carbura/ sin tus estrechos jeans a la cadera*. Pero además de este uso, recurre a construcciones diacrónicas del lenguaje como recurso experimental” (Cameron 2009: fuente electrónica).

Es interesante comprobar que los textos derivados de la revisitación de los poetas latinos constituyen el grueso de la poesía amorosa y erótica de Calderón. Y constatar, también, que cada una de

las líneas temáticas o exploraciones genéricas de este autor se embebe de la admiración o influencia de precursores diferentes. Es que no podemos disociar al *Calderón crítico literario* del *Calderón poeta* pues en la selección de sus intereses de estudio repercuten de modo transparente sus inquietudes estéticas, exploradas a través del poema. En la introducción al volumen *Cuadernos de poesía panhispánica* coordinado junto a Mario Calderón afirma que “Este libro nace en diálogo con un concepto acuñado por el poeta brasileño Haroldo de Campos: el tiempo post-utópico. Se trata de una reformulación del *Jetztzeit* benjaminiano, el tiempo del ahora. El tiempo post-utópico es el tiempo de los poetas que escriben desde la conciencia de proceder de una pluralidad de pasados. La voz de un poeta es el punto en que convergen diversas tradiciones. Desde el ahora, poetas, lectores y críticos buscan también reconstruir su tradición.(...) A través de estos ensayos se pretende sugerir algunas *connected histories* de la poesía y la crítica contemporánea, para emplear el término de Sanjay Subrahmanyam. Todo apunta a construir una imagen, una macrohistoria, de la que es ya una poesía que ha superado la idea de tradición nacional por considerarla estrecha. Leemos desde el tiempo post utópico, el tiempo de la poesía panhispánica” (Calderón 2018: 7-8). La procedencia de distintas tradiciones nacionales así como la multiplicidad de planos temporales que convergen en una única voz poética son rasgos que caracterizan, como venimos viendo, la obra de este autor.

En *Imago prima* Calderón incluye una serie de poemas de amor y de desengaño que retoman el molde de la ardiente historia sentimental de Catulo y Lesbia. Ella era una mujer romana que, según la historiografía, correspondería a una mujer que en la vida real se llamó Clodia y que es mencionada por autores como Cicerón. Hay una serie de poemas felices, de celebración del encuentro amoroso con grandes banquetes, así como poemas despechados, pues Lesbia termina abandonando a Catulo por un amante más joven, Celio Rufo. El poema VII de Calderón transcurre después de la ruptura con Lesbia, cuando Catulo se marcha de Roma a causa del fracaso amoroso:

VII [POBRE VALERIO CATULO]

A quién darás hoy tus versos, infeliz Catulo?  
sobre qué muslos posarás la mirada? Qué cintura  
rodeará tu brazo?

Cuáles pezones y cuáles labios habrás de morder  
inagotable hasta el hastío?

Termine ya la dolorosa pantomima: fue siempre  
Lesbia,  
exquisito poeta, caro amigo,  
un reducto inexpugnable.

A qué recordar su mano floreciente de jazmines o  
aquellos leves gorjeos  
sonando tibios en tu oído?

Para qué hablar del amor o del deseo si ella es su imagen  
misma?

Por qué evocarla y consagrarle un sitio perdurable en la  
memoria? por qué Catulo?

Por qué?

Que tus versos no giren más en torno a sus jeans, a su  
blusa sisada,  
que tu cuerpo se habitúe a esa densa soledad absurda y  
prematura,

que su nombre y su figura de palmera y su mirada de  
gladiola

se pierdan, poco a poco,  
ineluctablemente y de modo irreversible,

en el incierto y doloroso  
ir y venir de los días.

Y que a nadie importe si se llamaba Denisse, Clodia o  
Valentina

qué caso tiene pobre Valerio Catulo? qué caso tiene?

(Calderón, 2013: 26-27)

El poeta ofrece aquí un consejo al amante abandonado, que

por efecto del anacronismo –nuevamente ligado al campo semántico de la vestimenta– se transforma en una circunstancia universal y atemporal. En este libro figura un catálogo de mujeres que son protagonistas y destinatarias de los distintos poemas: Natalia, Begoña, Penélope, Inmaculada, Helena, Denisse, Clodia, Valentina. Se van mezclando nombres clásicos con nombres modernos: unas son mujeres legendarias y otras son estudiantes de filología, como Begoña. En la serie inspirada en Lesbia, nuevamente la moda y la gastronomía aparecen asociadas al mundo femenino, como atributos de celebración. Los jeans y las blusas tienen una participación privilegiada, como en el poema III: “ni siquiera una catedral barroca/ tiene tantos/ tan maravillosos encantos/ como tiene Lesbia/ bajo su delicada blusa” (Calderón 2013: 22). Hay ceremonias amatorias que se festejan con miel de maple, un dulce que se usa en la preparación de *hot cakes* y *waffles*, que proviene del árbol llamado arce azucarero nativo de México y Guatemala. Por ejemplo, en el poema titulado “Pancake”: “Tu dulce cuerpo Lesbia/ con miel de maple todo/ festín de lengua y labios/ impone a todo el mundo” (Calderón 2013: 21).

La noción de eterno retorno, de diálogo multitemporal que subyace también al concepto de arquetipo junguiano es muy evidente, además, en los poemas de implicación social de temática mexicana de Alí Calderón, como “Democracia mexicana”, incluido en *Las correspondencias* (pero ya anticipado en la antología *En agua rápida*) o “Piedra de sacrificio”. Estos poemas corresponden a la vertiente social más marcada de Calderón. “Piedra de sacrificio”, como señala Marco Antonio Campos en la contracubierta de la edición publicada por Visor, combina vertiginosamente el cuadro de los rituales sangrientos de los mexicas y la lacerante situación de México en el siglo XXI. De esta línea se ocupa Nieves García Prados en su imprescindible artículo “Alí Calderón: La reconstrucción lírica de la historia de la cultura mexicana”: allí estudia los enlaces temáticos y alegóricos entre el pasado prehispánico de México y la crisis social de finales del siglo XX y principios del XXI en el país azteca como materialización de arquetipos colectivos ancestrales. García Prados analiza la situación del narcotráfico en estados norteros como el de

Guerrero, Michoacán, Sinaloa, Durango o Chihuahua y ofrece una iluminadora lectura del verso final de “Democracia mexicana”: “la imagen de la niña en el basurero, en realidad, se trata de un pretexto para construir una suerte de alegoría que potencia la idea de que todo, el sistema político, la moral, la ética, los afectos, los instintos básicos, todo en México, está podrido, de que los arquetipos de Jung, los patrones típicos de conducta, se repiten” (García Prados 2017: fuente electrónica). Así, la destrucción de los conquistadores, las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés, las crónicas de Bernal Díaz del Castillo en *La historia verdadera de la Nueva España* y las guerras floridas de los aztecas –con su sacrificio masivo de personas– convergen en un discurso lírico en el que “Calderón, convertido en un narrador al modo de Bernal Díaz del Castillo, cuenta la escena de los soldados que suben al Templo Mayor en Tenochtitlán y están mirando toda la ciudad. Siguiendo la línea de pensamiento de Jung, el poeta establece un paralelismo con lo que está sucediendo en el México actual, con miles de muertes a costa del narcotráfico y la mutilación de cuerpos de los miembros de cárteles enfrentados para mandar un mensaje basado en la amenaza, en el terror” (García Prados 2017: fuente electrónica).<sup>5</sup>

Queda claro que Alí Calderón no vacila en retomar motivos y

---

<sup>5</sup> Señala Lamas en la citada y clarificadora reseña que otro de los atributos que más llaman la atención de este libro son las constantes intersecciones temporales que se dan en diferentes poemas, donde el tiempo lineal del discurso histórico se intercepta con el tiempo discontinuo del presente del *yo lírico*. Por lo que en esta simultaneidad de tiempos acompañamos a Gonzalo Pizarro a través de la jungla y al *yo lírico* por las calles de Bogotá mientras mira sus actualizaciones de Facebook; o bien, el tiempo de los sacrificios aztecas se mezcla mediante la sintaxis y el léxico de las Crónicas de Indias con escenas de la actualidad atroz de las masacres del narcotráfico. De este modo, el poeta crea un montaje a partir de una acumulación de tiempos como en un collage móvil o a la manera del video que superpone escenas aparentemente no están relacionadas. En *Las correspondencias*, Alí Calderón logra, a la manera que Baudelaire lo planteaba en su famoso poema homónimo, relacionar aquello que parece inconexo y que tiene una pulsión secreta que todo lo relaciona para crear nuevos significados. Si la imagen del mundo se ha quebrado, como afirma Octavio Paz, el *yo lírico* toma sus fragmentos, sus veloces esquirlas y, al unir las de nuevo, produce con ellas un nuevo sentido (Lamas 2016: fuente electrónica).

figuras de los textos de la tradición más amplia: Homero, Dante, Catulo, Hernán Cortés, entre tantos otros, ofreciendo lecturas irreverentes y actualizadas, integradas a la cosmovisión mexicana.

#### A MODO DE CONCLUSIÓN

Como intenté mostrar en estas páginas, Alí Calderón viene escribiendo una poesía de personalidad y de carácter, con una dosis de experimentación que no se aleja de la legibilidad pero que opera fuertemente en el nivel alegórico y en el plano morfológico.

Su artefacto poético es un sistema complejo y coherente que responde a un decidido compromiso de posnacionalidad lírica. Como advierte James Paden,

Calderón's poetry mixes linguistic and poetic registers. Words and phrases may be taken from medical and scientific discourse or from Old Spanish, Occitan, Italian, and French to be substituted for Spanish. (...) Calderón is decidedly cosmopolitan. Travel throughout the Americas, the Middle East, Western and Eastern Europe figure in all of his poetry collections. In much the same way, his essays on poetics draw from contemporary American (Spanish, English, and Portuguese), European, and Asian poetry, philosophy, and linguistics. (Paden 2018: fuente electrónica)

Calderón ha sabido reciclar para la lírica sus preocupaciones teóricas sin que ello derive en una poesía culturalista ni academizante. Su poesía no pierde eficacia como texto autónomo: habilita lecturas inmanentes sin quedar cautiva del discurso histórico, aunque lo incorpore a su trama, porque la historia es sometida a un proceso de desrealización gracias a un lenguaje poético que busca la desautomatización y el extrañamiento. Y ha sabido, por sobre todas las cosas, ser un poeta universal sin dejar de ser mexicano, como aspiraba Borges en “El escritor argentino en la tradición” y como quería su precursor Alfonso Reyes, defensor de un americanismo mestizo pero cosmopolita.

**Bibliografía**

- Agamben, Giorgio. “¿Qué es lo contemporáneo?”. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014, pp. 17-29.
- Arnoux, Elvira. “La polifonía”. Daniel Romero (comp.). *Elementos básicos para el análisis del discurso*. Buenos Aires: Libros del Riel, 1997, pp. 37-45.
- Bajtín, Mijaíl. *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza, 1994.
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982.
- Ballester, Gonzalo. “Las correspondencias”. *Poesía Mexicana Contemporánea* (2016). Disponible en: <http://poesiamexicanacontemporanea.blogspot.com/2016/02/las-correspondencias.html>
- Barja, Ethel. “Tremor en la palabra: apuntes sobre Las correspondencias de Alí Calderón”. *Gociterra* (2019). Disponible en: <https://gociterra.wordpress.com/2019/07/13/tremor-en-la-palabra-apuntes-sobre-las-correspondencias-de-ali-calderon/>
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- Benjamin, Walter. “Tesis de filosofía de la historia”. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte de la historia*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Bojórquez, Mario. “La poesía del resentimiento. Notas sobre la poética de hoy”. *Círculo de poesía* (2011). Disponible en: <https://circulodepoesia.com/2011/10/la-poesia-del-resentimiento-notas-sobre-la-poetica-de-hoy/>
- Calderón, Alí. *En agua rápida*. Granada: Valparaíso Ediciones, 2013.
- Calderón, Alí. *Las correspondencias*. Madrid: Visor, 2015.
- Calderón, Alí. *Piedras para una refundación*. Buenos Aires: Buenos Aires Poetry, 2017.
- Calderón, Alí; Mario Calderón (coords.). *Cuadernos de poesía panhispánica*. Concepción: Ediciones LAR, 2018.
- Calderón, Alí; Gustavo Osorio (eds.). *Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética*. Granada/Ciudad de México:

- Valparaíso España/México, 2015/2016.
- Candel, Javier Lorenzo. “Las correspondencias de Alí Calderón”. *La estantería. Reseñario de poesía* (2015). Disponible en : <https://resenariopoesia.wordpress.com/2015/07/05/la-correspondencias-de-ali-calderon/>
- Cameron, Juan. “Sobre *Imago prima*”. *Círculo de poesía* (2009). Disponible en: <https://circulodepoesia.com/2009/02/juan-cameron-sobre-imago-prima/>
- Cameron, Juan. “La espina en la flor”. *Círculo de poesía* (2010). Disponible en: <https://circulodepoesia.com/2010/11/la-espina-en-la-flor-resena-de-juan-cameron/>
- Diccionario Etimológico Español en línea (DEEL)*. Disponible en: <http://etimologias.dechile.net/>
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo en las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- Domínguez Caparrós, José. *Teoría de la literatura*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 2002.
- García Prados, Nieves. “Alí Calderón: La reconstrucción lírica de la historia de la cultura mexicana”. *Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. 26. 52 (2017): s.p. Disponible en: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/859/85949468008/85949468008.pdf>
- Greimas, Algirdas Julius y Joseph Courtés. *Semiotique. Dictionnaire raisonné de la theorie du langage*. Paris: Hachette, 1979.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Jung, Carl Gustav. *Obra completa*. Madrid: Trotta, 2011.
- Jakobson, Roman. “On Linguistic Aspects of Translation”. Krystyna Pomorska y Stephen Rudy (eds.) *Language in Literature*. Cambridge : Belknap Press, 1987.
- Lamas, Mijail. “Las pulsiones secretas”. *Confabulario. El Universal* (2016). Disponible en: <https://confabulario.eluniversal.com.mx/las-pulsiones-secretas/>
- Luque Nadal, Lucía. “Los culturemas: unidades lingüísticas,

- ideológicas o culturales?”. *Language Design* 11 (2009), pp. 93-120.
- Martínez, Noelia. “Las correspondencias del poeta mexicano Ali Calderón”. *Revista Literariedad* (2015). Disponible en : <https://literariedad.co/2015/09/06/las-correspondencias-del-poeta-mexicano-ali-calderon/>
- Martínez Pérsico, Marisa. “Giro panhispánico y lenguaje político en los manifiestos de *Poesía ante la incertidumbre*”. Comunicación inédita presentada en el II Congreso Internacional sobre Poéticas, Università Guglielmo Marconi Roma, 24-26 junio de 2019.
- Ming Di. “*Sound follows the sense and sense follows the sound*. An Interview with Mexican Poet Ali Calderón”. *Tupelo Quarterly* (2019). Disponible en: <http://www.tupeloquarterly.com/sound-follows-the-sense-and-sense-follows-the-sound-an-interview-with-mexican-poet-ali-calderon-curated-by-ming-di/>
- Noguerol Jiménez, Francisca. “Falsificaciones. Los mitos griegos en el micro-relato hispanoamericano contemporáneo”. Artículo inédito facilitado por la autora, 2009.
- Paden, James. “Ali Calderón”. *Poetry International* (2018). Disponible en: <https://www.poetryinternational.org/pi/poet/29124/Ali-Calderon/en/tile>
- Rancière, Jacques. “Le concept d’anachronisme et vérité de l’historien”. *L’Inactuel* 6 (1996), pp. 53-68.
- Rodríguez Montiel, Emiliano. “La literatura como jet lag. Anacronismo y contemporaneidad en Alan Pauls”. *Celehis, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. 27. 35 (2018), pp. 179-193.
- Salazar Torres, Fernando. “*Las correspondencias* en el siglo XXI: hechos de una diáspora lírica”. *Letralia. Tierra de letras* (2019). Disponible en: <https://letralia.com/lecturas/2019/09/04/las-correspondencias-de-ali-calderon/>
- Vocabolario Treccani*. Disponible en: <http://www.treccani.it/vocabolario>