

UC Berkeley

UC Berkeley Electronic Theses and Dissertations

Title

Imaginación Poética y Crisis Social en la Poesía Mexicana Contemporánea

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/8hw0f2tn>

Author

Garcia Manriquez, Hugo E.

Publication Date

2019

Peer reviewed|Thesis/dissertation

Imaginación Poética y Crisis Social en la Poesía Mexicana Contemporánea

By

Hugo E. García Manríquez

A dissertation submitted in partial satisfaction of the

requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Languages and Literatures

in the

Graduate Division

of the

University of California, Berkeley

Committee in charge:

Professor Ivonne del Valle, Chair

Professor Estelle Tarica

Professor Lyn Hejinian

Fall 2019

© 2019 by Hugo E. García Manríquez

All rights reserved

Abstract

Imaginación Poética y Crisis Social en la Poesía Mexicana Contemporánea

by

Hugo E. García Manríquez

Doctor of Philosophy in Hispanic Languages and Literatures

University of California, Berkeley

Professor Ivonne del Valle, Chair

This dissertation is a study of three recent books by contemporary Mexican authors born in the 1970s. The dissertation examines the relationship between textual strategies and the ongoing social and political crisis of the last two decades in Mexico, in the work of the poets María Rivera, Heriberto Yépez and Dolores Dorantes. In my reading, these works present the reader with new and radical ways of understanding the relationship between literature and society, and more particularly, between poetry and politics. Together, they also represent an important critique of the cultural and poetic legacy of figures like the late poet Octavio Paz.

The first chapter focuses on the work of the poet María Rivera, particularly her two poems, "Los muertos" (2011) and "Oscuro" (2017). I propose that the "anomalous poetics" proposed by Rivera serves as a vehicle for a double criticism. On the one hand, she questions the hegemonic notion of a type of cosmopolitan and seemingly atemporal literature, a notion established largely by the late poet Octavio Paz, under whom Rivera herself was formed. On the other hand, she also questions the implicit agreements through which contemporary literary communities are constituted. At the textual level, this critique translates into the emergence of thematic and formal elements that account for a markedly political new poetics on the horizon of contemporary Mexican literature. The second part of the chapter is dedicated to the poem "Los muertos", written in 2011, the historical importance of which lies in having been one of the first poems to openly break with the literary silence around the escalation of violence caused by militarization. The systematic use of textual strategies such as repetition and lists in the poem not only makes visible the countless dead and disappeared in Mexico over the last two decades, but it also problematizes the supposed linearity and continuity with which Mexican history has been perceived. That is, the poem formally interrupts a historical "filiative" vision of the nation, based on the continuity of alleged symbolic and ethnic elements. Instead, the poem articulates an "affiliate" totality founded on affinity and empathy between diverse groups.

The second chapter studies the book *Transnational Battle Field* (2017) by the poet Heriberto Yépez. The chapter pays attention especially to the modalities with which the author explores social antagonisms and some of the transformations in subjectivity derived from neoliberalism. The transnational lens that Yépez has employed in his entire work is also present in *Transnational Battle Field*, a book that was written directly in English. This focus opens other avenues of reflection beyond the national context within which a large part of recent literary works thematize contemporary violence and social crisis. In dialogue with the decolonial thinking of Frantz Fanon, Yépez invites the reader to recognize the social praxis that is potentially present in works of art; such praxis is able to generate and question critical subjectivities, and question the current cultural, linguistic and aesthetic homogenization at a transnational level.

The third and final chapter analyzes the book *Estilo* by the poet Dolores Dorantes. Her book textually displays affects and images that, in my reading, mimic and represent economic processes that inform the ongoing climate of violence against poor working-class women in the U.S.-Mexico border area. For Dorantes and contemporary thinkers like Silvia Federici, violence against women must be understood as an expression that goes beyond the cultural, and that points to a complex knot of violent economic change derived from the transformation of capital worldwide. Dorantes' book captures and represents elements that suggest phenomena such as population displacement, the attack on working women and the production of value through labor exploitation. Circulating within a landscape of contemporary misogynistic imaginary, as well as a series of economic processes, with the use of a "nosotras" that articulates the poetic voice of the book, Dorantes criticizes the notion of a traditional and unified lyrical subject that is still predominant in Mexican literature.

This dissertation represents an invitation to read a group of contemporary works that imagine and build a radical relationship between contemporary textualities, political and poetic imaginations and social crisis.

Contenido

Introducción	ii
Capítulo 1	
María Rivera. "Los muertos" y las posibilidades de una poética "anómala"	1
Capítulo 2	
Poética disidente en <i>Transnational Battle Field</i> , de Heriberto Yépez	44
Capítulo 3	
Feminicidio y poética serial en <i>Estilo</i> de Dolores Dorantes	95
Bibliografía	128

Introducción

Esta disertación se ocupa de tres obras de autores mexicanos publicadas en la segunda década del siglo XXI, las cuales fueron escritas durante un periodo de intensa crisis social caracterizada principalmente por la así llamada "guerra contra las drogas" durante el mandato de Felipe Calderón (2006-2012). La crisis a la que estas obras responden, sin embargo, no se circunscribe estrictamente a este periodo; está por fuerza vinculada a un número de procesos sociales anteriores, cuyo carácter no es ajeno a dinámicas económicas globales. Por ejemplo, a la violencia de la "guerra contra las drogas" en México, a inicios del siglo XXI, se suma la total precarización de las condiciones de vida que durante décadas, y desde al menos la década de los 80, han sufrido las mujeres trabajadoras en las plantas de ensamblaje en la frontera con Estados Unidos. La sistemática represión de movimientos sociales, la cual hunde sus raíces en procesos históricos anteriores como la violencia contra insurrecciones populares durante el periodo colonial en la Nueva España. Esta crisis de violencia es, sin duda, de larga data y continúa expresándose en casos contemporáneos, como la brutal represión de manifestantes en Atenco o la represión magisterial en la ciudad de Oaxaca, en 2006, por mencionar solo dos casos recientes.

El caso de la violencia feminicida en Ciudad Juárez explorada por una de las autoras analizadas en esta disertación, Dolores Dorantes, adquiere una nueva dimensión histórica, cuando se le ve como parte de una guerra global del capital en contra de mujeres y sus comunidades. Se trata de un violento proceso de despojo territorial que, como la investigadora

Silvia Federici ha propuesto, ha continuado en el Sur Global por siglos. Para explorar la violencia feminicida, Dorantes opta por estrategias alternas a la dramatización del dolor de las víctimas; por ello decide explorar algunos de los mecanismos y lógicas económicas que informan esa violencia feminicida. Por su parte, la poeta María Rivera verá en las víctimas de la guerra contra las drogas no sólo a los muertos en el sexenio de Calderón sino a la lógica numerológica que ha invisibilizado a las víctimas de la violencia desde el periodo colonial. A esta visión transhistórica presente en estas obras, Yépez suma la dimensión transnacional de la crisis contemporánea. Para el poeta, la condición transnacional misma del capital mundial señala el horizonte de la insurrección posible que, en su visión, integrará luchas e historias de diversos rincones del Sur Global. Para el poeta, ese Sur Global representa un archivo de prácticas políticas, históricas y estéticas que poseen, en relación con un futuro no capitalista, la posibilidad de superar los límites pre-establecidos de las prácticas no sólo políticas sino estéticas. Así pues, la obra de estos tres autores se adentran en la dimensión temporal e histórica, así como la dimensión espacial de la crisis contemporánea en México. Los autores buscan, con diversas modalidades y sus énfasis particulares, centrar su reflexión en la búsqueda de estrategias textuales capaces de responder, cuestionar y representar diversos conflictos culturales y políticos que han dado forma a la crisis contemporánea en México.

Esta disertación parte de la convicción de que existe una íntima relación entre la lectura de obras literarias y el análisis de la sociedad. Igualmente, parte de la idea de que ambas dimensiones comparten una afinidad que les permite ser pensadas de manera conjunta. Esta disertación insiste en la importancia que la imaginación política posee para la literatura

contemporánea mexicana; dicho de otra forma, la disertación investiga de que forma las obras niegan, negocian o reimaginan críticamente su relación con el presente histórico. Igualmente, se pregunta ¿de qué manera los textos se vuelven laboratorios representacionales de imaginaciones políticas que continúan históricamente aún sin ser realizadas?

Los tres autores analizados en esta disertación cubren parte significativa del espectro estético de las obras poéticas contemporáneas en México. Las tres direcciones estéticas seguidas por los autores pueden resumirse brevemente de la siguiente manera. En su poema "Los muertos", María Rivera apuesta por el poema como espacio de mediación capaz de propiciar la solidaridad y la toma de conciencia nacional. Heriberto Yépez enfatiza por su parte la praxis social mediante una poética contestataria, en diálogo con la teoría y la filosofía. Mientras que Dolores Dorantes apuesta por la incorporación directa del imaginario violento y el lenguaje misógino para, entonces, redirigirlos y cuestionarlos. En estas diversas poéticas, el énfasis de cada autor es puesto en distintos elementos, ya sea solidaridad, la confrontación, o bien, la representación crítica de lógicas económicas y lenguajes violentos.

En cierta medida, esa disertación busca responder a dos preguntas, ¿qué ocurre cuando la poesía busca establecer una posición crítica ante una noción imperante de lo "poético"? Y la otra: ¿qué modalidades adquiere dicha poesía si esta pregunta es hecha precisamente durante un momento de crisis social?

Como se detalla en la discusión dentro de los capítulos correspondientes, tanto Rivera, como Yépez y Dorantes han escrito su obra interrogando siempre la capacidad crítica de la forma en sus obras. En varios momentos de la disertación hablo del papel que juegan en estas obras las decisiones formales. Cuando hablo de "forma" me refiero a la dimensión especulativa por medio

de la cual las obras exploran y cuestionan las complejas relaciones entre la dimensión literaria y el ámbito social, así como la dimensión auto-reflexiva presente al interior de las obras discutidas. Al leer las obras aquí incluidas, me pregunto cómo se hace presente en ellas una reflexión sobre el mundo que construyen en sus páginas, así como del mundo en el cual han sido escritas. En la lectura de estas obras, como ha escrito Josh Robinson en su discusión sobre Adorno, *"form constitutes a means of thinking poetry and society together"* (Robinson, 18). Ciertamente, dicho encuentro entre poema y sociedad opera en las poéticas incluidas en estas páginas. Esto es visible, por ejemplo en el caso de Rivera, en el uso sostenido de un lenguaje numerológico y de las listas. Igualmente, en la incorporación al interior del poema de registros teóricos y meta-reflexivos que interrogan la relevancia de la "forma", en Yépez. O bien, como en el caso de Dorantes es notable en el despliegue de estructuras que representan, en su sistemática iteración, una lógica serial que a su vez sugiere lógicas vinculadas a la economía y explotación laboral prevalecientes en las plantas ensambladoras a lo largo de la frontera entre Estados Unidos y México. Así pues, leo estas tres obras buscando en ellas lo que busco en otras obras contemporáneas: entender de qué manera se piensan a sí mismas y al mundo.

Naturalmente, existen diferencias en el énfasis que cada autor otorga a la dimensión formal de sus obras. Con Rivera, la forma parece poseer en principio un papel secundario y supeditado a la necesidad de comunicar una crisis social, lo cual históricamente fue logrado con la publicación de su poema "Los muertos", en 2011. Esta urgencia es, sin embargo, expresada mediante un carácter altamente formal, como lo demuestro en el capítulo, particularmente con el uso de las listas en el largo poema, al punto de proponer una crítica a la historia contemporánea mexicana. En contraste con este uso supeditado de la forma, para Yépez la reflexión sobre el

tema de la dimensión formal es uno de los ejes de su poemario; el poeta sostiene que la preponderancia de la discusión sobre la forma oculta diversos antagonismos sociales. Yépez sostiene que el énfasis en la dimensión formal heredado de las vanguardias históricas representa un debate falso que debe ceder su lugar a la discusión sobre la estética como praxis social, especialmente en un momento de crisis social transnacional. Finalmente, Dorantes propone, desde el título de su libro, una crítica a lo que ella llama el "estilo" literario reproducido en talleres literarios gubernamentales. Mediante una voz poética plural, ambigua y deseante, el "nosotras" del libro pone en entredicho la noción del sujeto lírico unificado que opera aun en gran parte de las prácticas escriturales contemporáneas en México.

En este sentido, quizá uno de los hallazgos de esta disertación sea el hecho de que la especificidad de las poéticas reunidas representa una posición marcadamente crítica respecto no sólo de los circuitos y espacios institucionales, que construyen y mantienen la literatura contemporánea en México, sino de las inercias temáticas y formales presentes en la literatura actual. A diferencia de otras obras contemporáneas que tematizan aspectos de la crisis social, los autores han recibido, pese a su relevancia, una atención crítica relativamente reducida.

Las obras analizadas dialogan también con todo un siglo de invención literaria. En el caso de la obra de María Rivera, su obra articula voces y presencias fantasmáticas que deambulan por una geografía devastada, invocando inmediatamente la figura señera del escritor mexicano Juan Rulfo. En el caso de Heriberto Yépez se hace presente una constelación de autores vanguardistas latinoamericanos y norteamericanos, así como preocupaciones y preguntas derivadas del pensamiento decolonial y filosófico. Mientras que, en el caso de Dolores Dorantes, además del

intenso diálogo con la obra de Rulfo, hay que sumar la presencia de otro poeta que buscó articular un lenguaje desde la barbarie, el poeta de lengua alemana, Paul Celan.

No todos los textos incluidos brindan una imaginación política que ofrezca un fácil resguardo al lector; tampoco ofrecen la oportunidad de entrever horizontes utópicos claramente definidos en los cuales se supere el mundo inmediatamente dado. Es posible que al leer estas obras el lector no escape de la confusión y oscuridad que emana de la inmediatez del presente. En obras como *Estilo* la imaginación política no busca la empatía sino el resarcimiento de un continuo desagravio representado por la violencia cotidiana contra las mujeres en México. La radicalidad de este gesto radica en la liberación de un deseo contenido de venganza ante la injusticia, y ante la ausencia del Estado mexicano, el cual figura por su ausencia en las páginas del libro. Es decir, la imaginación política de *Estilo* prescinde del Estado como mediador entre sujetos. La radical imaginación política del libro no depende, por ello, de la noción de justicia impartida por las instituciones sino de otro concepto de justicia, el cual no es descrito en el libro, solo esbozado de manera indirecta en el lenguaje no exento de violencia que está presente en sus páginas.

A continuación, una breve presentación de los tres capítulos.

Capítulo I. El poema "Los muertos" puede leerse, en palabras de la propia autora, como una "anomalía" en la poesía mexicana contemporánea, al tematizar directamente una crisis. Dicha tematización es realizada mediante un énfasis en la materialidad referencial a espacios y cuerpos vulnerados.

El poema de Rivera ofrece una mediación nueva entre lectores y realidad social para hacer frente a una emergencia. El poema logra esto a través de la representación de esa realidad, pero sin el habitual lenguaje literario imperante en México, en la cual predomina lo que la autora llama "sublimación" de una realidad marcada por la violencia y los sujetos cuyos cuerpos son violentados. Esta realidad constituye el afuera no-codificable del discurso poético. El resto no digerible por el bien decir literario mexicano. La poética de Rivera manifiesta un deseo por incluir en el poema aquello que los discursos tradicionales literarios no desean codificar. "Los muertos" propone una intersubjetividad que pasa del registro individual a una colectividad en la que los muertos y los vivos se reconocen. Por último, el poema nos invita a pensar en términos distintos las narrativas nacionales de origen y continuidad. Con ello, sugiere formas de reconocimiento que no dependen del origen nacional, sino de la solidaridad entre grupos, incluso a nivel transnacional.

Capítulo II. Heriberto Yépez forma parte de una poesía política contemporánea que apela una visión transnacional de la estética, y que apuesta por la visibilidad de los antagonismos, desde el nivel "formal", pero sin reificar la forma ni los materiales, sino al ponerlos en diálogo con los antagonismos sociales, las voces, lo somático, la parte no bienvenida en las prácticas escriturales y políticas en la región TLC-NAFTA a inicios del siglo XXI. En mi lectura, Yépez despliega una intensificación de elementos antagónicos que caracteriza su obra, pero esta vez se trata de un antagonismo social al interior del poema, para explorar desde la literatura la crisis social en la región de Norteamérica. En última instancia, para el poema esta intensificación poética sugiere el advenimiento de un momento histórico en el cual ha sido fundamentalmente alterada la relación

con la ley hegemónica y la estética. El libro presenta una cartografía alternativa que permite entender las modalidades del poder económico y cultural. El libro se inscribe en un momento marcado por el esfuerzo en varias disciplinas para desarrollar un lenguaje que responda a lo que Susan Koshy ha llamado, "changing spatialities and reterritorializations induced by capital" y también "the emergence of new networks of economic and political forces institutionalized in supranational governance mechanisms, transnational corporations, transnational legal regimes"(Koshy 109).

Capítulo III. *Estilo* se destaca dentro de la literatura mexicana contemporánea porque es una obra que es escrita desde el ambiente inmediato de la violencia contra voces críticas, y especialmente mujeres, en la frontera por varias décadas. Esa violencia no sólo informa esta obra, al nivel temático, sino que el poema de Dorantes se plantea seriamente la relación entre forma, historia y antagonismo social. La disposición del texto entonces genera un espacio de la página como un eco formal de varios fenómenos vinculados con la explotación y violencia en México. Podemos leer en algunas de las decisiones formales del libro, una intencionalidad en la autora por proponer visualmente al espacio de la página como un reflejo del espacio social.

De los tres libros emergen "imaginarios textuales", para usar la frase de Chris Nealon (31), quien en su libro llama a poner especial atención a "the close relationship between the experience of crisis and the imagination of different roles of poetic textuality"(35). En términos poéticos, Yépez responde a la crisis social mexicana desplazando el tema de la forma a un segundo plano; como resultado de este cambio de foco, el autor opta por subrayar una dimensión por lo general relegada a la oscuridad en la literatura mexicana. Me refiero a la dimensión

estética como sólo un aspecto más de una urgente y radical praxis social que, en última instancia, debe enfrentarse y superar los límites de la imaginación política (y la imaginación poética, agregarían los poetas incluidos en esta disertación) que sigue supeditada al Estado.

En lugar de lamentar la pérdida de un Estado, la poética que parece perfilarse en la obra de los poetas estudiados aquí reconoce que, para grandes sectores del país, particularmente los sectores más vulnerables, el Estado nunca fue garantía de protección. Por ello, sus obras imaginan lo que podemos llamar un momento político y estético "después" del Estado. Como se verá en las páginas de las obras estudiadas, tal momento no es descrito en detalle, y en casos como el de Dorantes, el momento de violenta erosión y disolución discursiva es registrada iterativamente, como parte de la construcción de una opresiva arquitectura serial y recursiva, dentro de cual circulan cuerpos deseantes que buscan destruir esa espacialidad asfixiante creada por un Estado incompetente.

En este sentido este es otro pequeño hallazgo de esta disertación, en las obras recientes de Rivera, Dorantes o Yépez, la imaginación política no depende de la rehabilitación del Estado, por ejemplo, mediante la formulación poética de un llamado a una solidaridad cimentada al cobijo de un ejercicio colectivo de dolor. Los autores incluidos intentan comprender la crisis social por medio de la poesía, pero van más allá de las estrategias que buscan enfatizar la pérdida, al nivel individual. Por ello, se desmarcan de las estrategias centradas en la pérdida o el dolor centradas en personas específicas. En lugar de eso buscan entender el funcionamiento de las lógicas detrás de la violencia, en una dimensión transnacional, como en el caso de Yépez empleando otros idiomas, como el inglés, para articular sus poéticas y ampliando sus posibles lectores. O como en el caso de Dorantes, cuya poesía registra afectos pocas veces interrogados

en la poesía mexicana, o bien los estragos de la violencia en el cuerpo como la contraparte de lo que ella llama "el cartel de las corporaciones". Estas poéticas invitan al lector a cambiar el foco de su atención, enfatizando actividades, flujos y lógicas de gran escala.

En estas obras se ofrece la posibilidad de pensar en un diálogo entre una escritura nueva y la crisis social del México contemporáneo. Dicha posibilidad depende de saber si se sueña al interior del imaginario poético y político auspiciado por el Estado. Este conjunto de obras demanda al lector soñar a la intemperie, aun si eso significa soñar lo desconocido. Es decir, aquello que huye al concepto, y, por tanto, sólo puede ser articulado por la poesía.

En los tres autores, el Estado aparece bajo una luz ambigua y problemática, en tanto que figura diseminadora y promotora, mediante premios y visibilidad, de "estilos" literarios, que, según su análisis, son en última instancia hegemónicos y políticamente conservadores. En sus obras, Rivera, Yépez y Dorantes buscan formular poéticas en las que la justicia, la colectividad y la crítica a la noción tradicional de subjetividad y voz poética, sean parte de la discusión necesaria para volver a imaginar al poema y al mundo. En sus obras, la imaginación política rebasa el muro ulterior, es decir, el obstáculo, representado por la política y poética hegemónicas.

Considero que el énfasis crítico que las obras estudiadas dirigen a los vínculos entre imaginación poética y política es un énfasis saludable y necesario. Esta disertación busca registrar al menos algunos elementos para futuras reflexiones que se propongan completar los huecos dejados en estas páginas.

Capítulo I

María Rivera. "Los muertos" y las posibilidades de una poética "anómala"

Introducción

El poema "Los muertos", de María Rivera, fue publicado en México, en 2010, como parte de un libro colectivo con motivo de la celebración tradicional del día de muertos. El momento de la publicación coincidió con uno de los momentos más extremos de violencia en México, efecto de la estrategia federal conocida comúnmente como "guerra contra las drogas". La estrategia implementada por el entonces presidente Felipe Calderón, cuyo mandato comprendió los años 2006 a 2012, había generado para el final de su periodo más de 121 mil muertos y desaparecidos. En este contexto de violencia extrema, la referencia al día de muertos desbordó el más bien vago objetivo editorial que figura en la contraportada del pequeño volumen que incluyó el poema de Rivera: "Mantarraya Ediciones abre de nuevo un espacio para las publicaciones de efemérides" (Calera-Grobet).

María Rivera es parte de una generación de poetas nacidos a inicios de la década del 70 en la cual figuran, entre otros, autores como Luigi Amara y Julián Herbert, cuyas obras, diversas entre sí, compartían al inicio una preferencia por una literatura altamente letrada y cosmopolita. La obra de Rivera gozó desde el inicio de una recepción crítica positiva; su primer libro *Traslación de dominio* (2000) mereció un importante premio de poesía joven; y su segundo libro, *Hay batallas* (2005) recibió el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes, el premio más importante de poesía en México. Para entender la obra temprana de Rivera, tomemos la sección inicial de *Hay batallas*,

...y animal de torpe lengua, hablo del legado de las sombras: un río de yeguas solitarias,
mis silenciosos andares por el tedio, el decir y el haber dicho: atada al potro del lenguaje,
la escritura desanda los caminos, fragua ya el olvido. (Rivera, 2005)

Con un tono melancólico, la voz poética se describe como "animal de torpe lengua", de "silenciosos andares por el tedio", e incapaz de asignar significados perdurables, "hablo del legado de las sombras". En otra sección del poemario leemos, "Tengo ya las horas de la muerte. Para mí, como un cartógrafo. La sed. El aliento" (67). Con estas imágenes el poemario parece prolongar la circunspección presente en la cita del Eclesiastés que sirve de epígrafe al libro.¹ Tanto en las imágenes, como en su registro lingüístico, *Hay batallas* daba señales inequívocas de continuidad con la tradición poética mexicana de registro culto, difundida en algunas de las principales publicaciones literarias, prevaleciente entre los poetas de su generación.

Cuatro años después de su segundo libro, en el año 2009, Rivera colaboró con un texto para un dossier que reunía breves ensayos autobiográficos de varios autores. Lo que me interesa

¹ La cita en el libro de Rivera dice: "Tiempo de esparcir las piedras y tiempo de amontonarlas." (p.10)

especialmente de la colaboración de Rivera es de qué manera entreteteje aspectos autobiográficos con lo que parece ser una toma de conciencia política. Esto es particularmente relevante a la luz de tres momentos clave en historia política mexicana de fines de siglo. El primero es la persistencia de la memoria del fraude electoral de 1988; el segundo es la llamada "alternancia en el poder", con la llegada del PAN, en el 2000, tras siete décadas de gobierno exclusivo del PRI. Finalmente, y quizá de forma más importante, la brutal represión en Atenco 2006, ordenada por el entonces gobernador del Estado de México, y luego presidente, Enrique Peña Nieto (2012-2018).

En "Variaciones para una autobiografía", después de describir momentos de su niñez, la autora reflexiona sobre la crisis política de 1988 derivada del fraude electoral en la contienda electoral de ese año. Rivera menciona la famosa "caída del sistema" que, según la versión de las autoridades electorales, hizo imposible el recuento de votos que exigían amplios sectores sociales. "Lo cierto", escribe Rivera, "es que fue pura ilusión: el Sistema no se cayó nunca aunque lo vimos tambalearse y hasta hacerse el muertito" (Rivera 2009).

A partir de este momento, el texto se refiere al "sistema" como sinónimo de una cultura generalizada de corrupción establecida en México tras siete décadas de gobierno priista. "El Sistema no es un cáncer, es un virus: una configuración que todos los mexicanos tenemos integrada"(Rivera 2009). Tanto es así, añade Rivera, que todo ciudadano reconocería al priismo como su verdadera "alma mater".

Con respecto a la llegada al poder del PAN, en las elecciones del 2000, Rivera sostiene que la llamada alternancia política no alteró en lo más mínimo lo que podríamos llamar la "escuela mental" priista arriba referida:

el policía que acepta la mordida, las amas de casa, los profesionistas, los inteligentes que especulan, los políticos, los detractores del Sistema que siguen utilizando los mismos métodos que el Sistema les asignó para atacarlo, como se replicaría un virus en una célula del sistema inmune. Mutó, sencillamente se adaptó a los tiempos democráticos, floreció como nunca en la alternancia. Nos hizo pensar que había desaparecido, pero estaba reproduciéndose en todos los ámbitos de la vida pública y privada de los mexicanos. (Rivera "Variaciones")

Para la poeta, la persistencia de la cultura política enraizada en el mexicano, pese al nuevo partido en el poder, dejaba claro que la alternancia política no había cambiado los "métodos" del sistema priista. A esto se suma la represión policiaca en el poblado de Atenco, en 2006. Este evento ofrecía quizá la expresión más clara de la manera en que el "virus" del régimen "se adaptó a los tiempos democráticos". En el texto Rivera expresa su sorpresa al leer los "[r]elatos de mujeres violadas por policías, detenidos brutalmente golpeados en el pueblo de Atenco me sumieron en un estado de tristeza, de horror desesperado" (Rivera 2009).

Esta serie de eventos la llevaron a reconsiderar críticamente su propia posición política como escritora. Notablemente, la conclusión del texto es puesta no en términos personales sino desde una posición marcadamente crítica, y con una perspectiva colectiva: "[c]onjeturo que a eso se debe que yo no me haya reconocido en la ficha técnica de mi generación: 'apolítica, frívola, indolente'" (Rivera 2009). La conclusión a la que arriba su extenso texto autobiográfico, en la que se entretajan eventos políticos y su propia formación como escritora, representa un momento, un antes y un después en la obra de Rivera. Gracias al entretendido biográfico y político en el texto de Rivera vemos cómo la reflexión sobre los vínculos entre una serie de eventos históricos

recientes, y las crisis sociales de fines de siglo en México, toman una relevancia en su poética.

Como veremos, seis años después de la publicación de *Hay batallas*, con la publicación de poemas como "Los muertos" (2011) y "Oscuro" (2012), se produce un corte al interior de la poética de Rivera ya anunciado en el texto biográfico. El corte no representa únicamente un cambio al interior de la obra de la autora, sugiere también una crítica y apertura en el contexto más amplio de la literatura mexicana de inicios del siglo XXI. Esta crítica tuvo como rasgo distintivo la exploración explícita de los vínculos entre estética y política. En estos textos posteriores, Rivera manifestará su intención por crear una poética capaz de representar aspectos de la crisis social mexicana en la primera década del siglo XXI. Dicha poética estará interesada en las víctimas de lo que ella llama la "larga noche mexicana" (2009), en la cual, explica, "ha sido posible todo: la clausura de avenida Reforma, la militarización del país, la caída del avión del secretario de Gobernación en el centro de la ciudad de México...en el centro de esa noche, los poderes mediáticos brillando como nunca" (2009).

Al reflexionar sobre las razones que podrían explicar la gran resonancia y circulación que su poema más conocido, "Los muertos", alcanzó fuera y dentro del país, María Rivera caracterizó al poema como una "anomalía" en la poesía mexicana (Rivera 2017). Si a fines del siglo XXI, obras anómalas como "Los muertos" indican un posible cambio en las letras mexicanas es porque en ellos toma forma la urgente necesidad de reflexionar sobre los lazos entre poética y política, en "la larga noche mexicana", especialmente en momentos de crisis social y política como la que se desató después de la militarización del país producto de la así llamada "guerra contra el narco" (Rivera 2017).

"Oscuro": *Crítica a la tradición poética mexicana*

El primer texto a discutir es el poema "Oscuro", escrito en respuesta a la represión de 2006, en el pueblo de Atenco, en las afueras de la Ciudad de México. Sin embargo, el poema no fue publicado sino seis años después. El entonces gobernador del Estado de México, Peña Nieto, ordenó la represión de manifestantes que habían tomado la plaza central para protestar un volátil conflicto territorial. "Durante las operaciones, que dejaron a dos muertos, más de 40 mujeres fueron detenidas violentamente por la policía, metidas en autobuses y enviadas a la cárcel a varias horas de distancia." (Ahmed). El poema de Rivera, "Oscuro" está compuesto de largos versos separados por diagonales, como si se tratara de transcripciones de un texto poético. Significativamente, el poema lleva como epígrafe versos de Rimbaud en los que el poeta se sienta a dialogar con la "belleza": "Una noche senté a la belleza sobre mis rodillas—y la encontré amarga". A partir de esta imagen inicia el poema:

Y la encontré amarga/ y me apartó de sus piernas/ la muchacha lloraba/ las muchachas
lloraban/ mostraban el pecho, el glúteo, el moretón/ la foto congelada/ la desnudez, lo
suyo, el cuerpo/ la contención del músculo/ enseñando a los otros en su ella/ que cayeron
en éste/ suyo/ mí país, entre sus colmillos aviesos/ policías/ guardianes/ jueces/ celadores
Y comencé a leerlos y decían/ las autoridades imponen el orden/ acostúmbrense/ decían/
ellos se lo merecen/ ellas mienten/ la noche se cernía sobre este mi país mexicano/
allende/ donde enseñan sus colmillos el odio/ el hambre/ de mirar por lo verde al verde/
pobreza/ miseria de pensarlo/ mi torre de viento derribada/ mi torre. (Rivera 2012)

Quizá no sea casual que los versos citados provengan del libro de Rimbaud, *Una temporada en el infierno*. Con la figura de Rimbaud como punto de partida, el poema parece hacer referencia al clima de violencia "infernol" producido por la creciente militarización de la vida cotidiana, y la violencia con la que el Estado mexicano responde a las demandas sociales. En "Oscuro" la represión de Atenco obliga a Rivera, como en el poema de Rimbaud, a dialogar y en última instancia cuestionar el papel de la literatura en situaciones de violencia extrema desatada contra población civil. Pese a la "transición política" que las elecciones del 2000 habían prometido, el poema denunciaba la manera en que las "autoridades imponen el orden". Pese al nuevo gobierno, había elementos que continuaban, por ejemplo, la violencia como respuesta por parte del Estado mexicano a la hora de responder a los reclamos sociales: "acostúmbrense/ decían/ ellos se lo merecen/ ellas mienten".

En el poema, los "versos" aparecen como una suerte de transcripción de un texto anterior, en este caso quizá periodístico. Con esta decisión, la autora sugiere que el lenguaje mismo con el que construirá su nueva poética que adquiere forma en "Oscuro", empleará un lenguaje de cierta manera no sancionado como "poético". Mediante la invocación de Rimbaud, que dialoga y cuestiona la "belleza", la nueva poética de Rivera se propone cuestionar el tipo de lenguaje con el que se construye un poema en un México *después* de Atenco.

Por otra parte, las diagonales que organizan el texto de "Oscuro" son relevantes porque dan cuenta, al nivel formal, de la inquietud y reticencia a acomodar los versos de manera tradicional, al margen izquierdo de la página. Las diagonales se nos presentan como un cuestionamiento que no parece coincidir con la manera de organizar un texto "poético" en las formas hegemónicas de la poesía mexicana.

Tal como en el texto autobiográfico del 2009, Atenco, momento de crisis, la llevó a cuestionar su concepción de la poesía, "mis certidumbres con respecto a la poesía, se esfumaron en medio de un coro de preguntas sin respuesta". En el poema esto parecía proponerse un desfase entre medidas: "por primera vez en mi vida me sentí incómoda con la poesía, como quien usa una camisa que no es de su talla o quien tiene puestos los zapatos al revés" (Rivera "Variaciones"). La sensación de desfase entre medidas, entre el lenguaje poético y periodístico es reforzada por estas marcas tipográficas que organizan "Oscuro". En este poema parecemos estar, al mismo tiempo en términos de léxico y medida del verso, dentro y fuera de una noción imperante de "poesía". Dicha desmedida recuerda lo escrito por Rivera en el texto biográfico, al leer las noticias sobre la represión violenta de Atenco: "por primera vez en mi vida me sentí incómoda con la poesía, como quien usa una camisa que no es de su talla o quien tiene puestos los zapatos al revés."

El cuestionamiento articulado en los versos de "Oscuro" pone en entredicho la capacidad de un lenguaje literario y poético hegemónico en México para dialogar con la realidad violenta. En ciertos momentos del poema la crítica es dirigida a la tradición literaria en la cual Rivera, como muchos autores de su generación, se formó.

Y eso fue lo que pasó/ se abrió un bache en mi tradición/ no podía hablar/ no tenía palabras para éste mi aquí/ mi ahora/ ni paz/ ni José/ y eso fue lo que pasó/ me dio silencio/ me dio sorna/ iba a sus salones y los encontraba cantando/ salía furiosa, triste, envenenada/ eso fue lo que pasó/ que no pasó/ en el poema/ abajo/ firmamos nuestra indignación política/ no poética/ eso fue lo que pasó/ (Rivera 2012)

Con la mención de "Paz" y "José" se insinúan los nombres de los dos poetas mexicanos más

influyentes a fines del siglo XX, Octavio Paz y José Emilio Pacheco, cuyo predominio continuó a lo largo de la década de los 90. El pasaje nos habla de cómo la obra y lenguaje erudito, cosmopolita y atemporal, particularmente en Paz, resultan insuficientes. Rivera parece insinuar que ni la obra de Paz y Pacheco parece servir para dialogar con el momento contemporáneo, lo que voz poética articula con: "éste mi aquí/ mi ahora/".

Se trata de nuevo de la incompatibilidad entre la crisis contemporánea y el lenguaje de la tradición poética representada por Paz y Pacheco. Una medida, una distancia, un desfase: " eso fue lo que pasó/ que no pasó/ en el poema/".

Es en la imagen del "bache" donde Rivera captura con una notable inmediatez el deterioro mismo de las "vías" metafóricas por las que ha circulado la tradición literaria mexicana. Una poética que haga frente a la crisis social parecía condenada a enfrentarse con el hecho de que la tradición poética mexicana a inicios del siglo XXI, resultaba insuficiente para articular la realidad social. Para Rivera, una de las maneras para transformar esa insuficiencia será la incorporación de estrategias textuales capaces de incorporar, con notable urgencia, la esfera pública y su dimensión más material:

Y entonces se volvió un problema literario/ ético/ depresivo/ personal (no humano)/
abrir o cerrar los ojos/ abrir o cerrar la boca/ pensar o no pensar/ qué hacer con la
indignación/ con el horror/ sus voces/ dónde ponerlas/ ¿adentro o afuera del
poema?/ y ¿para qué? (Rivera 2012)

Tal como en el tipo del lenguaje, así como las diagonales con las que se construye el poema, no sabemos si nos encontramos "adentro o afuera del poema". Con el poema, el lector se pregunta dónde poner las voces y el horror que comunican. Se trata de una cuestión ética que obliga a los

ciudadanos a "abrir o cerrar los ojos".

Una de las maneras en que "Oscuro" negocia estas cuestiones éticas y literarias es por medio de la relevancia que la poeta otorga a la esfera material como índice del desfase con la tradición. En el poema, espacios como los callejones, las plazas, los rincones, así como los cuerpos violentados toman un lugar relevante: "Y sucedió en lo oscuro/ país/ en la ceguera/ en atenco/ en camiones/ carreteras/". Esa esfera material toma predominio sobre el lenguaje "literario", como cuando escribe nuevamente cuestionando los silencios que la "belleza" seguía guardando respecto a "éste mi aquí/ mi ahora/":

la belleza de los símbolos/ no hablaba de policías/ gendarmes/ chota/ culeros/ ya nos cayó la verga/ sí/ como botín de guerra/ sus cuerpos/ mujeres/ no mujeres/ tetas/ nalgas/ vaginas/ bocas/ agujeros/ sitios/ espacios/ jardines desolados". (Rivera 2012)

Al cuestionar la noción de belleza que "no hablaba de policías", el poema introduce una cantidad de elementos materiales. Se trata de lo que la investigadora Marisa Belausteguigoitia, al discutir el papel central de los espacios públicos en las manifestaciones multitudinarias a nivel global, ha llamado "el espacio callejero". La investigadora explica que la esfera material que acompaña a estos espacios fue central para "el llamado a la acción", es decir, la "toma de la plaza" que representa un ejercicio tan importante como la toma de "la palabra" (2015). Es precisamente desde la representación de la esfera material que hace posible ese "espacio callejero", Rivera visibiliza rincones del país en los que la violencia era perpetrada.

En su artículo, Belausteguigoitia sugiere que en la entusiasta participación masiva en las marchas contra la violencia que tuvieron lugar en México, en 2011, se evidenciaba un límite en el sistema representativo de la política tradicional mexicana, "[l]a cuestión (...) sería entonces

cómo formular proyectos políticos que no se conformen con la política partidaria y no excluyan a grandes sectores de la población. De aquí el interés en el espacio callejero, en las plazas y la aparición/producción de cuerpos en el espacio público" (2015). De forma similar, la incorporación de la esfera material, que incluye el espacio público, en el poema de Rivera, manifiesta los límites de las formas de representación literaria y política tradicionales. Como explica Rivera, la necesidad de nombrar el contexto completo de la violencia tuvo efectos específicos en el poema:

Lo usé para construir una geografía del país, tanto de lugares específicos (poblaciones donde se encontraron cuerpos, fosas clandestinas) como de identidades de personas, así como de maneras de morir, hasta nombres propios precisos. (Rivera 2018)

Tal como el manifestante, en palabras de Belausteguigoitia, "acude a la cita [...] ancestral en la plaza, espacio de la nación y sus signos, pero también de la palabra," el poema de Rivera articula, mediante signos y palabras, los límites de las formas de representación literaria y política tradicionales en México. En este sentido, "Oscuro" da cuenta de ese traslado a tientas, en búsqueda de una nueva relación entre lenguaje y realidad, entre poesía y crisis.

En 2006, el mismo año de la brutal represión de Atenco, el filósofo Giorgio Agamben se preguntaba en un breve ensayo sobre las exigencias de pensar el momento contemporáneo. Partiendo de unos versos del poeta ruso Osip Mandelstam, Agamben pregunta "¿qué es lo contemporáneo?" Al final del ensayo, ofrece una sugerente relación el momento contemporáneo, y la "oscuridad", uno los motivos centrales del poema de Rivera. Escribe Agamben

El poeta —el contemporáneo— debe tener fija la mirada en su tiempo. ¿Pero qué es lo que ve quien observa su tiempo, la sonrisa demente de su siglo? En este punto quisiera proponerles una segunda definición de la contemporaneidad: contemporáneo es aquel que tiene la mirada fija en su tiempo, para percibir no la luz sino la oscuridad. Todos los tiempos son, para quien experimenta la contemporaneidad, oscuros. Contemporáneo es, justamente, aquel que sabe ver esta oscuridad, y que es capaz de escribir mojando la pluma en las tinieblas del presente. (2008)

Como hemos visto, al alejarse de la poética erudita de sus primeros dos libros, y al criticar a las figuras de la tradición poética mexicana, Paz y Pacheco, Rivera se adentra, motivada por una serie de crisis sociales que sacudieron al México a fines del siglo XX e inicios del XXI, en un territorio nuevo que evidencia el desfase entre lo nombrado y el lenguaje aceptado como "literario". Se trata de un espacio inexplorado en la poética mexicana de principios de siglo. Y por eso, al internarse en lo contemporáneo, explora lo "oscuro." Como escribe Agamben, "contemporáneo es aquel que percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le corresponde y no deja de interpelarlo" (2008).

La poética que se manifiesta en "Oscuro", y más adelante en "Los muertos", dramatiza precisamente una voluntad de transgresión del orden impuesto, durante décadas, por la literatura institucional. De forma más específica, como veremos a continuación, en su poema más importante, "Los muertos", escrito en 2011, Rivera pondrá de manifiesto un deseo por incluir en el poema aquello que los discursos literarios imperantes en México no desean registrar.

Construir una geografía

La aportación más importante del poema "Los muertos" radica en la incorporación de una poética cuya característica principal es el empleo de listas y catálogos, mediante la cual son incluidos los muertos y mutilados, los saldos humanos de la "guerra contra el narco". El objetivo de esta decisión, explica Rivera, fue "construir una geografía" a partir de los materiales ignorados por gran parte de la poesía mexicana, por ejemplo, "lugares específicos (poblaciones donde se encontraron cuerpos, fosas clandestinas) como de identidades de personas, así como de maneras de morir, hasta nombres propios precisos" (2018). Esta construcción desde la especificidad geográfica y material representó una voluntad por "'contarlo todo' no censurar la naturaleza de los crímenes, ni las identidades." A final de cuentas, se trató de una estrategia para contrastar lo que la poeta llama "la sublimación tradicional/política de la poesía mexicana" (2018).

Como contraparte a lo que la poeta llama la "sublimación", Rivera emplea un lenguaje notablemente directo, no sólo en comparación con el resto de la literatura escrita en ese momento, sino con relación a sus dos primeros libros que, como apuntamos antes, se movía aun dentro del contexto de la noción culta y ahistórica de lo "literario" aún imperante en México. Respecto a la naturaleza del lenguaje de "Los muertos", uno de sus traductores al inglés ha escrito que nadie en México, hasta ese momento, había hablado de manera tan directa sobre los estragos de la guerra: "until this poem, nobody had spoken about the killings in such stark terms in a public place" (Guzmán-López). Así pues, pese a la aparente imposibilidad de articular en

palabras el tamaño de la catástrofe, el poema insistía en encarar, desde el lenguaje, la violencia que sacudía al país.

"Los muertos" se traduce en una labor política cuyo objetivo está cercano a la definición de la política propuesta por el filósofo Jacques Rancière: "It makes visible what had no business being seen, and makes heard a discourse where once there was only place for noise; it makes understood as discourse what was once only heard as noise (Rancière, 30). La anti-sUBLIMACIÓN tuvo como resultado visibilizar a las víctimas, "la parte sin parte", en las palabras de Rancière. Para la poesía hegemónica en México, las víctimas de la militarización del país parecían carecer de la posibilidad de hablar o ser nombradas, "[t]hey do not speak because they are beings without a name, deprived of logos, meaning, of symbolic enrollment in the city (...) whoever is nameless cannot speak" (Rancière 2006).

Esos muertos mudos, en Rivera, son el afuera no-codificable del discurso poético. Los muertos irrumpen, simbólicamente, en el orden del espacio público de las letras mexicanas. El resto no digerible por el bien decir literario centralista mexicano. La poética que parece anunciarse con particular fuerza en el poema de Rivera manifiesta un deseo por incluir en el poema aquello que los discursos tradicionales literarios no desean codificar. El deseo capturado en los poemas "anómalos" es una "invitación al afuera" (Rowe 145) excluido en la noción convencional de poesía. De igual manera, el crítico Eduardo Milán ha planteado sucintamente que el principio ideológico que respalda la dinámica de exclusión en la poesía latinoamericana depende de mantener "el estatuto privilegiado del poema como lugar de las grandes promesas, de las grandes gratificaciones del espíritu, trascendente y todavía aurático" ("Hablar de Parra").

Algunas de las reacciones más extremas ante la impugnación del hábito poético que opera en "Los muertos" ha sido comentado por la propia poeta, quien ha señalado cómo el poema fue negativamente recibido por colegas tras su publicación en 2011. Dicha respuesta se debe, en palabras de Rivera, a que continuaban "bajo la influencia de la ética normativa de Paz". En una entrevista en inglés, con el crítico británico Dylan Brenna, Rivera sostiene que fue Paz "who thought that poetry shouldn't (or couldn't) deal with these themes". Esos poetas recriminaron a la autora, explica:

for the decision to not “poetically elaborate” (erase) the brutal violence suffered by those people. This, as far as I’m concerned, constitutes a form of open complicity with the crimes. I was even subjected to the machista suggestion that I should just concern myself with my interior world (with my husband and daughter). As far as the elite intellectuals closely associated with the government, they didn’t like the poem as it contradicted the official discourse, challenged president Calderón, exposed the authority’s criminal collusion, and damaged the image of Mexico. (Rivera 2017)

Por su parte, el crítico Ignacio Sánchez Prado, al hacer un recuento de la recepción crítica del poema, apunta la intensidad de las impugnaciones y celebraciones por parte de lectores y colegas: "[t]he poem generated strong favorable and unfavorable responses" (203). Entre las más extremas se encuentra el poema "El poema de mi amiga", escrito por otro poeta de la misma generación que Rivera. En ese poema se dramatiza, con un tono marcadamente mordaz, la discusión entre dos interlocutores, uno de los cuales reclama al otro su indiferencia ante la violencia que se vivía en el país. Ante esto, su contraparte, explica Sánchez Prado, "expresses his

reservations about, and envy of, the visibility of the poem" (203). La confrontación registrada en el poema, pese a su ángulo satírico, captura perfectamente algunas de las posiciones más antagónicas en torno al papel de la literatura, durante un estado de violencia extrema como el vivido en México en la primera década del siglo XXI. La exigencia por purificar y codificar el discurso poético está presente en las críticas a la poética que comenzaba a emerger en Rivera. Tal crítica por parte de otros autores representa un recordatorio del "estatuto privilegiado del poema como lugar de las grandes promesas, de las grandes gratificaciones del espíritu, trascendente y todavía aurático" (Milan).

La relevancia de "Los muertos" radica mayormente en no haber "codificado" la realidad de acuerdo a las prácticas literarias hegemónicas. De cierta manera, al hacer esto impugnó lo que el filósofo francés Pierre Bordieu llamó la "doxa" del campo literario, en este caso en el contexto mexicano que, como él lo describe, representa el "contrato tácito de adherencia al orden establecido" (Bordieu 276). La separación de esos contratos estéticos e ideológicos genera una marginalización a nivel institucional de la producción artística en algunos géneros literarios. Géneros como "science fiction and forms of writing not approved by the doxa of the literary field, such as political poetry or realist narrative" (Sánchez Prado 211) son finalmente marginalizados y no reconocidos por jurados o ciertas editoriales. De acuerdo a Rivera, el director de *Letras Libres*, Enrique Krauze, "decided to withdraw the poem despite favourable comments from the responsible editor and the fact that it was ready for publication." Este hecho representó, para la poeta, una invisibilización de la violencia:

I came face to face with the reality that, in Mexico, a supposedly democratic country, poetry can be censored by intellectuals and writers (transformed into the executing hand

of the government), that the degree of collusion, in order to render victims invisible.
(Rivera 2017)

La invisibilidad de las víctimas de la violencia en México, y la impugnación de la doxa están presentes en esta declaración de Rivera. Así pues, la nueva poética de Rivera, no sólo en "Oscuro" sino también en "Los muertos" representa un momento de dislocación de la "doxa" que por décadas ha articulado la producción y difusión de géneros como la poesía en el campo literario mexicano. Veremos ahora de qué manera la decisión formal de organizar los versos como listas o catálogos, permitiendo la repetición insistente de nombres, lugares, y particularmente en el énfasis en la materialidad del lenguaje directo, "Los muertos", se propone articular ese afuera hasta entonces no-codificable en el discurso poético mexicano. En palabras de Rivera, tal articulación representa una necesidad no solo literaria sino ética:

Poetry can speak better than any other art during regimes in which language is damaged in order to hide atrocities, systematically used to cover up and simulate, as is the case in Mexico: a country in which everything happens and nothing happens, a victim of the rhetoric of an old dictatorial regime. Dismantling the discourse that legitimised homicidal violence became, for me, a form of resistance. ("The Dead, Poem and Interview")

Repetición e "instantáneas forenses"

El extenso poema "Los muertos" está organizado por versos cortos articulados en tres extensas secciones y una sección final dividida a su vez en dos breves pasajes finales. Organizado como

una enumeración de víctimas y lugares, en el poema, prevalece la repetición como mecanismo literario. En el primer verso se marca rotundamente la inminente irrupción en el campo visual de una procesión de cuerpos o fragmentos.

Allá vienen
los descabezados,
los mancos,
los descuartizados,
a las que les partieron el coxis,
a los que les aplastaron la cabeza,
los pequeñitos llorando
entre paredes oscuras
de minerales y arena.

Allá vienen
los que duermen en edificios
de tumbas clandestinas:
vienen con los ojos vendados,
atadas las manos,
baleados entre las sienas.

Allí vienen los que se perdieron por Tamaulipas,
cuñados, yernos, vecinos,

la mujer que violaron entre todos antes de matarla,
el hombre que intentó evitarlo y recibió un balazo (Rivera 2017)²

Con la insistencia de la línea "Allá vienen" se anuncia, con el inminente arribo, el traslado espacio-temporal de los muertos desde una periferia discursiva resultado de la "sublimación" lingüística que opera en la literatura mexicana. Son los muertos los que se trasladan hacia un nuevo espacio de enunciación de mayor visibilidad, del cual estaban ausentes.

De esta manera, la atención de los lectores es dirigida, a lo largo del poema, hacia los rincones, calles, descampados y espacios clandestinos en los que han sido asesinados y posteriormente abandonados miles de cuerpos como resultado de la militarización y la guerra contra las drogas. "El poema", escribe Héctor Domínguez Ruvalcaba, "llama la atención sobre los menores de edad caídos y la gran cantidad de cadáveres sin identificación" (81). Agrega que la repetición de los versos tiene el efecto de "instantáneas forenses" de una geografía cubierta de muertos y cadáveres, "[l]a comunidad imaginada en procesión, es una nación de víctimas" (81).

Siguiendo la propuesta de Agamben al pensar el momento contemporáneo, podemos decir que en "Los muertos" la oscuridad del presente "no deja de interpelarnos". Al interpelarnos y obligarnos a redirigir nuestra atención, adormecida por la indiferencia, y observar los olvidado rincones del país; nos exige igualmente observar, entre las tinieblas del presente a quienes "duermen en edificios / de tumbas clandestinas:/vienen con los ojos vendados, / atadas las manos,/ baleados entre las sienes". El poema continúa su invitación a entender el momento presente:

² Todas las citas del poema provienen de la versión online preparada por Dylan Brennan, para *Numéro Cinq* Agosto, 2017. Por esta razón las citas no contienen número de páginas.

Allá van
María,
Juana,
Petra,
Carolina,
13,
18,
25,
16,
los pechos mordidos,
las manos atadas,
calcinados sus cuerpos,
sus huesos pulidos por la arena del desierto. (Rivera 2017)

Este pasaje presenta al lector con una secuencia de nombres específicos y una serie de números que parecen sugerir las edades de las mujeres cuyos cuerpos sin vida marcados con señales de tortura han sido abandonados en lugares inhóspitos. Ante la sistemática reducción de las víctimas a meros "daños colaterales" en el discurso oficial del gobierno mexicano, especialmente durante los primeros años de implementación de la así llamada "guerra contra el narco", la inclusión de estos nombres y edades puede ser leído como reacción y crítica directa a dicha reducción.

En 2010, Guillermo Galván, entonces secretario de la Secretaría de la Defensa Nacional

mexicana, se refirió a las muertes de civiles como “daños colaterales” durante su comparecencia ante el Senado de la República. Ese parece ser el primer momento que es empleada la frase "daños colaterales" en el discurso oficial mexicano (“Muertes civiles en el combate”). En su comparecencia, declaró: “A pesar de las muertes de civiles –niños, jóvenes, estudiantes y adultos- en los enfrentamientos entre las fuerzas armadas y el crimen organizado, la estrategia se mantendrá, son daños colaterales que son lamentables” (“El diccionario mínimo de la guerra”). El anonimato que se desprendía de tal caracterización de "daños colaterales" no pasó inadvertido para los analistas . Uno de ellos escribe, "[l]as víctimas no sólo perdían la vida, sino también la honra: cualquiera que hubiesen sido las circunstancias de su muerte, se ponía en entredicho su inocencia al ser incluidas en la base de datos" (Hope).

La expresión entró el discurso oficial y de medios mexicanos, y al hacerlo ejemplificó la forma en que la creación de marcos discursivos determinan qué vidas son percibidas como vidas que han sido perdidas de aquellas otras vidas que de antemano son susceptibles a sufrir daño. Como lo ha expresado la filósofa Judith Butler, se trata de marcos discursivos que definen "whose life is a life, and whose life is effectively transformed into an instrument, a target, or a number, or is effaced with only a trace remaining or none at all" (Butler 2009). Las categorías en el discurso oficial mexicano buscaban ocultar el hecho de que entre los muertos había niños, mujeres, estudiantes, activistas sociales, periodistas, adolescentes e incluso migrantes asesinados en algún punto durante su viaje hacia a la frontera entre México y Estados Unidos.

El término "daños colaterales" hizo patente una distinción discursiva, gracias a la cual, el análisis y la interpretación parecían ceder el paso a dicotomías que imposibilitan la interpretación de esa realidad. Escribe Butler, "[w]hen the state issues directives on how war is to be reported,

indeed on whether war is to be reported at all, it seems to be trying to regulate our understanding of violence...within a public sphere" (xii). Al preguntarse cuáles vidas han sido oscurecidas u ocultadas detrás de la frase "daño colateral", "Los muertos" ofrece construir un texto que vuelva visibles a quienes han caído no sólo fuera del discurso poético mexicano, sino, como nos recuerda Butler, fuera de los marcos discursivos en la política, incluso las formulaciones ontológicas que la acompañan implícitamente y que en última instancia justifican, qué vidas deben ser lloradas, lamentadas.

Desde otra perspectiva que ofrece un énfasis más histórico, la regulación del entendimiento de la violencia realizado a través de categorías reduccionistas es un ejemplo de lo que el sociólogo Arjun Appadurai ha llamado el "discurso de las estadísticas" (13). Para Appadurai este discurso estadístico, numerológico, ha jugado un papel decisivo en el control y administración de los sujetos coloniales durante periodos de violencia. Los sujetos son integrados al discurso estadístico:

the body of the colonial subject is made simultaneously strange and docile. Its strangeness lies in the fact that it comes to be seen as the site of cruel and unusual practices and bizarre subjectivities. But colonial body counts create not only types and classes (the first move toward domesticating differences) but also homogeneous bodies (within categories) because number, by its nature, flattens idiosyncrasies and creates boundaries around these homogeneous... In this regard, statistics are to bodies and social types what maps are to territories: they flatten and enclose. (133)

Con la pérdida y borradura de todo elemento que les otorgue heterogeneidad, los cuerpos son absorbidos por el "discurso estadístico", tal como en el caso de los "daños colaterales" en la

"guerra contra las drogas" mexicana. Los resultados derivados de dicha incorporación discursiva planteada por Appadurai son varios; por un lado, al "domesticar" las características y diferencias de los sujetos incluidos en el conteo, estos son convertidos en cuerpos y grupos enteramente homogéneos. Así pues, el cuerpo del sujeto colonizado es sometido a un proceso discursivo, y en cierta medida ontológico, a través del cual es "abstraído" y "recobrado" pero ahora como cifra. Como plantea Appadurai,

the unruly body of the colonial subject (fasting, feasting, hook swinging, abluting, burning, and bleeding) is recuperated through the language of numbers that allows these very bodies to be brought back, now counted and accounted, for the humdrum projects of taxation, sanitation, education, warfare, and loyalty. (133)

La reflexión de Appadurai sobre las implicaciones inherentes al control en poblaciones sometidas en contextos coloniales ilustra el establecimiento de las posteriores prácticas contemporáneas de "gubernamentalidad", en cuya matriz opera la planificación económica, control y administración de poblaciones, y que habrían de emerger a finales del siglo XVIII y XIX, en parte como resultado de la experiencia colonial ejercida por los poderes europeos. Como sabemos, fue Foucault quien denominó "gubernamentalidad" al conjunto de prácticas, instituciones y discursos administrativos dirigidos al control y administración de sujetos y poblaciones. "In fact", agrega Foucault, "statistics...now discovers and gradually reveals that the population possesses its own regularities: its death rate, its incidence of disease, and its regularities of accidents" (2007, 104).

En el caso de México, formas de control regulatorio y administrativo estuvieron presentes desde el periodo colonial, y han tomado formas históricas de sometimiento violento de grupos

específicos, como apunta la investigadora Rossana Reguillo "la violencia que golpea a los grupos considerados 'anómalos', 'salvajes,' 'inferiores' (mujeres, indígenas, negros) y que hunde sus raíces en una especie de justificación de larga data" ("La narco máquina y el trabajo de la violencia").

El control de la información dependía de la objetividad que se pudiera derivar de la base de datos y de informe estadístico, pero también muestra las dos caras de los registros: "On the one hand, statistics generate a sense of objectivity that can enhance the legitimacy of governance... On the other hand, on an instrumental level, "[n]umbers turn people into objects to be manipulated" (Busse, 72). La estadística, entonces, representa una de las herramientas biopolíticas de gubernamentalidad. Como parte de ese conjunto, se incluían "discourses, institutions, architectural forms, regulatory decisions, laws, administrative measures, scientific statements, philosophical, moral and philanthropic propositions" (1980:194).

Para volver al poema, leamos ahora el siguiente pasaje correspondiente a la sección central, en el cual se captura un proceso semejante al del conteo "numerológico" de los cuerpos muertos, los cuales ahora han sido integrados a un discurso que los considerará, pero "now counted and accounted, for the humdrum projects of taxation, sanitation, education, warfare" (Appadurai 133).

Se llaman

los muertos que encontraron en una fosa en Taxco,

los muertos que encontraron en parajes alejados de Chihuahua,

los muertos que encontraron esparcidos en parcelas de cultivo,

los muertos que encontraron tirados en la Marquesa,

los muertos que encontraron colgando de los puentes,
los muertos que encontraron sin cabeza en terrenos ejidales,
los muertos que encontraron a la orilla de la carretera,
los muertos que encontraron en coches abandonados,
los muertos que encontraron en San Fernando,
los sin número que destazaron y aún no encuentran,
las piernas, los brazos, las cabezas, los fémures de muertos
disueltos en tambos (Rivera 2017)

En esta sección del poema, la catalogación regimentada por los artículos presenta al lector conjuntos de muertos cuyos nombres desconocemos, pero cuyo común denominador es en varios casos el sitio donde fueron localizados. La impasividad con que es presentado cada conjunto da la impresión de tratarse de pasajes con información administrativa, burocrática, en todo caso, se trata de algo distinto al lenguaje "poético" de la doxa literaria mexicana. Me parece que, en este punto en particular, el poema logra volver visible al cuerpo del sujeto sangrante, violentado en formas extremas. Es precisamente el empleo de ese tono impersonal, repetitivo lo que nos permite ver aun con mayor claridad de qué manera el uso de las listas en el poema de Rivera puede ser pensadas en relación con las propuestas de Appadurai y Foucault y las prácticas del "discurso estadístico" y "el control y administración de poblaciones".

Mediante la decisión formal que opera en el pasaje del poema arriba citado, Rivera enfatiza la capacidad "poética" de las enumeraciones y listas propias de las estadísticas y las transforma en recursos lingüísticos de recuperación, al mostrar precisamente lo que el discurso oficial buscaba ocultar detrás del término "daños colaterales". Y con ello, busca superar la

regulación e imposición de una visión del país basada en un discurso oficial fundado a partir de dicotomías, representaba una simplificación interpretativa. Como apunta Reguillo, "mientras los cuerpos no trascienden la categoría de 'daños colaterales' es posible instaurar una lengua que obture su emergencia como evidencia los límites de la barbarie" ("La narco máquina y el trabajo de la violencia").

Conjuntamente con los efectos del discurso numerológico y estadístico ya mencionados sobre poblaciones sometidas, otro elemento que resultó del discurso oficial fue una reducción al nivel del lenguaje, particularmente la reducción discursiva del cuerpo a "entidades abstractas". "Los cuerpos desmembrados que el narco (así, en singular, como se dice en México) deja tirados diariamente por la geografía nacional, pierden su singularidad", apunta Reguillo. La investigadora sugiere que en última instancia este fenómeno tiene como resultado la "reducción ontológica" de las víctimas de la violencia:

Ya no se trata de María, Pedro o Juan, sino cuerpos anónimos que entonces se revisten de una dimensión ontológica en tres sentidos: se convierten en unidades de sentido común (cuerpos rotos, desarticulados); se transforman en universales (los ejecutados del narco, los muertos de la guerra, los daños colaterales); son cuerpos transformados –por el trabajo de la violencia--- en entidades abstractas (encajuelados, decapitados, encobijados). ("La narco máquina y el trabajo de la violencia").

La emergencia de las "entidades abstractas" hace patente que, como apunta Reguillo, "[y]a no se trata de María, Pedro o Juan, sino cuerpos anónimos". Es precisamente esta transformación lo que se tematiza en el poema cuando opera un proceso que va del nombre propio, "María", a la serie de números. Como en el siguiente pasaje, en el cual únicamente se puede especular la

relación entre números y la serie de nombres. Esto es más evidente en el siguiente pasaje, nombre y número colocados de forma paralela en el verso, comparten un espacio de proximidad:

se llaman

Gelder (17)

Daniel (22)

Filmar (24)

Ismael (15)

Agustín (20)

José (16)

Jacinta (21)

Inés (28)

Francisco (53) (Rivera 2017)

Estos versos consisten enteramente de números y nombres, y la naturaleza de su relación ofrece más de una sola lectura, dado que la relación no es establecida de manera definitiva. Lo nombres y los números ¿qué nos dicen? ¿Se trata simplemente de las edades de las personas nombradas? ¿Se trata de la proliferación de nombres? Es decir, se trata de ¿13 Marías? ¿25 Josés? ¿16 Jacintas?" Nuevamente, el "lenguaje de los números" es tematizado en el poema para poner en entredicho su pretendida objetividad; de esta manera genera una incertidumbre sobre su posible significado en el contexto del poema. Los nombres parecen crear un exceso el cual sugiere un naufragio parcial en su tarea de tratar de producir un vínculo entre ambos. "Frente a estas violencias, el lenguaje naufraga, se agota en el mismo acto de tratar de producir una explicación, una razón; las violencias en el país hacen colapsar nuestros sistemas interpretativos" ("La narco

máquina y el trabajo de la violencia").

La contigüidad del nombre y el número genera una proliferación de posibles interacciones, lo que genera algo como un desborde comunicativo e interpretativo, el cual puede ser leído como la problematización de la racionalidad detrás del lenguaje numerológico. Como ha apuntado el crítico Heriberto Yépez, "En un momento clave del poema, las edades se desprenden de sus nombres: "Allá van / María, / Juana, / Petra, / Carolina, / 13, / 18, / 25, / 16,' como si la edad pasara a ser una cifra de 13 Marías, 18 Juanas, 25 Petras, 16 Carolinas asesinadas o desaparecidas" (2017).

Así pues, al no establecerse de manera definitiva la relación entre nombres y números, otras lecturas se hacen posibles. Por ejemplo, es posible leer la contigüidad como un intento por representar la suspensión del lenguaje numerológico, para una vez suspendido, incluir el nombre de los muertos. Es decir, donde antes solo había números, ahora figura el nombre. Los versos presentan lo que está "detrás" de los números.

se llaman cuatro hijos,

Petronia (2), Zacarías (3), Sabas (5), Glenda (6)

y una viuda (muchacha) que se enamoró cuando estudiaba la primaria (Rivera 2017)

María Rivera incorpora en el poema elementos de un discurso numerológico y estadístico que ha buscado históricamente abstraer y reducir los cuerpos de sujetos sometidos a conjuntos homogéneos. Pero en "Lo muertos", el uso repetido de este lenguaje tiene un objetivo en última instancia crítico del proceso de reducción "ontológica" que convierte a sujetos y sus nombres en cifras y conjuntos. En este sentido, el poema representa la posibilidad de una intervención

política, al representar esa reducción, el poema también revela una capacidad para visibilizar elementos que el discurso oficial ha ocultado: los estragos del estado de precariedad social generada por la crisis social.

En las páginas restantes veremos cómo en la contigüidad de los elementos convocados en las enumeraciones que estructuran formalmente al poema, está presente la posibilidad no sólo de una intervención poética y crítica política sino también la posibilidad de una relectura histórica del presente mexicano.

Vulnerabilidad, precariedad, violencia

Los numerosos asesinatos ocurridos en el Estado de México, estado colindante con la capital del país, representan, a inicios del siglo XXI, uno de los casos más notorios en fechas recientes para ilustrar la impunidad y violencia cotidiana. Este clima de injusticia, el cual ha reproducido y perpetuado condiciones de precariedad para mujeres en México.

De acuerdo a cifras incluidas en informe oficial "Asesinatos de Mujeres en México, del Instituto Belisario Domínguez del Senado" preparado por el Senado mexicano, en el Estado de México, "entre 2000 y 2015 fueron asesinadas 5 mil 163 niñas y mujeres en tierras mexiquenses" (Kanter Coronel). Otras cifras del mismo informe señalan que "entre 2007 y 2012, la violencia homicida contra niñas y mujeres en México se incrementó en alrededor de 155%".

Con estas cifras como telón de fondo, el siguiente pasaje de "Los muertos" trae a un primer plano el anonimato y las precarias condiciones laborales y de nula seguridad bajo las que viven diariamente las mujeres mexicanas de clase trabajadora.

Se llaman
las muertas que nadie sabe nadie vio que mataran,
se llaman
las mujeres que salen de noche solas a los bares,
se llaman
mujeres que trabajan salen de sus casas en la madrugada,
se llaman
hermanas,
hijas,
madres,
tías,
desaparecidas,
violadas,
calcinadas,
aventadas (Rivera 2017)

Estos versos poseen una rápida sucesión que otorga al pasaje una cualidad casi fotográfica. Después del inicial anonimato con el que son presentados los cuerpos de mujeres, el poema entreteteje al cadáver con sus vínculos familiares. Con este entretetejado, el cadáver anónimo es colocado en una red de relaciones afectivas y familiares que de otra manera serían no visibles. Resulta notable la manera en que la rápida sucesión presentada por el listado entreteteje a la muerte con la esfera laboral con la familiar.

Judith Butler ha propuesto el estado de "precariedad" para designar condiciones de vida altamente adversas, las cuales son enfrentadas por cierto grupos sociales. Este pasaje tiende un arco en el que figuran las condiciones de precariedad, explotación, en las condiciones laborales, y la muerte. Igualmente, el poema parece capturar la manera en todos estos espacios, laborales, familiares, se han vuelto, como señala el informe del Senado, espacios de alta vulnerabilidad para las mujeres, quienes ahora viven en condiciones de precariedad. La precariedad, escribe Butler, "designates that politically induced condition in which certain populations suffer from failing social and economic networks of support and become differentially exposed to injury, violence, and death." (25). De forma similar, los versos capturan de forma nítida el estado de vulnerabilidad y hacen visible el vínculo entre precariedad, violencia y género particularmente visible en las condiciones de vida que tienen las mujeres en México.

Como sabemos, además del influyente término de "precariedad", Butler ha propuesto otro término asociado, la condición de vulnerabilidad del cuerpo, esta condición se deriva de la proximidad misma entre cuerpo, en este caso, un cuerpo subyugado por fuerzas externas a él. Así pues, si bien es cierto que esa condición de vulnerabilidad derivada de la proximidad supone en ocasiones, como en el caso de la tortura, el sufrimiento, de igual manera puede generar las condiciones para la respuesta de los otros, es decir, la receptividad [*responsiveness*].

Tomando como ejemplo los poemas escritos por detenidos en Guantánamo, Butler propone pensar esos poemas como ejemplos de una "formulación de afectos", que puede ser entendida como un acto radical de interpretación ante la subyugación" (61)

Se puede argumentar que en estos versos el poema explora precisamente las consecuencias de la condición de vulnerabilidad de cuerpos subyugados y violentados por

fuerzas "externas", sicarios y policías.

entre matorrales,
amordazados,
en jardines de ranchos
maniatados,
desvaneciéndose
en parajes olvidados,
desintegrándose muda,
calladamente,
se llaman
secretos de sicarios,
secretos de matanzas,
secretos de policías (Rivera 2017)

Los cuerpos abandonados a la intemperie han tomado el nombre del silencio mantenido por los asesinos. La huella de los afectos y los estragos de la ignominia son registrados en el poema de forma continua. Por un lado, "se llaman/ secretos de sicarios,/ secretos de matanzas,/secretos de policías". Pero inmediatamente, de manera sorprendente, vemos la aparición del ámbito de los afectos:

se llaman llanto,
se llaman neblina,
se llaman cuerpo,
se llaman piel,

se llaman tibieza,
se llaman beso,
se llaman abrazo,
se llaman risa (Rivera 2017)

En este sentido, el poema representa un acto de interpretación radical cuyas consecuencias políticas obligan a pensar en los afectos, "se llaman llanto,/ se llaman neblina, / se llaman cuerpo, / se llaman piel, / se llaman tibieza". Con ellos, el poema articula como verdaderas "interpretaciones insurgentes" y "actos incendiarios" capaces de perdurar incluso bajo la violencia a la cual se oponen (Butler 58).

Si la mayor parte del poema explora explícitamente los diversos efectos y abusos del cuerpo violentado, también establece otras posibilidades de reconocimiento. Como parte de esa continuidad que se establece al manifestarse la doble dimensión presente en la condición de vulnerabilidad en los cuerpos subyugados y violentados por fuerzas externas, sicarios y policías. De igual manera, la proximidad también es la condición misma para generar receptividad en una colectividad que hasta entonces no se podía reconocer como tal.

El siguiente pasaje es central para entender ese doble vínculo que supone la vulnerabilidad.

se llaman personas,
se llaman súplicas
se llamaban yo,
se llamaban tú,
se llamaban nosotros (Rivera 2017)

En estos últimos versos de esta sección se genera, como resultado del continuum, un reconocimiento. El poema propone aquí una subjetividad transformada, capaz de reconocerse en un pronombre más amplio y generoso.

En el proceso que toma lugar en estos versos atestiguamos la posibilidad de un proceso transformativo, en él está implicada una colectividad nueva. En ese movimiento entre pronombres, "se llamaban yo,/ se llamaban tú,/ se llamaban nosotros", propuesto por el poema se inscribe una lógica que lleva la huella de los estrago de la infamia y también de la solidaridad.

Es precisamente la lógica poética de la lista y la repetición la que nos invita a pensar en la posibilidad de un pronombre que rompa las esferas individuales, para incluirse con el tú y el nosotros. El reconocimiento entre colectividades permanece como un evento aún sin realización histórica, pero en el poema se entrevé la posibilidad de ese reconocimiento y emancipación colectiva. "Los muertos" de María Rivera opera por medio de "...[la] insurrección del habla, el nosotros y el vocerío de los muertos que irrumpe y cimbra fuera y dentro de la literatura." (El efecto Rulfo").

Como hemos visto en esta sección, el poema, al explorar las formas en que se ha violentado el estatus de precariedad, siguiendo de nuevo a Butler, puede representar lo que ella ha llamado, en el contexto de sus reflexiones sobre la escritura en circunstancias de dominación y violencia extremas, una "interpretación radical" (61): "if this precarious status can become the condition of suffering, it also serves the condition of responsiveness, of a formulation of affect, understood as a radical act of interpretation in the face of unwilling subjugation" (61) Dicha interpretación propuesta por tales escrituras, sería capaz de imaginar un sentido de solidaridad e interconectividad.

Historia y repetición: crítica al origen

El empleo de la lista y la enumeración en "Los muertos" puede resultar anacrónico para algunos lectores, si se le compara con otras poéticas contemporáneas experimentales, como el conceptualismo, particularmente la apropiación y reescritura tan en boga a nivel global a inicios del siglo. Sin embargo, el lenguaje directo y la incorporación de elementos y espacios de la geografía mexicana en las enumeraciones genera una mediación de orden distinto en "Los muertos". Si los versos de "Los muertos" nos ofrecen un catálogo de brutalidades", la "interpretación radical" del poema concibe un sentido de solidaridad y reconocimiento mutuo hasta entonces ausente.

Históricamente, el empleo del catálogo ha servido para ofrecer un basamento histórico capaz de ofrecer un sentido de identificación y continuidad grupal. Uno de los objetivos de las enumeraciones en los poemas tenía como propósito el establecimiento de una genealogía formada por personajes clave dentro de una jerarquía. Hardwig menciona dos ejemplos, "linajes políticos de una sociedad", así como los "catálogos genealógicos" que encontramos en obras clásicas como *La Eneida* de Virgilio (167).

En este sentido, las enumeraciones presentes en "Los muertos" no se ocupan de llevar a cabo una consagración o memorialización de genealogías para confirmar una continuidad que articule una comunidad con el propósito de representar el imaginario de una idea de nación. Al contrario, los espacios enlistados y los grupos subalternos que emergen en esta lista no están vinculados con una genealogía conectada al poder. La contigüidad de los elementos reunidos y convocados en las muchas enumeraciones es la condición para un reconocimiento entre los

cuerpos y sujetos convocados. En lugar de afirmación de una continuidad genealógica, las listas en el poema apuntan a una mediación distinta entre la labor poética de nombrar y los circuitos en los que el lenguaje fluye y regresa a lo común.

En última instancia, la contigüidad que se manifiesta en el poema hace posibles otras lecturas. En términos históricos, el poema de Rivera es un poema sobre la forma en que conceptualizamos la historia mexicana. El poema puede ser leído como una fuerte crítica sobre la forma en que conceptualizamos la historia como continuidad de eventos que de forma causal entretejen discursos que dan sentido a ciertos eventos y celebraciones, tal como la Celebración del Bicentenario que se organizó en 2011 por el entonces presidente Felipe Calderón, en el mismo año en que aparece el poema de Rivera. Por ejemplo, es significativo que la noción de continuidad histórica nacional es reforzada en el discurso que el poeta Javier Sicilia leyó en el Zócalo, la misma tarde que María Rivera leyó su poema ante miles de personas, al finalizar la histórica marcha contra la violencia. Resulta notable la manera en que el discurso de Sicilia enfatiza el traslado y arribo a un espacio-tiempo de locución tan cargado simbólicamente como el Zócalo, donde se llevaba a cabo la lectura y la marcha:

Hemos llegado a pie, como lo hicieron los antiguos mexicanos, hasta este sitio en donde ellos por vez primera contemplaron el lago, el águila, la serpiente, el nopal y la piedra, ese emblema que fundó a la nación y que ha acompañado a los pueblos de México a lo largo de los siglos. Hemos llegado hasta esta esquina donde alguna vez habitó Tenochtitlan –a esta esquina donde el Estado y la Iglesia se asientan sobre los basamentos de un pasado rico en enseñanzas y donde los caminos se encuentran y se bifurcan–; hemos llegado aquí para volver a hacer visibles las raíces de nuestra nación,

para que su desnudez, que acompañan la desnudez de la palabra, que es el silencio, y la dolorosa desnudez de nuestros muertos, nos ayuden a alumbrar el camino. (Sicilia)

El discurso hace evidente el deseo por construir discursivamente, en el espacio de la plaza y frente la multitud, una narración que funciona como el "emblema que fundó a la nación". Al mismo tiempo, retoma narraciones míticas sobre la llegada de los "antiguos mexicanos" al sitio profetizado, en el cual "por vez primera contemplaron el lago, el águila, la serpiente, el nopal y la piedra", para fundar la antigua ciudad de Tenochtitlán. De cierta manera, la construcción discursiva de la nación en el espacio abierto de la Plaza de Zócalo busca a su manera, representar una crítica a los callejones sin salida de los "laberintos de la soledad" que Octavio Paz vio como destino de la psique del mexicano. Para la investigadora Marisa Belausteguigoitia, la presencia civil que dio forma al "Movimiento por la Paz y la Dignidad," encabezado por Sicilia, permite hacer "otra relectura de la modernidad mexicana más allá de la definida en los laberintos, callejones sin salida, espacios oblicuos de la soledad". Es decir:

Después de esta ocupación y desborde de las plazas, este espacio de confluencia, abierto y articulador por excelencia, podríamos suponer que cuando escribamos sobre la identidad nacional hoy, no hablaremos de ella tomando como espacio simbólico un laberinto y como emoción "moderna" la soledad, sino que tal vez tendremos que volver a estas "tomas" de la plaza y la palabra. (Belausteguigoitia)

Si la "soledad" había sido el rasgo elegido por Paz para caracterizar uno de los ingredientes básicos de la llamada "mexicanidad" del mexicano, la toma de las plazas públicas en México cuenta otra historia, como la solidaridad, la movilización y la exigencia de la rendición de cuentas. Pero es necesario agregar a la interpretación de Belausteguigoitia que en el discurso de

Sicilia se comunican y movilizan elementos fuertemente simbólicos y tradicionales precisamente de un discurso de continuidad, como "las raíces de nuestra nación". La cuestión del origen de la nación sigue operando en Sicilia, y sin duda en cierta medida en Rivera. Sin embargo, parece que la manera en que Rivera articula y construye los versos de su poema, a base de repeticiones, propone una lectura crítica de la noción de una genealogía nacional propuesta por Sicilia.

La repetición con la que se organiza el poema organiza una visión que parece moverse más allá de la idea de una narrativa lineal, más allá de una visión de orígenes de una comunidad. Porque ahí donde la visión que emana del discurso de Sicilia propone una narración de la nación mexicana como continuidad, con los símbolos y lugares como elementos narrativos para hacer un llamado para "volver a hacer visibles las raíces de nuestra nación", el listado y la repetición de elementos que articulan el poema de Rivera proponen una contigüidad de elementos que, en la narración nacional de Sicilia no necesariamente caben.

Es decir, "Los muertos" suplementa, críticamente, la visión de Sicilia con una articulación por medio de la *contigüidad* de elementos no necesariamente presentes en una historia nacional que, como la de Sicilia, se encuentra fuertemente fundada en la invocación tradicional del topos nacional: el sitio donde "los antiguos mexicanos", tras su largo peregrinar mítico "contemplaron el lago, el águila, la serpiente, el nopal y la piedra".

La violencia que caracterizaba a la crisis por la que atravesaba la sociedad mexicana en 2011, afectaba a amplios sectores de la población por igual, y en muchos casos poco tenía que ver con los límites de lo nacional, tal como lo demostró la masacre de San Fernando, en la que fueron asesinados muchos migrantes centroamericanos. Este carácter transnacional de la crisis no dejaba espacio para lecturas exclusivamente nacionales en el poema. Como escribe Domínguez

Ruvalcaba "La imagen de la fosa común, a donde van a parar los cuerpos de víctimas de todas las nacionalidades, globaliza la victimización y a la vez pospone los imperativos nacionalistas en el discurso del luto colectivo." (82). Así pues, en lugar de "hacer visibles las raíces" de México, Rivera parece proponer no la raíz arborescente de un origen mítico, un *arche*, sino la vulnerabilidad no solo nacional sino transnacional. Sin limitarse a lo nacional, "Los muertos" propone una solidaridad entre clases sociales, género y espacios geográficos nacionales que han sido marcados por el trauma y la violencia.

A nivel transnacional, y quizá de forma más significativa, la presencia en el poema de los migrantes centroamericanos, así como sus poblaciones de origen dan cuenta de una visión en la que la *contigüidad* de sujetos e historias transnacionales substituyen finalmente la *continuidad* de la narrativa que da forma a la idea de lo nacional. Los migrantes aparecen específicamente en los siguientes versos:

Allá vienen
los muertos que salieron de Usulután,
de La Paz,
de La Unión,
de La Libertad,
de Sonsonate,
de San Salvador,
de San Juan Mixtepec,
de Cuscatlán,
de El Progreso,
de El Guante,
llorando,
a los que despidieron en una fiesta con karaoke,

y los encontraron baleados en Tecate.

Los migrantes centroamericanos que aparecen en este pasaje constituyen uno de los momentos en el poema en el que se problematiza la visión nacional que prevalece, por ejemplo, en el discurso de Sicilia. Los migrantes articulan un espacio que va más allá de los límites nacionales. El pasaje propone un marco geopolítico mayor, que va desde varias ciudades y poblaciones en Centroamérica hasta la ciudad de Tecate, en la frontera entre Estados Unidos y México. En este sentido, es una poética de la *contigüidad* que sustituye la *continuidad* presente en la noción de la historia mexicana a fines de siglo XXI.

En su ensayo, "On Repetition", Edward Said reflexionó sobre las distintas formas en las cuales la repetición permite conceptualizar la historia. Al reflexionar sobre la concepción histórica instaurada por Vico, en el siglo XVIII, para Said, escribe Krystyna Mazur, "Vico's repetition is a pattern responsible for making human history, in his model repetition 'enhances' the fact, indeed makes it meaningful" (29). Es decir, para Vico, según la lectura de Said, "repetition is 'genealogical'". Lo genealógico, explica Mazur, es un concepto tomado por Said de Vico: "Vico defines it in terms of filiation, such as that between parents and their offspring (and thus constructs a linear narrative)." Sin embargo, apunta Mazur, Said propone otra interpretación de la repetición filiativa:

Said offsets this model of "enhancing" and "filiative" repetition with a model of repetition which is "affiliative." In the conceptualization of human history the "affiliative" model emphasizes forces at work in human history other than the purely genealogical ones, forces which counter the generative continuity (Mazur 29)

En este sentido, Rivera interrumpe precisamente la visión "genealógica" o "filiativa" de la nación como continuidad de elementos simbólicos, étnicos. En lugar de eso, "Los muertos" propone una lectura del presente desde una repetición de elementos articulados en el poema en una totalidad *afiliativa*. Agrega Said un punto importante de su conceptualización, a diferencia de la continuidad genealógica, "[a]ffiliations join people together "in a non-genealogical, non-procreative but social unity" (Said, 146). Igualmente, esta repetición busca romper el cuadro temporal de esa historia nacional, al cuestionar narrativas "que construyen la historia":

Repetition necessarily complicates narratives, including the grand narratives, the narratives which construct history. Be it national, political or literary history, the stories they make tend to follow natural progression, obey the logic of causality and adhere to the temporal frame which aligns events progressively, so that they lead up to logical conclusions. (Mazur 28)

Si las repeticiones presentes en las listas de "Los muertos" privilegian la coordinación en lugar de subordinación, esa repetición le permite a Rivera crear un espacio opuesto a la jerarquías y visiones centralistas, tanto literarias como históricas o políticas. Es decir, si seguimos la propuesta de Said, en su ensayo, ahí donde Sicilia propone una visión de progresión linear, Rivera parece propone una visión marcada por el trauma pero tendiente, por medio del reconocimiento de la vulnerabilidad y la precariedad generada por la crisis, hacia una nueva visión del momento contemporáneo que, pese a la oscuridad que rodea al poeta escape de las jerarquías y las narrativas exclusivamente nacionales de la crisis.

Conclusión

Si seguimos la caracterización que ha propuesto la propia Rivera, hemos dicho que "Los muertos" puede leerse como una "anomalía" en la poesía mexicana contemporánea, particularmente porque desarrolla una nueva poética que busca dar cuenta de una crisis social. Dicha poética depende en gran medida de un énfasis en la materialidad referencial, de espacios y cuerpos vulnerados. El poema de Rivera ofrece una mediación nueva entre lectores y la realidad social, para hacer frente a una emergencia. El poema logra esto a través de la representación de esa realidad, pero alejándose significativamente de lo que Bourdieu ha llamado la "doxa" imperante en gran parte de la literatura mexicana contemporánea, en la cual predomina lo que Rivera llama "sublimación" de una realidad marcada por la violencia y los sujetos cuyos cuerpos son invisibilizados por el discurso oficial, como lo ejemplifica el término "daños colaterales".

La crisis de violencia que se desató contra la población civil, como resultado de la militarización de la vida diaria, tuvo como resultado la reducción discursiva del cuerpo en "entidades abstractas", a las cuales Reguillo llama, en el contexto mexicano, la "reducción ontológica" del sujeto. Esta realidad constituye el afuera no-codificable del discurso poético. En dirección opuesta a tal proceso de reducción, la poética de Rivera manifiesta un deseo por incluir en el poema aquello que los discursos tradicionales literarios no desean codificar. De igual manera, la poética de Rivera reformula críticamente, desde la crisis, la posible articulación de un "nosotros" que capture formas de reconocimiento y solidaridad. En última instancia, el caso de Rivera es una de las obras recientes que cristalizan una poética de la crisis, que se mueve en sentido opuesto a la *doxa* literaria mexicana a inicios del siglo XXI.

El siguiente capítulo analizará otro libro que propone una poética de la crisis, pero cuyo foco se desplazará de los efectos de una crisis de carácter nacional, como en el caso de Rivera, hacia una discusión ahora de carácter transnacional.

Capítulo II

Poética disidente en *Transnational Battle Field*, de Heriberto Yépez

Introducción

En un texto del 2004, llamado "Poetry in a Time of Crisis", el escritor mexicano Heriberto Yépez reflexionaba sobre la urgencia de repensar la poesía en relación con el nuevo momento geopolítico. Ese nuevo momento era resultado, en gran parte, del ataque terrorista a las Torres Gemelas en Nueva York, el 11 de septiembre de 2001, y la subsecuente decisión de invadir Irak. A nivel global, el clima político a inicios del nuevo siglo parecía marcado por una lógica sin precedentes caracterizada por la militarización de espacios públicos. Como escribe Heather Milne en *Poetry Matters: Neoliberalism, Affect, and the Posthuman*, "The events of 9/11 and [...] the emergence of terrorist organizations like ISIS have ushered in a new era of widespread anxiety over terrorism and security, military interventions in the Middle East by U.S. and allied forces, the suspension of civil liberties, and the intensification of biopolitical modes of surveillance and control" (1). La crisis de libertades civiles y la militarización iniciada por Estados Unidos a nivel planetario tuvo expresiones más localizadas como México, que implementó, como parte este clima de lucha contra el terrorismo, la militarización de la vida cotidiana, en este caso, por medio de la llamada guerra contra la drogas--discutida en más detalle en el capítulo sobre María Rivera-- durante la presidencia de Felipe Calderón.

De esta manera, bajo este panorama de crisis global, la urgencia por articular nuevos discursos críticos en las humanidades se volvió innegable: "Activists and cultural critics are striving to find vocabularies and effective modes of political resistance through which to make sense of the social and cultural impacts of these rapid and significant changes" (Milne 2). En este contexto, el libro de Heriberto Yépez, *Transnational Battle Field* (2017) forma parte, junto con los libros incluidos en esta disertación, de un grupo de recientes libros de poemas escritos por autores mexicanos que busca, precisamente, centrar su reflexión en la búsqueda de estrategias textuales capaces de responder, cuestionar y representar conflictos culturales y políticos agudizados por el capitalismo neoliberal, a nivel no sólo nacional sino trasnacional.

Rimbaud, Oaxaca y la estética de la insurgencia

La búsqueda que guía el libro de Yépez puede ser entendida a partir del término de José Rabasa, "aesthetics of insurgency" (252). En el ensayo "Exception to the Political", Rabasa reflexiona sobre los vínculos que pueden establecerse entre sublevación y estética, y para hacerlo toma las intensas movilizaciones y protestas ciudadanas que tuvieron lugar en la ciudad de la capital de Oaxaca en 2006. Las protestas adquirieron notoriedad internacional especialmente por el establecimiento efímero de una Comuna en el centro de la ciudad de Oaxaca. La matriz política y simbólica de esta Comuna adquirió resonancia con otras tentativas históricas de autogobierno y autonomía. De acuerdo a Rabasa, la Comuna de Oaxaca, en 2006, puede ser entendida como una continuidad histórica con respecto a otras insurrecciones en las que se manifiesta una productiva reconsideración estética crítica, por ejemplo, la poesía y su relación con las crisis sociales.

Rabasa toma como ejemplo al poeta francés del siglo XIX, Arthur Rimbaud, como punto de entrada, para reflexionar "on the aesthetics, if not also the ethos, of insurrection" (261). Propone que "[t]here is a continuum between Rimbaud and the poet/artists of the APPO [la "Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca]—indeed, we ought to trace a repetition of the spirit of insurgency in which there is endless invention of new forms of expression" (263). Según esta propuesta, la idea de la Comuna en Oaxaca se materializa como la repetición de una *poesis* insurgente informada por una larga historia, nivel global, de luchas en contra de la opresión. En la medida en que el énfasis de la estética que opera en la poesía de Rimbaud rechaza ser parte del estatus quo.

En palabras de Rabasa, la "estética de la insurrección" se articula en momentos de crisis social, para dar forma a lo que llama "[the] subaltern *poiesis* of those poets who brake [sic] with the salon" (262). Así pues, en la poética subalterna se expresa "the spirit of insurgency" en el cual está presente un deseo poético por la invención de nuevas formas, "endless invention of new forms of expression" (262) construidas en oposición a formas hegemónicas de la poesía y la política. En este punto en particular, es importante señalar la proximidad entre la propuesta de Rabasa y lo formulado en el capítulo de Rivera: la estética de la insurrección tiene que romper con la "doxa" literaria, es decir, con el "salón" literatura mexicana hegemónica.

Tal reivindicación está presente en el espíritu, al mismo tiempo crítico y estético, que se hizo presente en las expresiones políticas y artísticas de los jóvenes participantes durante la Comuna oaxaqueña:

Far from a privileged position the subaltern poet, the sixteen-year-old high school student who joined the multitude of insurgents, turning flesh into body in the Paris Commune,

have become the poets of the graffiti, of the political stencils, of the songs of protests, of the affirmation of life, who mock all claims to an elitist privileged stand in the Oaxaca commune. (Rabasa 262)

En la sorprendente lectura transhistórica de este pasaje, las expresiones artísticas en las calles de Oaxaca son realizadas por cuerpos subalternos que a través de una "*poesis* subalterna" afirman la vida en las calles de Oaxaca. Esta afirmación de la vida ---presente ya en el apremio y la fragilidad misma con que son pegados, al amparo de la noche, pósters y grabados en los muros de la ciudad--- cuestiona los espacios reservados al "arte", así como los cuerpos que los producen.

Dado que tal *poesis* es una mezcla a la vez crítica y estética, Rabasa considera que, en un contexto de crisis social, las perspectivas tanto del poeta como del filósofo resultan igualmente necesarias para entender el *ethos* de la insurrección: "[t]he poets singing in the midst of the barricades find their complement in the philosopher- historian who narrates in the mode of satire and farce" (261).

Menciono la propuesta de Rabasa porque representa una de las pocas tentativas teóricas recientes que, al pensar la historia contemporánea mexicana, se plantean con originalidad y seriedad los vínculos entre estética y sublevación. La noción de una "*poesis* subalterna" propuesta por Rabasa resulta particularmente esclarecedora para entender la apuesta estética y política central del libro *Transnational Battle Field* de Yépez. Tal como en la propuesta de Rabasa, en *Transnational Battle Field*, el canto del poeta y la reflexión de filósofo se articulan y dialogan para intentar interrumpir las prácticas discursivas artísticas hegemónicas del "salón" literario.

Para Yépez, una estética crítica posee un carácter político pero no necesariamente porque ofrezca "otras ideas, programas, militancias, partidos, utopías o modos de producir y dirigir; es política porque su finalidad es crear otra *polis*, otra comunidad" (2017 a). Y plantea que dicha estética crítica se propone en última instancia "hacer arte para una nueva comunidad sin orden colonial". Como veremos más adelante, la comunidad propuesta por dicha estética sería ocupada por miembros cuyas subjetividades no estarán saturadas por la racionalidad neoliberal.

Tal como en el sueño de las vanguardias artísticas que buscaban fusionar arte y vida, la aspiración presente en la "*poesis* subalterna" propuesta por Rabasa, apunta, "[i]nsurgencies broaden the experience of everyday practices, the transmission of new forms of feeling, the opening of places where art is art" (279). Se trata de lograr una expansión de los afectos y la creación de una subjetividad distinta, y esto requiere reflexionar el papel de la estética y la transformación social y política. Tal como Yépez se pregunta en una sección de *Transnational Battle Field*, "what kinds of poets can we become to change our lives and the world?" (Sarano).

En las siguientes páginas busco señalar momentos en *Transnational Battle Field* de Heriberto Yépez, en los cuales se representan y examinan diferentes aspectos de la crisis social en la región de Norteamérica, reunida bajo el acuerdo de NAFTA. Lo que emerge en *Transnational Battle Field* es, en palabras del autor, de una "estética disidente" (Yépez, 2017, 109) que, como en la "*poesis* subalterna" se propone generar una mezcla a la vez crítica y estética, con el fin de investigar al nivel textual las tensiones generadas por el antagonismo entre luchas sociales y la forma estética.

En la propuesta final del libro, la exploración de dichos antagonismos hará posible un transnacionalismo de orden distinto, capaz de anteponerse al transnacionalismo del capital.

Como veremos más adelante, para Yépez, dicho transnacionalismo tomará forma a partir de aquellas prácticas literarias y culturales provenientes de un archivo cultural transnacional, cuya riqueza lingüística representará un cuestionamiento del monolingüismo cultural a nivel global. El libro *Transnational Battle Field* representa una propuesta poética en la cual se desarrollan vocabularios estéticos y críticos para imaginar alternativas estéticas y políticas, a nivel transnacional y de manera específica, en la relación entre Estados Unidos y México.

La movilización de contradicciones

Posicionado en la ciudad de Tijuana, Yépez ha desarrollado su obra con una serie de libros que reflexionan, desde diferentes ángulos, sobre las complejas dinámicas culturales, lingüísticas, políticas y económicas que emergen de un contexto altamente militarizado, como el que se hace presente en la frontera México y Estados Unidos. La estética de Yépez se aleja de las concepciones tradicionales del poema en las que se privilegia al poema como vehículo de expresión personal individual. Es decir, la noción del poema que Eduardo Milán ha descrito como una en la que aún opera "el estatuto privilegiado del poema como lugar de las grandes promesas, de las grandes gratificaciones del espíritu, trascendente y todavía aurático" ("Hablar de Parra"). En lugar de eso, la poética de Yépez formula una propuesta del poema como un espacio creador de "alteridades sociales" (Yépez, 2017, 51).

El libro *Transnational Battle Field* se inscribe en un momento marcado por el esfuerzo en varias disciplinas por desarrollar un lenguaje que responda a lo que Susan Koshy llama, "changing spatialities and reterritorializations induced by capital", así como el surgimiento de un

mundo caracterizado por "the emergence of new networks of economic and political forces institutionalized in supranational governance mechanisms, transnational corporations, transnational legal regimes" (109). En este sentido, y como respuesta a los cambios arriba mencionados, el libro desarrolla una poética que se propone generar una conciencia crítica de las relaciones estructurales al nivel del sistema-mundo.

Dichos cambios en las espacialidades y "territorializaciones generadas por el capital" encuentran una cristalización específica en la región de Norteamérica, con la implementación de NAFTA a principios de última década del siglo XX. Desde su implementación en 1994, se dieron una serie de transformaciones económicas y sociales acompañadas por profundas reformas constitucionales de tipo neoliberal que agudizaron las asimetrías económicas y sociales entre los países firmantes. Los principios económicos que caracterizan al neoliberalismo tienen como uno de sus elementos centrales la defensa del mercado libre. De acuerdo a Wendy Brown, entre las numerosas políticas económicas que emanan del libre mercado se incluyen las siguientes:

deregulation of industries and capital flows; radical reduction in welfare state provisions and protections for the vulnerable; privatized and outsourced public goods, ranging from education, parks, postal services, roads, and social welfare to prisons and militaries; replacement of progressive with regressive tax and tariff schemes; the end of wealth redistribution as an economic or social political policy. (28)

Después de enlistar las reformas de tipo económico como la apertura a los flujos monetarios, la desaparición del papel de Estado como mediador y regulador entre sociedad y mercado, Brown orienta su definición hacia el ámbito subjetivo donde otro tipo de transformaciones menos visibles pero igualmente decisivas ha ocurrido y que han acompañado, como su contraparte

ideológica a las transformaciones económicas. El neoliberalismo, añade Brown, viene acompañado de una serie de transformaciones al nivel subjetivo, por ejemplo, la conducta, los deseos y expectativas personales:

the conversion of every human need or desire into a profitable enterprise, from college admissions preparation to human organ transplants, from baby adoptions to pollution rights, from avoiding lines to securing legroom on an airplane; and, most recently, the financialization of everything and the increasing dominance of finance capital over productive capital in the dynamics of the economy and everyday life. (28)

En su análisis, Brown coincide con otros analistas que han encontrado tanto en la monetización de todos los aspectos de la vida humana, como en la concepción de la vida como una suerte de "empresa" personal, algunas de las transformaciones clave que han acompañado a la esfera propiamente económica y financiera del neoliberalismo. Como veremos, en el libro *Transnational Battle Field*, Yépez está presente, temática y formalmente, un diagnóstico y crítica de algunos de los cambios en la esfera subjetiva mencionados por Brown.

En el contexto mexicano, la implementación de la serie de reformas constitucionales incluidas en el acuerdo de libre comercio agravó los niveles de pobreza en el campo, mientras que las modificaciones constitucionales lograron dismantelar las protecciones laborales que habían sido ganadas y hechas ley después de la Revolución Mexicana y plasmadas en la Constitución de 1917. A nivel transnacional, uno de los efectos más evidentes de la pobreza de los sectores principalmente rurales, fue un incremento en la migración a los Estados Unidos.

Pese a la agudización de la crisis social y económica, desde la entrada en vigor de

NAFTA, el discurso oficial promovía lo que la académica María Josefina Saldaña-Portillo ha caracterizado como una "fiction of development" (752). Como señala Saldaña-Portillo, a inicios de siglo XXI se cumplía el décimo aniversario de dos eventos cruciales en la historia mexicana contemporánea: la insurrección zapatista y NAFTA. Contrastados con la convergencia del aniversario de estos dos eventos políticos, ganaban todavía un mayor realce los contrastes entre dos narrativas, la oficial y la subalterna. De esta manera, cumplida una década de NAFTA, una las narrativas celebraba la "entrada al capitalismo democrático". Pero por otro la versión subalterna se encontraba una perspectiva contrahegemónica, marcada por "displacement and pain".

Vista en retrospectiva, a nivel estructural, NAFTA "broke the social contract with the peasant classes...dismantled the price supports, basic grain subsidies... that had kept peasant agriculture viable since the revolution" (764). Las reformas constitucionales incluidas en NAFTA provocaron cambios cuya dimensión ha sido considerada como la peor en el siglo XX mexicano. Saldaña-Portillo lo sintetiza de la siguiente manera:

the biggest change to the conception of Mexican national sovereignty since the Mexican revolution of 1910. Indeed, in some ways it is the tangible result of seventy long years of legal counterinsurgency waged by U.S. and Mexican elites against the socialist principles enshrined in the Mexican constitution of 1917. (759)

Además de los cambios y transformaciones a las leyes y la constitución mexicana, otro efecto fue la militarización de la vida cotidiana. Así pues, además de la intensificación de la migración, otro cambio ha sido la militarización a lo largo de la frontera entre México y EU, durante la última

década del siglo XX. El agudo proceso de militarización en todo el país, y particularmente en la región fronteriza, contradecía directamente el discurso de "apertura" que, al menos en teoría, significaba la creación de un bloque económico *común* entre Canadá México y EU.

even as NAFTA's legal border regime has ushered in the unprecedented movement of goods and capital across the U.S. Mexico border, the United States has militarized its border as never before to ensure that immigrants - drawn to it by this very treaty - are denied easy entry into its territory. (Saldaña 754)

La lógica militar de la frontera demostró, en gran medida, que el tratado de libre comercio, entre México, Canadá y Estados Unidos, era una expansión principalmente económica, una ampliación del capital y las mercancías. De hecho, la creación del bloque económico norteamericano dejó prácticamente intactas, e incluso exacerbó, las condiciones de pobreza de gran parte del país, e incrementó el número de personas que buscaban emigrar a Estados Unidos.

Militarización, síntesis y 'commodification of contradiction'

La crisis social ---evidenciada en la masificación de la pobreza, la desaparición del Estado como mediador, y la migración masiva--- parecía contradecir directamente las promesas de NAFTA, con la creación de una región *común*. En la región fronteriza, esta crisis cuestionaba particularmente las condiciones bajo las cuales se produciría un proceso económico y *síntesis* culturales. Fueron precisamente autores que escribían en el espacio fronterizo, ahora altamente militarizado, quienes habrían de someter a una fuerte crítica a las categorías como lo "fluido" y la

"síntesis" que acompañaban a la supuesta apertura económica y cultural promovida por el discurso neoliberal. La vida cotidiana en un marco militarizado, sin duda ha puesto a prueba la aplicabilidad de tales conceptos. Los efectos de esta escalada en la militarización resultan particularmente visibles y significativos en el área fronteriza, desde la que cual Yépez ha producido la totalidad de su obra.

Como lo demostraban los diferentes aspectos de la crisis social mexicana, a inicios del siglo XXI no existían ya razones para lo que, diez años antes, a inicios de la década de los 90, García Canclini consideraba, en términos celebratorio, la "hibridez" entre culturas eclécticas. El concepto de Canclini se enfrentaba ahora con una relación transnacional marcada por las asimetrías económicas México y Estados Unidos, ahora exacerbadas por la incorporación apresurada de la economía mexicana de las transformaciones necesarias para unirse a la economía global.

Los textos que componen *Transnational Battle Field* fueron escritos en la primera década del siglo XXI; para entonces, los variopintos efectos producidos por los contactos e interrelaciones resultado del proceso de incorporación económica global, difícilmente podían calificarse como, señala Fredric Jameson, no sin ironía, "progressive and healthy" (66). Esto era así especialmente desde el área fronteriza, en la que se manifestaba el mayor efecto de la globalización: la expansión hegemónica estadounidense. En su libro *Made in Tijuana* (2005) Yépez enunciaba ya cómo especialmente en la frontera se evidenciaba el fracaso del discurso multiculturalista que, en Estados Unidos, ocultaba bajo su promesa de síntesis y fusión cultural, la agudización de las asimetrías económicas generadas por la globalización:

At the frontera, the Other is repelled. Both sides of the línea are rejected like two magnets (...) If the apparent theme is bidirectionality or symbiosis, the deeper theme, in contrast, is incompatibility. (Yépez, 2005)

El investigador Édgar García ha señalado que como parte de su interés por visibilizar los antagonismos, "Yépez takes issue with what has become of the 'hybrid,' a category that he sees as a *commodification of contradiction*. The 'happy hybrid' of multiculturalism has domesticated the Other, packaged alterity for mass consumption, made synthesis marketable--indeed, created a household brand" (García).

El interés de Yépez por exponer una variedad de contradicciones en su poesía ha llevado a que sea caracterizada como "a poetry of (...) embattled positions and conflicted interactions, of a spirit alienated from itself in the process of metamorphosis...Of poetry in a time of economic post-apocalypse" (García). Conceptos como la "hibridación" disimulan la implementación de un modelo económico específico; sostiene que "el proceso de desnacionalización promovido por los teóricos de la hibridación sirve de sustento al proyecto económico neoliberal" (Van Delden 81). Así pues, como parte de su crítica, Yépez desmitifica la visión de la frontera como lugar de "fusión" y, como escribe Van Delden, para Yépez "la frontera entre México y Estados Unidos no es el lugar privilegiado de la fusión entre las culturas, sino un espacio profundamente conflictivo, en el cual los distintos grupos que habitan la región chocan y se repelen entre sí." (81).

La concepción de una "poesía de posiciones en combate", aparece en una de las definiciones de poética en *Transnational Battle Field*: "Setting patterns of aesthetic dissent/ Is one ingredient in the contradiction which is poetics" (2017c). Tal como vemos en los versos, en la conceptualización de la práctica poética de Yépez se movilizan las contradicciones y el

disenso estético.

Este es un rasgo clave para entender los elementos que *Transnational Battle Field* explora y despliega para acentuar los elementos que "chocan y se repelen entre sí". Van Delden agrega que "Yépez disiente enfáticamente de la visión de Tijuana como una ciudad culturalmente híbrida", y cita al autor: "la hibridación como metáfora para describir los fenómenos de contacto en la frontera México-Estados Unidos ha llegado a su fin." Agrega el autor, "La hibridación es eufemismo de americanización" (Van Delden 81). A inicios del siglo XXI, estamos lejos ya de la celebración del "híbrido" propuesta a inicios de la década del 90. El nuevo siglo, caracterizado por una militarización sin precedentes y una agudización de la pobreza generaron las condiciones para la crítica a la neoliberalismo que, con su promesa de síntesis, ocultaba las aristas y filos que claramente emergían de las asimetrías culturales y sociales a nivel global y particularmente en Norteamérica.

El libro *Transnational Battle Field* continúa la exploración de numerosos antagonismos culturales y conceptuales que ha caracterizado la obra de Yépez. En el libro, la exploración de los antagonismos sociales, y la crítica al proceso de homogenización generada por el transnacionalismo del capital es trasladada al terreno textual, en los poemas que componen el libro. De esta manera, en lugar de ignorar los filos y las aristas generadas por el neoliberalismo, autores como Heriberto Yépez han optado por traer a la superficie justamente lo "incómodo", los antagonismos sociales para generar desde su tensión, una "*poesis* subalterna" capaz de crear una poética que dialogue con la crisis social en la región NAFTA.

"About me: In English": *Escribir desde la lengua hegemónica*

Para algunos lectores puede resultar paradójico que la crítica al transnacionalismo cultural presente en *Transnational Battle Field*, haya sido articulada precisamente en inglés, el idioma hegemónico a nivel planetario. Sin embargo, en otras publicaciones recientes, intelectuales mexicanos, como Jorge Castañeda, han optado también por escribir directamente en inglés algunos de los libros más recientes en que reflexionan sobre la cultura mexicana contemporánea. El libro *Mañana Forever: Mexico and the Mexicans* fue escrito, explica Castañeda, “en un principio, pensando más en el lector estadounidense que mexicano o español” (11). Esto nos invita a pensar cuál es la audiencia que Yépez tuvo en mente al escribir su *Transnational Battle Field*.

Maarten van Delden argumenta que el libro de Castañeda "pertenece a la tradición de *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) de Samuel Ramos y *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz". Este grupo de obras, agrega, fue "escritos por mexicanos en primer lugar para un público mexicano— pero al mismo tiempo pertenece a otra tradición: la de los libros hechos para explicar México a los estadounidenses." Y concluye: "habría que señalar además que el hecho de escribir el libro en inglés es congruente con una de las principales tesis defendidas por el autor: la necesidad que tiene México de acercarse más a su vecino del norte." (76). Siguiendo esta propuesta, al ser colocado dentro del contexto de otras obras relevantes en la literatura mexicana del siglo XX, el uso del inglés en el libro de Yépez no es una completa excepción. Tal como Paz y Ramos, Yépez piensa en un lector trasnacional.

Sin embargo, a diferencia de otras obras que pretenden "acercarse más a su vecino del norte" para abrir puentes de entendimiento, las razones detrás de la decisión de Yépez parecen menos conciliatorias. En parte, su decisión de escribir en inglés apunta en dirección opuesta a la de Castañeda, como podemos ver en la semblanza biográfica de Yépez, incluida en la contraportada del libro, en ella se ofrece una pista en este sentido: "He lives in Tijuana. He writes in *English* when he *confronts* the US and in *Spanish* when he *confronts* Mexico" (2017 mi énfasis). En este punto se vuelve difícil adoptar la lectura que hace Van Delden de otros libros el canon mexicano que buscan "explicar México" a los estadounidenses. Si tomamos al pie de la letra la forma en que se presenta Yépez en su ficha biográfica, las razones para usar el inglés (y el español) son la confrontación, no la explicación.

En este contexto toma relevancia otro poema incluido en *Transnational Battle Field*, "About me: In English". En cierta manera, este poema funciona como una especie de *ars poetica*, en el que el autor plantea la necesidad de confrontar a la *lengua hegemónica* pero *desde el lenguaje hegemónico mismo*.

I am possessed by the most powerful
Revolutionary force in the world today:
The Anti-American spirit.

But I am written and I write in English
I too sing America's shit.

I am inhabited by imperial feelings

Which arise in my mind as images
Of pre-industrial rivers
Or take some technocratic screen-form.

My hopes are these wounds
Are also weapons.
But they may be undead
Scholarly jargon.

I am colonized.
I dream of decolonizing
Myself and others. The images of the dream
Do not match up. I am the body
And the archive.

A bomb is ticking in my old soul.
And the life of the bomb
Trembles in the hands of my new voice.

I am a professor in the Third World.
What do I know? Libraries in the North
Do not open their doors. I laugh at myself
Imagining what the newer books state.

Writing is counter
-insurgent. But the counter
-insurgency
Leaders want our body
Believing writing is freedom.

This is as far as my English goes. (116)

Más que "explicación", el poema opta por confrontar a Estados Unidos, desde el área limítrofe con el Tercer Mundo. Esta confrontación no requiere la mediación del traductor. A diferencia del "American/ maestro-professor" que exige al "nativo" moverse entre idiomas sin quedar atrapado en "ideological stuff" (40). De esta manera, el poema articula su crítica desde el lenguaje hegemónico: "But I am written and I write in English/ I too sing America's shit". Como parte de su deseo por confrontar la hegemonía lingüística, el poema captura perfectamente el particular ímpetu con el que Yépez enfatiza su posicionalidad como escritor ubicado en la ciudad Tijuana, para volverla parte central de su propuesta poética.

De cierta manera, este poema puede ser leído como la respuesta a "A song from and to the Native Informant". En la respuesta, el informante nativo anónimo, "somebody" se presenta al lector estadounidense en su idioma. Ahora conocemos algo sobre él: "About me: In English". Las tensiones históricas, ocultadas por la traducción neoliberal, se ponen de manifiesto, precisamente al evitar la exhortación del maestro de náhuatl: "So let's avoid words/ that might/ fuel/ feelings/ of anti/ imperial/ revolt" (40). Como parte de su poema-respuesta, el informante nativo recurrirá precisamente a su cuerpo, al nivel somático, donde, dice, residen los

sentimientos que el maestro busca sofocar: "feelings/ of anti/ imperial/ revolt". Así pues, Yépez nos presenta la posibilidad de que el nativo escriba, en la lengua hegemónica pero recurriendo, en todo momento, al trauma histórico archivado al nivel somático: "I am the body/And the archive."

Situado en la frontera, Yépez interroga las hegemonías lingüísticas no sólo del inglés sino del español. Por eso, escribir en uno de estos idiomas es una confrontación desde espacios de proximidad, no síntesis, lingüística y cultural. Construida desde la yuxtaposición de registros y discursos críticos, filosóficos o estéticos, el poema ilumina un aspecto importante en la obra entera de Yépez: desde su emplazamiento geográfico, interrogar los idiomas e historias con que se articulan los materiales de su estética, como cuando escribe, "I am the body /And the archive."

En el anhelo vigente en la "*poesis* subalterna", nos dice Rabasa, al igual que en el sueño de las vanguardias artísticas que soñaban con unir arte y vida, resuena la propuesta presente en las insurrecciones: "broaden the experience of everyday practices, the transmission of new forms of *feeling*, the opening of places where art is art" (279). De igual manera, en la poética de la crisis de Yépez, la estética y la insurrección se articulan desde el nivel histórico y somático.

La traducción como crítica: "A song from and to the Native Informant!"

El despliegue de la poética de la contradicción y oposición señaladas anteriormente, opera en *Transnational Battle Field* de forma nítida en la noción de traducción que aparece en varios momentos del libro. Para Yépez, la traducción representa un espacio conflictivo de negociación literaria y cultural. En una entrevista reciente, el autor escribe, "[t]he neoliberal market

'translates, but what I like to do is to struggle with two languages I find uncomfortable. Living in Tijuana gave me that opportunity (...)When I write, this position between Spanish and English is always on my mind" (Sarano). Como veremos, Yépez problematiza el acercamiento instrumental que simplifica la intensa negociación cultural e histórica que implica traducir.

La serie de poemas que conforman la sección "A song from and to the Native Informant" en *Transnational Battle Field* agiliza las oposiciones como motor de desacuerdos, particularmente cuando la traducción propone múltiples significados posibles, y con ello confrontaciones epistémicas.

El poema "A song from and to the Native Informant" está dividido en cinco partes. En la primera parte, sin título, el poema aparece como la transcripción de una canción, que inicia con la siguiente instrucción: "[Music, Maestro!>". Una voz con autoridad pregunta a lo que parece ser un "informante nativo" que permanece en silencio: "What/ do you have? □ □ // What are/ you going □ □ / to offer/ us? □ □ " (37). La siguiente sección lleva por título "And Now Stop the Music, Kids", enfatizando el ambiente circense o "espectacular" que históricamente caracterizó la interacción entre exploradores europeos (y luego antropólogos) e informantes nativos. Es justamente en esta segunda sección donde se dramatiza con más intensidad el enfrentamiento entre usos y conceptualizaciones de la traducción, mediante el desacuerdo e intercambio de opiniones en lo que parece ser un salón de clases. En esta sección leemos el desacuerdo entre dos traductores y las propuestas particulares que cada traductor propone para el nombre de una figura mítica en la historia del pueblo nahua, *Nezahualcōyotl*.

I am sorry to tell you
I may destroy myths
--said the American
maestro-professor---:
Nezahualcoyotl just means
"hungry coyote"
and nothing else

But don't
you think
--somebody
replied--
"Nezahualcoyotl"
might have a spiritual
bent
since it means fasting-coyote? (39)

En el poema, el "maestro-profesor americano de náhuatl" propone traducir el nombre "Nezahualcáyotl" como "hungry coyote", y con ello propone una interpretación específica de la historia mexicana. Ante esto, la traducción alterna es lanzada por "somebody", una persona anónima o externa al sistema o institución educativa, sobre la que no sabemos nada sobre su educación o nacionalidad, a diferencia del "maestro-profesor". La objeción hecha al profesor por el sujeto anónimo planteará una interpretación lingüística que ve en el nombre otros

significados que permiten perfilar nuevas dimensiones históricas, en incluso una dimensión metafísica al ver en la palabra "a spiritual/ bent". Ahí donde el profesor ve sólo un animal atormentado por necesidades, y carente absolutamente de agencia, "somebody" propone una traducción que abre la posibilidad de crear una figura plena de agencia y portadora de un proceso de subjetivación. La voz anónima explica su interpretación así:

"Coyote" as a symbol of someone
using spiritual methods
to turn himself
into a higher kind of animal (39)

El profesor objeta esta interpretación anónima y sugiere "not to be/ caught/ in ideological stuff" (40). De esta manera, el profesor separa tajantemente lenguaje e historia, pero también imposibilita, únicamente por su autoridad, dentro de una institución educativa, la posibilidad de otras interpretaciones. De esta manera, el profesor cierra la puerta a otras posibles traducciones:

I am here
to teach you
Nahuatl grammar
and how not to be
caught
in ideological stuff (40)

La ironía es que, con su rechazo, el profesor exagera precisamente las tensiones históricas e ideológicas que subyacen en el ejercicio de la traducción. De esta manera, en el poema se ponen

de manifiesto la divergencia y contraste en las interpretaciones históricas que, como en el caso de México, han reducido sistemáticamente a ciertas figuras históricas a artefactos museísticos evacuados de toda agencia histórica o significación simbólica.

So let's avoid words
that might
fuel
feelings
of anti
imperial
revolt (40)

En el ejercicio de traducción crítica en "A Song from and to the Native informant", los nombres no poseen significados fijos o establecidos de una vez y para siempre. Esto es relevante porque, en el caso de Nezahualcoyotl, la posibilidad de realizar una traducción crítica abriría a su vez otras traducciones y por ello, interpretaciones sobre la cultura, la historia y los conceptos "metafísicos". La traducción se vuelve un ejercicio clave, particularmente importante en el estudio de culturas cuyos documentos fueron atacados sistemáticamente durante siglos, como en el caso de la cultura nahua en México.

La visión limitada impuesta por el profesor de náhuatl en el poema, nos remite a un fenómeno mayor: el prolongado periodo colonial, al alterar la continuidad lingüística y epistémica de las culturas indígenas, monopolizó la relación entre las palabras y las cosas, entre el significado y la historia. El poeta Roque Dalton describió la forma en que el proceso colonial, al imponer un nuevo idioma y una religión nueva obscureció otras dimensiones presentes en el

lenguaje: "uno de los crímenes más abominables de la civilización occidental y la cultura cristiana ha constituido precisamente en convencer a las grandes masas populares de que las palabras sólo son elementos significantes" (1983).

Pero si la tensión detrás del intercambio dramatizado en el poema está, en un primer momento, exclusivamente relacionada con un debate sobre la etimología del nombre de una figura del pasado mítico azteca, en la tercer sección del poema, Yépez extrapola, la asimetría entre profesor y "somebody" a un contexto contemporáneo que, como en la figura del profesor, rechaza otras interpretaciones y, en última instancia, se vuelve agente de un sistema de homogeneización epistémica. Porque para Yépez la voz del "American Nahuatl maestro-professor" que decide las reglas de un intercambio lingüístico, está inmersa en todo momento, en un sin fin de redes de intercambios, ideológicos, culturales y económicos. Tal vez por esto, la sección se llama "The native sits down and keeps listening". En esta sección escuchamos las demandas de la voz poética:

Take your place, dear Native Informant

and listen carefully:

GLOBAL

is the new upper class!

So are you

Good Global

or

Bad Global?

That's where everything starts (41)

Esa es justamente la pregunta que Yépez lanza al lector a lo largo del libro. Tomar parte en el "good global" o tomar una posición crítica, como la registrada entre el profesor y un "nobody", cuya crítica seguramente lo coloca, de acuerdo al poema en el lado de "bad global". Es en esa misma pregunta donde el entendimiento del momento actual inicia: "[t]hat's where everything starts". En la yuxtaposición efectuada en el poema entre traducción y globalización, así como crítica y homogenización, la poética de Yépez genera un cuestionamiento a la noción de universalidad homogénea predicada como posición única. Tal como amonesta la voz al informante en el poema: "'Global' is the new/ UNIVERSAL" (41).

Hacia el final del poema, Yépez parece confirmar el cuestionamiento al híbrido que ha hecho en otros libros. Pero lo hace ahora con un cambio. Ahora, la promesa de el "Glowbal" no ni siquiera la hibridez cultural, entendida como síntesis entre culturas eclécticas. "Hybrid?/ Did you say Hybryd?" pregunta la voz del maestro, como a punto de rectificar la promesa hecha por el mercado las economías subdesarrolladas, tal como México, a inicios de los 90 con NAFTA. No se trata del "híbrido", puntualiza la voz:

Hungry! You imbecile! *Hungry, not hybrid!*

Global is mainly the hungry, not the starlet

Hybrid

Hungry! Hungry! Hungry!

And very angry! (42)

Tal como si se tratara de una *mistranslation*, la voz corrige lo que había prometido en otro momento al subalterno: la integración económica, como preámbulo a la realización del híbrido como solución y mediación de lo diverso. Lo único que recibirá el subalterno es "hambre", como

lo ha comprobado la incesante crisis económica mexicana.

Como hemos visto en el poema "A Song from and to the Native Informant" Yépez rechaza el acercamiento puramente instrumental a la traducción, que oculta las asimetrías económicas y culturales generadas por el neoliberalismo: "[t]he neoliberal market 'translates, but what I like to do is to struggle with two languages I find uncomfortable. (Sarano). De esta manera, en el rechazo a la interpretación dada por el profesor se puede leer entre líneas el potencial crítico de una interpretación contra-hegemónica, para la cual las palabras se presentan como algo más que "significantes vacíos." La crítica a la traducción, ejercida por una traducción propiamente crítica, dramatizada en el poema anterior, ilustra la "estética disidente" que trae a la superficie la tensión entre elementos, visiones e interpretaciones históricas, con el fin de vincular la generación y negociación de significados con la dimensión social.

Como hemos visto, la traducción es uno de los varios acercamientos al despliegue de distintos registros discursivos en la textualidad crítica presentes en *Transnational Battle Field*, en el cual la constante yuxtaposición de lo poético y lo teórico insisten en la posibilidad de crear un espacio poético capaz de proponer en el poema otras formas de subjetividad críticas, capaces de percibir y comprender los antagonismos sociales generados por las dinámicas económicas y financieras del capitalismo actual.

Pero la emergencia de una nueva poética crítica requiere, para Yépez, un entendimiento de las intersecciones entre capitalismo y forma poética. Porque tal como en la substitución entre *hybrid* y *hungry*, el poder absoluto del mercado, lejos de generar prosperidad global, ha sustituido la promesa de una "aldea global" con la realidad desértica de tierras y promesas abandonadas:

Desertification
Is the main logic
Of global market

Not the all-encompassing

Attractive
Rich, Remixed &

Beautiful, Sexy, *Paratactic* Gift
Of Hybrid-logics (42, mi énfasis)

De una manera particularmente sugerente, el poema parece proponer que, en términos formales, la parataxis cumplía la tarea, al nivel formal, de ser el vehículo de inclusión de la hibridez de la globalización. Esta función de inclusión sería facilitada por el hecho de que la parataxis literaria está liberada de la necesidad de narrar, y por ello puede dar saltos paratácticos vinculando cosas, temas, subjetividades, lugares, espacios, en principio sin relación alguna. Pero la promesa ha sido actualizada con otra sustitución: el desierto. La parte final de esta sección del poema "A song from and to the Native Informant" nos recuerda la necesidad de pensar la dimensión formal del poema como una dimensión siempre inmersa en otras dinámicas dentro del "campo de batalla transnacional", en la poética disidente de Yépez.

La crítica como detonación

En una entrevista reciente, Yépez ha caracterizado su obra reciente como "a kind of bomb right in the middle of that fascist poetic regime" (Sarano). La necesidad de tal beligerancia en su labor crítica es apoyada en la entrevista un reflexión en la que se invoca la obra del filósofo Frantz

Fanon: "The process of decolonization, according to Fanon, necessarily involves some level of violence. In this case, the violence of critique was necessary to identify North American nationalism and inferiorization of the Southern-other as still very active ingredients in experimentalism today" (Sarano). A partir de esta noción de una crítica como "bomba" podemos ubicar cómo opera al nivel formal, al leer uno de los poemas de la serie "Ethopoetics" incluida en *Transnational Battle Field*. El poema, conformado por una serie de proposiciones eslabonadas, traslada al poema la "violencia de la crítica" mediante una serie de breves proposiciones que se siguen unas a otras como en un despliegue argumentativo.

.....FORMS:.....

Discontent struggles with FORM

FORM represses social struggles

FORM is designed to prevent expression

of vulgar, popular explosive unwelcome forces

FORM will always be on the side of the enemy

As poets, here we are, on the wrong side.

Poets, look around, you are surrounded

by FORM'S defence forces.

Forget about FORM

.....USE BOMBS:..... (66)

Heriberto Yépez carga al poema de contradicciones sociales, en términos de oposición estética.

La interrelación entre ambos es la clave de la labor crítica que opera en el poema. De cierta

manera, el poema se pregunta ¿cómo romper con este especie de estado de sitio *formal*? Podemos suponer que, desde la perspectiva del autor, el énfasis en la forma opera con un perfil policiaco o militar "represivo", como cuando escribe, "Poets, look around, you are surrounded/ by FORM'S defence forces". La oposición y contradicción social y estética es articulada desde las primeras líneas. La relación entre la "forma" y "poetas" es prácticamente la de un combate entre fuerzas opuestas, en esta confrontación, la forma busca sofocar toda indicación de expresiones "vulgares". La "bomba" está afuera de ese espacio intermedio entre lo literario y lo subversivo. Al presentar esta presión y la posibilidad de salida o de huida, el poema captura unas de las tensiones centrales del libro y lanza al lector la exigencia y plantea en términos directos la pregunta (disyuntiva) por el lugar de la lucha social dentro de un contexto literario atrapado ya por la preocupación ciega por el aspecto formal.

Tanto la parte superior e inferior del poema están marcados por una línea punteada que sugiere un texto encuadrado, el cual se asemeja al diseño de un póster. Esta disposición visual del diseño del poema invoca un tipo particular de producción y distribución artística como los panfletos o pósters políticos con una larga tradición política en la historia mexicana, cuyo ejemplo más notable sería la obra gráfica de José Guadalupe Posada (1852-1913) En un contexto contemporáneo, el diseño del poema sugiere expresiones artísticas populares que, como en el caso de los artistas oaxaqueños colocan sus pósters en muros de la calle y a escondidas, fuera de la mirada policiaca. En el contexto de las luchas sociales del 2006 en Oaxaca, Rabasa imagina a "the poets of the graffiti, of the political stencils, of the songs of protests, of the affirmation of life, who mock all claims to an elitist privileged stand in the Oaxaca commune" (261). Esta afirmación de la vida que emerge "of vulgar, popular explosive unwelcome forces", pese al cerco

policiaco militar que rodeaba a la Comuna oaxaqueña, en 2006.

En este poema clave del libro, el poema articula y propone una "crítica dinamitera" que busca ejercer una crítica en la que se vincula en un mismo nivel la dimensión social y la estética. Dicha "poética dinamitera" y oposicional enfrenta directamente el ciclo de reproducción de nociones literarias en las que se reifica la forma, a menoscabo de la exclusión de los antagonismos sociales. La propuesta de Yépez de articular una poética cuyo objetivo es la construcción de "patterns of aesthetic dissent", dialoga y se apoya, nuevamente, en el pensamiento de Frantz Fanon. En uno de sus ensayos recientes, al pensar los vínculos entre cambio social y arte, Yépez cita el siguiente pasaje de Fanon: "[a]l renovar las intenciones y la dinámica de la artesanía, de la danza y de la música, de la literatura y la epopeya social, el colonizado reestructura su percepción. El mundo pierde su carácter maldito. Se dan las condiciones para la inevitable confrontación" (2017a). El poeta mexicano concluye: "La lucha transforma la forma y esta forma artística transformada energiza la lucha social. Las formas de lucha descolonizan" (2017a). Al vincular arte y vida, y, en última instancia, lo estético y lo social, al devolver el sentido material de las distintas prácticas sociales que llamamos artísticas.

Por medio de Fanon, Yépez plantea pensar al arte como un *poesis* que va más allá de lo "artístico", para encontrarse con la dimensión de lo social y, entonces, proponer otras formas de vida, en las que "[e]l mundo pierde su carácter maldito". Para ello, es necesaria una renovación de lo que Fanon llama "las intenciones y la dinámica de la artesanía, de la danza y de la música, de la literatura y la epopeya social". Apoyándose en Fanon, Yépez propone una *poesis*, cuyo en la cual "el colonizado reestructura su percepción".

Poesis y "alteridad social"

Para Yépez, la *polis* representa, en su libro, la imagen y concepto que representa un posible espacio de alteridad. En el poema "6", de la serie "Ethopoetics", el poeta lo hace de un énfasis en el papel del arte en esa *polis*. Yépez escribe:

Poetry is othering oneself
& being uttered by another

is to produce SOCIAL alterity

is to PRODUCE POSSIBLE POLIS, i.e. POETRY (51)

Estos versos enfatizan una concepción del poema en la que opera una suerte de exterioridad que desplaza al margen al sujeto individual, y propone, en su lugar, una poética generadora de "alteridad SOCIAL", con esto sugiere el desdoble o amplificación de la subjetividad de los lectores. Este breve poema considera la capacidad de la escritura en la producción de nuevas subjetividades que busquen alejarse de lo que la filósofa Wendy Brown ha caracterizado como "la saturación de racionalidad neoliberal en la subjetividad"(27). En un contexto político contemporáneo neoliberal, reestructurar la percepción demanda alejarse de lo que la filósofa Wendy Brown ha caracterizado como "la saturación de racionalidad neoliberal en la subjetividad" (27).

Pensar en el arte como práctica que va más allá de lo artístico, hasta involucrar la transformación de la subjetividad y de las relaciones colectivas, es parte central de la "estética

disidente" de Yépez. Al exponer su idea de poesía, Yépez escribe en su ensayo "Ethopoetics, what is it?": "by "poetry" I-I just don't mean "verse" but the construction (poiesis) of oneself. And how trans-constructing oneself transforms 'individual' & 'world'" (2014). Este sentido específico que vincula la poesis y la transformación colectiva es el tema de uno de los poemas de la serie "Ethopoetics". En el poema, Yépez invoca la figura de la célebre imagen del torso de Apolo, tal como es evocado en un célebre poema de Rilke escrito en 1908. Las primeras líneas del poema de Yépez inician rememorando el conocido poema de Rilke: "Suppose this poem has an epigraph/ Rilke's famous last line (from 'Archaic/ Torso of Apollo' which says:/ 'You must change your life.'" El énfasis en la célebre frase del poema de Rilke coloca en la dimensión ética que adquirirá el resto del poema.

Al rememorar el poema de Rilke, la voz en el poema de Yépez, establece una distancia reflexiva que, como la mirada en el poema de Rilke, ponderará las varias partes del busto. Así, la voz en el poema se acerca al busto como el escultor-escritor que considera varias alternativas para "recrear" o "reescribir" el busto, empleando técnicas populares en poéticas contemporáneas al aproximarse a un texto ajeno (pensemos por ejemplo en la "apropiación" o la "reescritura"). Leemos: "I could change his verse/ And play with it in different ways/ Following procedures now/ Well established in the experimental/ Network" (53). Sin embargo, para la voz que reflexiona en el poema, ninguna de estas alternativas técnicas literarias contestarán seriamente el desafío ético presente en el poema original de Rilke. El acercamiento puramente técnico, concluye el poema, "obviously dismisses/ The deeper problem/ Posed by Rilke's poem":

But none of these
Would

Seriously responds

To Rilke

Remains

An invitation for a

New science of poetics

To occur, a science

On how particular methodologies

Of Life-change

In individuals and groups

who exchange text (53)

Michelle Clayton, al comentar el poema "XXXVI" de *Trilce* de César Vallejo, reflexiona sobre la escultura mutilada que figura en el poema, la Venus de Milo: "they are made up of their own material but also of what they are not, of the spaces or objects or histories that surround them" (98). Tanto los poemas de Vallejo, Rilke o en la reflexión del poema de Yépez, la relación entre las fragmentos que constituyen el busto depende tanto no sólo de las partes presentes sino también de las ausentes. Y lo que está ausente, es la realización histórica de la vida personal y colectiva fuera de los preceptos neoliberales contemporáneos. Para esto, el poema insiste en la necesidad de generar una "metodología" transformativa.

El teórico Maurizio Lazzarato ha sugerido que en la estética de Marcel Duchamp están presentes "técnicas de existencia" (7) o "metodologías", para Yépez, con las cuales buscaba vincular vida y estética. Entre las técnicas, figura el "rechazo al trabajo" (6), el cual puede ser

entendido como una resistencia a la lógica de monetización de la existencia humana. Este rechazo representaría la posibilidad de una reconversión de la subjetividad capaz, dice "de inventar nuevas técnicas de existencia y nuevas formas de vivir el tiempo " (7). Convencido de que "[i]ntegration into capitalism is also and above all subjective," el teórico Maurizio Lazzarato explica que "[t]he consequences of capitalism, whose sole aim is to produce ever more money, are more than merely economic. Capitalism endows us with a specific perception and sensibility, for to perceive and to feel are functions of doing" (40). El diagnóstico de Lazzarato coincide con el análisis ofrecido por Brown del contexto contemporáneo neoliberal, cuando habla de "la saturación de racionalidad neoliberal en la subjetividad" (27) un paso necesario para lograr reestructurar la percepción y la sensibilidad bajo acecho de ser monetizadas diariamente. Agrega Lazzarato:

To refuse and resist the impoverishment and standardization of subjectivity imposed by "work" (and the infinite repetition of excitement/frustration consumption ensures), Duchamp asks us to think of the "creative process" as a process of subjectivation and of the artist as a medium. For the creative process does not exclusively have to do with artistic creation. It is present in all kinds 'of activity. (35)

Por su parte, en su ensayo "Descolonización y cultura", Yépez argumenta de manera cercana a lo propuesto por Lazzarato:

mientras la estética eurocéntrica moderna tiende hacia la innovación del *product* cultural (...) las prácticas de descolonización constantemente centran su labor de difusión y acción en la innovación del *product* cultural. El énfasis no está puesto en crear novedad del

artefacto o evento estético sino en crear otros *sujetos*: otras *comunidades*. La descolonización (desde la cultura y para la comunidad) desemboca en la práctica de etopoéticas: creaciones de nuevas formas de ser, nuevas subjetividades (individuales y colectivas). (mi énfasis)

De esta manera, la invitación de Yépez a reconsiderar la invitación en el poema de Rilke nos permite pensar, como en la lectura que Lazzarato hace del "proceso creativo" de Duchamp, en una estética que fomente procesos de subjetivización que resistan el la monetización de todas las esferas de la existencia, para dar paso a una consideración del arte como acción: "art means action, activity of any kind. Anyone. Everyone" (Lazzarato 39). Quizá la poesía dará paso a *poesis*; por ello, la nueva poesía no se parecerá a lo que hoy llamamos "arte".

Como nos recuerda el poema de la sección "from Ethopoetics" discutido anteriormente, la *poesis* es un *hacer*, "something will be produced because, after all, the word 'art,' etymologically, means "to do," not even "to make," but "to do" (Lazzarato 39). El poema de Yépez finaliza con un recordatorio de la posibilidad presente en el último verso del poema de Rilke:

"You must change your life"

Remains

An invitation for a

new science of poetics

To occur, a science

On how particular methodologies

Of Life-change

Como hemos visto, Yépez retoma la invitación hecha en el poema de Rilke, para ponderar la magnitud del llamado con el fin de crear "nuevas formas de ser, nuevas subjetividades (individuales y colectivas)" (2017a). Asimismo, advierte sobre la aproximación posmoderna que optaría, en su lectura, por el acercamiento deshistorizante e irónico que puede reificar la forma como posibilidad de combinatoria infinita que evacúa a la obra de todo elemento crítico y sus demandas éticas presentes en el poema de Rilke.

Pero tal como hemos visto, pensar en la poesis como una práctica social y material es pensar no en el "producto" estético como fin último, sino en la transformación de los "productores culturales". Es decir, la poesis es, ante todo, siempre practicada por sujetos y cuerpos. En este sentido, existe una dimensión profundamente material que falta discutir. Cabe preguntarse, de forma complementaria a la reflexión sobre las transformaciones al nivel de la subjetividad, cuál es el estado de los cuerpos subalternos en la región NAFTA, en el presente momento contemporáneo.

A través de la exploración de elementos críticos, se incorpora al libro una reflexión sobre el papel de lo somático, el cuerpo en una poética transnacional que nos obliga reflexionar sobre las diversas experiencias que supone "tener" un cuerpo en un espacio transnacional regulado por NAFTA.

"Soft Power, Hard Power": Tener un cuerpo bajo la sombra de NAFTA

La serie "A Ten Step Program (Or A User's Guide)" lleva como subtítulo , "ON HOW | MEXICANS AND AMERICANS | CAN KNOW| THEY HAVE | A BODY". En esta serie,

Yépez se interroga por el significado de tener un cuerpo dentro de un espacio geopolítico fronterizo entre Estados Unidos y México, en el cual se visibilizan las tensiones y asimetrías económicas, culturales y sociales. En la secuencia poética se dramatiza la vulnerabilidad que en ciertos contextos significa "tener un cuerpo" subalterno en Norteamérica. Igualmente, la serie representa de qué manera las dinámicas neoliberales producen efectos muy distintos en cuerpos distintos, de acuerdo al género, raza o ciudadanía. La serie es significativa porque trae a un primer plano las experiencias diametralmente opuestas que ocurren al "saber que se tiene un cuerpo" en la región NAFTA.

La inclusión de "usuarios" en el subtítulo de la sección puede ser leída como referencia al término muy popular en el discurso neoliberal, que indica la aplicación un programa de aprendizaje y eficiencia aplicable, en todos los más diversos ámbitos cotidianos. El alcance cultural de dichas prácticas es amplio, "best practices today appear in a vast range of sites and institutions, private firms of every kind, social services, police forces, schools, military counterinsurgency operations, government agencies, hospitals, stock brokerages, laboratories, and consultancies" (Brown 135) . El propósito de estas técnicas es hacer del sujeto un "usuario" quien ha de "invertir" continuamente, toda la vida, en su propio desarrollo para sobrevivir en un mercado laboral incierto, a fin de sobrevivir a las "condiciones volátiles del mercado". Como veremos, en la serie "Ten Steps", los pasos están dirigidos a "usuarios" pero ¿usuarios de *qué* exactamente? Se trata de "usuarios" del cuerpo.

Los poemas trasladan la idea de "best practices", y su interés por el uso eficiente de técnicas instrumentales, hacia la íntima y subjetiva relación entre cuerpo y subjetividad. Apunta Brown "[a] best practice is a (...) process, activity or incentive which has proven to be most

effective in providing a certain outcome" (135). El subtítulo insinúa un acercamiento al propio cuerpo con la distancia de quien se acerca a un instrumento. Tal acercamiento ve al cuerpo como un "capital humano" que debe desarrollarse. Deleuze, en un momento de su célebre ensayo "Post-scriptum sobre las sociedades de control", se preguntaba "¿[n]o es extraño que tantos jóvenes reclamen una 'motivación', que exijan cursillos y formación permanente?" (6) Y se hacía una pregunta clave "¿cómo podrían adaptarse o dejar paso a nuevas formas de resistencia contra las sociedades de control?" Es un interés semejante lo que en gran medida guía la exploración de las "metodologías" críticas presente en el poemario de Yépez:

En su discusión sobre los efectos psico-sociales del neoliberalismo, Brown habla del "poder suave", como el efecto de los mecanismos de generación de consensos. Brown ha llamado "poder suave" a las reformas en la subjetividad tal como son experimentadas por sujetos de países desarrollados. "While neoliberal policy was often imposed through fiat and force in the 1970s and 1980s, neoliberalization in the Euro-Atlantic world today is more often enacted through specific techniques of governance, through best practices and legal tweaks, in short, through "soft power" (35). Para Brown, la gubernamentalidad es justamente esta forma de poder suave, "[p]ut differently, governmentality represents a shift away from the power of command and punishment targeting particular subjects and toward the power of conducting and compelling populations 'at a distance'(117).

Entre los ejemplos de "poder suave", se encuentra el clima de inseguridad y paranoia con el que millones de estadounidenses, y de otros países desarrollados viven sus vidas cotidianas, en parte, como resultado del "consenso" sobre la inminencia de un posible ataque terrorista en Estados Unidos, el cual ha generado un estado de incertidumbre permanente. Tal estado de hiper-

vigilancia es reforzada por las medidas de seguridad ahora omnipresentes en aeropuertos y otros lugares públicos, como resultado de los ataques a las Torres Gemelas, en 2001. Como señala Anthony Burke, esta generalización de un estado de alarma ha generado un clima internacional “where terror is met with terror, where security is premised on insecurity, where the politics of fear and the inevitability of conflict—not freedom or justice—seem the only things enduring.” El poema "9" de la serie "A Ten Step Program (Or A User's Guide)" representa justamente esa sensación de incertidumbre:

Fearing
Another attack
that’s also another step to remembering
we still have a body
left (33)

El poema captura el miedo vivido por sectores de la población del primer mundo: un estado continuo de terror que informa la experiencia de tener un cuerpo, dentro del contexto de países desarrollados. En ese sentido, el poema puede leerse como un ejemplo que ilustra la experiencia, sobre todo urbana, de sujetos "americanos", la cual, como veremos más adelante, es opuesta a la de sus vecinos mexicanos, tal como se indica en el subtítulo de la serie ("ON HOW | MEXICANS AND AMERICANS | CAN KNOW| THEY HAVE | A BODY"). Advertida en el cuerpo, la sola aprensión generada por una hipotética emergencia se vuelve índice de que se está vivo.

El poema número "6" de la serie continúa con la exploración de sujetos que experimentan vivir en un cuerpo, pero ahora la experiencia de vivir en un cuerpo es dramatizada en el área

fronteriza entre México y Estados Unidos. A la pregunta ¿cómo saben los estadounidenses que poseen un cuerpo? "la guía para usuarios" responde de la siguiente manera:

Going to Tijuana

Because Tijuana is

(according to The Simpsons)

The happiest place on Earth

And it is the maquiladora town

Where 75 percent

Of all television sets

Are produced

It is also the most crossed border in the world, and the place where thousands of Americans hang out, every weekend, the place where:

a) They have fun

b) Feel beautiful and loved

and c) In control

(Mexico is the place where they really feel they are

"Americans") (30)

Las condiciones de posibilidad que permiten que "el lugar más feliz del mundo" sea precisamente el mismo con la cantidad de mano de obra para producir el mayor número de televisores depende de un régimen económico y cultural profundamente asimétrico. Este régimen

ideológico somete a ciertos cuerpos racializados a la explotación laboral, mientras brinda a otros cuerpos la posibilidad de disfrute absoluto.

Al cruzar la fronteras, los "usuarios" estadounidenses experimentan la distensión del levantamiento de las prohibiciones culturales que operan al norte de la frontera y son expuestos a otras formas de socialización. Pero sobre todo, cruzar la frontera es súbitamente experimentar intensamente el hecho de vivir en un cuerpo cargado de tributos y valores que la hegemonía cultural confiere a los "americanos" al salir del país. Como lo explica la paradoja expuesta en el verso final del poema: "Mexico is the place where Americans feel they really are /"Americans" (30).

¿Pero qué hay de la experiencia de los "mexicanos" mencionados en ese subtítulo? Debido a que Brown no habla en gran detalle de los efectos que la racionalidad neoliberal tiene en el resto del mundo, es posible leer los otros poemas de la serie precisamente como un suplemento a lo que el análisis d Brown ha dejado fuera. Sólo en un momento del libro, Brown hace una breve mención de cómo el neoliberalismo es "often imposed through fist and force (...) through violence, dictatorial command, or even overt political platforms" (35).

Para completar o suplementar esta ausencia en la reflexión de Brown, la serie de "A Ten Step Program (Or A User's Guide)" puede leerse como una serie de ejemplos de lo que podemos llamar el "poder duro". Con esto la serie incluye los efectos de la aplicación de racionalidad neoliberal pero, en este caso, *fuera* del marco del Primer Mundo. Es decir, registran los estragos de la racionalidad liberal, tal como ha sido experimentada históricamente por cuerpos subalternos latinoamericanos. Como en la secuencia en que se tematizan directamente los efectos del neoliberalismo pero ya no en el nivel subjetivo sino en los cuerpos de mujeres migrantes.

Tomemos por ejemplo el poema “8” de la misma serie:

Being a woman.

Moving to Juárez.

(Traffic.)

Moving to Juárez.

Being a woman.

Getting a job in a maquiladora

(Ford Samsung Matsuchita Qualcomm

Moving to Juárez.

Getting a job in a maquiladora.

Being a woman.

Getting raped

by a serial killer

or a death squad

Copy cat. Quote

(800 women have felt that

in the last 10 years

in Juárez)

Becoming a body

and then being found

in an empty lot

in the outskirts of the city

with a torn t-shirt

that says:

"California.

The Golden State." (28)

Este poema registra las formas diferenciales en las que el Neoliberalismo violenta a aquellos cuerpos más vulnerables en un contexto de explotación laboral y de género, en el espacio fronterizo representado en el poema. Con una economía lingüística los versos producen un tono mecanizado, impersonal, que parece sugerir la repetición y perpetuación, via la impunidad, de experiencias violentas. En el poema, la repetición es también un recurso que logra entretejer al territorio con el cuerpo y el género: "Being a woman./ Moving to Juárez [...] Moving to Juárez./ Being a woman [...] Moving to Juárez [...] Being a woman/ Getting raped [...] Becoming a body". Con cada repetición hay una diferencia que añade un nuevo momento en la trayectoria descrita en el poema, y a través del cual la línea "ser mujer" se convierte, al final del poema, "deviene un cuerpo" sin vida. El poema parece sugerir que esa trayectoria, de sujeto a cuerpo abyecto es una consecuencia intrínseca de la lógica misma de violencia neoliberal en las maquilas de la frontera. En un momento de amarga paradoja, el recordatorio del subtítulo del poema nos recuerda que para los sujetos subalternos: "tener un cuerpo" se cumple justamente, en el caso de las mujeres migrantes mexicanas que trabajan en la industrial maquiladora, en el momento en que ese cuerpo es violentado y asesinado. Para el subalterno, el "poder duro" es un amargo recordatorio de que tener conciencia de tener un cuerpo, en la lógica neoliberal de explotación, es dejar de poseerlo. Esta intersección entre violencia contra mujeres en la frontera México y Estados Unidos será explorada en más detalle en el siguiente capítulo dedicado a la

poeta fronteriza Dolores Dorantes.

La violencia fronteriza contra las mujeres es resultado de una compleja serie de desajustes políticos, culturales y económicos, a los que no son ajenas las reformas estructurales introducidas por NAFTA. Fueron estas reformas las que crearon las condiciones para que el campo fuera abandonado totalmente y la migración masiva hacia los cinturones industriales a lo largo de la frontera norte de México. De esta manera, las plantas ensambladoras, o maquiladoras, recibieron el "exceso de mano de obra rural", que fue en su mayor parte mano de obra femenina. Este ciclo de desposesión territorial y posterior migración e incorporación de mujeres a la explotación industrial, captura a la perfección el proceso que los investigadores han ubicado en varias zonas de Sur Global, y al cual han llamado "femenización de la mano de obra". Como apunta Mike Davies en *Planet of Slums*, "policies of agricultural deregulation and financial discipline enforced by the IMF and World Bank continued to generate an exodus of surplus rural labor to urban slums" (15).

En el contexto de Ciudad Juárez, por ejemplo, "In the absence of a framework of gender equality, relationships of power and exploitation, asymmetry and contradiction were imposed. The population incarnates a human terrarium for the *maquiladora* that congregate in the city" (González Rodríguez 29). Por su parte, apunta Mike Davis, "[i]n Mexico the percentage of the population living in extreme poverty increased from 16 percent in 1992 to 28 percent in 1999, despite the much-hyped 'success stories' of the border maquiladoras and NAFTA" (164). A nivel mundial, las cifras sobre explotación de mano de obra femenina señalan que las mujeres constituyen el 90 por ciento de los casi 27 millones de trabajadores en las Zonas de Libre Comercio (158). La proliferación de barriadas en torno a cinturones industriales en la

frontera es un proceso que ha adquirido grandes dimensiones a nivel mundial:

Slum populations, according to UN-HABITAT, are currently growing by a staggering 25 million per year. Moreover (...) the frontier of safe, squattable land is everywhere disappearing and now arrivals to the urban margin confront an existential condition that can only be described as 'marginality within marginality' (Davies 201).

La serie "A Ten Step Program (Or A User's Guide)" es significativa porque trae a la superficie dos experiencias diametralmente opuestas mediante las cuales los sujetos pueden "saber que se tiene un cuerpo", bajo la sombra de NAFTA. Los poemas llenan los huecos dejados por la reflexión de Brown, que deja fuera de su análisis los efectos del neoliberalismo en zonas del Sur Global. Los poemas completan el análisis de Brown al dramatizar los efectos de lo que podemos llamar el "poder duro" ---en oposición al "poder suave" ejercido en sujetos de países desarrollados-- la serie incluye los efectos de la aplicación de racionalidad neoliberal *fuera* del marco del Primer Mundo, de manera más concreta, en los cuerpos subalternos.

El verso final del poema "Uncertain Confession" en *Transnational Battle Field*, comenta mordazmente la profunda discrepancia que existe en la manera en que los sujetos experimentan su cuerpo, en relación con el poder. El verso parece poner en duda la posibilidad misma de transmitir la funesta realidad, en medio del ruido globalizado: "I'll be killed and you'll be bored. That is how colonial life works" (101).

La imaginación poética como excepción

Para cerrar, comentaré el poema que cierra *Transnational Battle Field*. En "The Opening of the Transnational Battlefield", el poema final del libro sostiene que la verdadera innovación cultural vendrá de los sujetos subalternos, no hegemónicos. Igualmente nos propone pensar en un nuevo transnacionalismo, no del capital sino uno de "working class migrants", en el cual la noción de "cultura" excederá las nociones jurídicas y lingüísticas que han sido concebidas y perpetuadas por el Estado. Al final el poema invita a los lectores a imaginar el momento en el que ha sido fundamentalmente alterada la relación con la política y la estética hegemónicas. Esta propuesta puede entenderse desde lo propuesto por el teórico Jeff Derksen, quien sostiene que la poesía puede tener un papel a la hora de lograr "delineate and produce spaces that counter triumphal neoliberal narratives such as the purported demise of the nation-state and the attempted coronation of the individualized owner-citizen" (2009, 16).

Con el despliegue de distintos registros discursivos en el texto, como la constante yuxtaposición de lo poético y lo teórico, el poema insiste en la posibilidad de generar un espacio poético en el que, tal como en la propuesta de José Rabasa mencionada al inicio del capítulo, el canto del poeta y la reflexión de filósofo se articulan y dialogan para intentar interrumpir las prácticas discursivas artísticas hegemónicas del "salón" literario. Una poética transnacional capaz de proponer al lector formas de entender el complejo momento geopolítico contemporáneo.

Desde los versos iniciales del poema esos espacios críticos en el texto cuestionan la expansión cultural y económica estadounidense, particularmente en el área de Norteamérica, que Yépez, como poeta fronterizo, conoce bien:

The Oneiro NAFTA region desires
An active transnational writing
But this libidinal surge does not intend to abandon
Monolingualism. It wants new markets, new archives
To solve domestic crisis
Appropriating and subsuming others ---
It's still an expansionist colonial desire. It's Empire

Como parte de la reconfiguración geopolítica predicada en la necesidad de movilidad total del capital y las mercancías, *Transnational Battle Field* insiste en reconocer que la expansión económica viene acompañada de formas culturales y literarias potencialmente hegemónicas, y que, como parte de su lógica de expansión global se caracterizan por su marcado monolingüismo como vehículo de la formas de disciplina y gubernamentalidad neoliberal contemporáneas. Como señala Saldaña-Portillo, "anti-immigration and English-only laws may be seen as the new global disciplining techniques of governmentality, imposed by the nation-states but for the purposes of furthering exploitation at a supranational level" (773)

En el poema, un bloque como NAFTA no solo es un bloque económico, sino una "región" literaria que al igual que la economía busca establecer bloques homogéneos. En el poema la expansión transnacional de la economía neoliberal representa una expansión también "cultural", y más precisamente, literaria. Para Yépez, lo que también está en juego con la expansión económica norteamericana es la homogenización del lenguaje poético.

Es decir, la imposición financiera y las formas en que la racionalidad neoliberal disciplina a los cuerpos, con poder "duro" o "suave", encuentra su correlato en la imposición de

concepciones de la escritura. En el poema, predominan algunas técnicas textuales como la mezcla de registros, cuyo efecto más inmediato es el rechazo de la construcción de un sujeto poético y narración unificados.

En oposición a tal expansión cultural y económica, el poema ofrece la definición más clara en el libro de aquellos agentes, "productores culturales" de los que hablamos anteriormente, quienes harán posible la apertura de un "campo de batalla" para articular un transnacionalismo distinto.

Nuevamente, tal como en la disputa leída anteriormente entre el maestro estadounidense y el "somebody" que rechaza la traducción impuesta por el maestro, los agentes del nuevo transnacionalismo serán "periféricos", indígenas, negros, y sus saberes no serán los del canon occidental. Y algo más: poseen la posibilidad de recurrir, en todo momento, al archivo somático que vive en sus lenguas: "I am the body/And the archive." Lo somático está encarnado en la materialidad de los cuerpos de los agentes del nuevo transnacionalismo:

This revolutionary agency will increase
in the case of powerful melantropic, underground, peripheral,
Indigenous, Black, mongrel, Non-Western traditions
and networks only if they are radically decolonial (111)

El cuerpo multilingüe, migrante, no blanco representará la posibilidad de disidencia en la medida en que la relación entre su cuerpo y escritura no esté mediada necesariamente por modelos derivados, en el caso de la poesía, exclusivamente del vanguardismo europeo. La explosividad de estas fuerzas, llamadas en un poema anterior "populares, vulgares y no bienvenidas", busca desarrollar una relación distinta entre el cuerpo y el archivo de saberes, tal como es el caso del

"somebody" que busca traducir desde una epistemología no-occidental. Los versos siguientes proponen la apertura de un "campo de batalla" transnacional que reimagine alternativas estéticas y políticas, desde la frontera Estados Unidos y México.

Another somatic

Transnationalism comes from working class migrants
Using more than one language and making culture
outside of law, peace, and citizenship. The inventive
is coming from these peoples. (108)

En este punto, el poema articula una crítica al concepto de "estado de derecho" ("rule of law"), la "paz", que para las clases oprimidas son sinónimos de violencia histórica. Con esto en mente, podemos especular sobre lo que puede ser, en términos políticos, la propuesta política derivada de la "estética disidente" en *Transnational Battle Field*, que parece rechazar la "paz", y propone establecer un espacio "afuera de la ley". José Rabasa desarrolla este punto, "[r]evolutions or insurgencies, by definition constitute a state of exception, and, insofar as they counter the law, they stand outside the law, break (with) the (regime of) law" (270).

Se puede especular que el evento representado por el advenimiento del nuevo transnacionalismo propuesto por Yépez en su libro pasa necesariamente por lo que Walter Benjamin llamó en la octava tesis de su célebre "Sobre el concepto de historia": "la tradición de los oprimidos nos enseña que el 'estado de excepción' en que ahora vivimos es en verdad la regla" (Benjamin). El verdadero "estado de excepción", para Benjamin, se opone al estado de emergencia impuesto por violencia estatal y policiaca normalizada, convertida ahora en la regla.

La concepción de una poesía de posiciones en combate sugerida en el título del libro será

el advenimiento de esa violencia revolucionaria que incluirá la dimensión social y la estética. Como sugiere José Rabasa, al explorar el rol de las artes en la comuna de Oaxaca, en 2006, la poesía puede representar la interrupción de un estado de violencia normalizado, hasta adquirir el carácter del "estado de excepción". Rabasa propone una lectura poética de la tesis de Benjamin, cuando escribe que "[t]he flight of the poetic imagination belongs to the exception not to the insipidity of the general." (266). Como hemos visto en ejemplos anteriores, la poética de Yépez busca representar textualmente esos "vuelos de la imaginación" que movilicen la "excepción" y que se anteponen a lo vacío e insulso como norma y regla.

La poesía de Yépez busca traer el "verdadero estado de emergencia" a través de la mediación de la invocación de la ruptura violenta, tal como hemos visto al inicio del ensayo con el poema que opone a la Forma con las Bombas, como fuerzas opuestas que dramatizan un estado de sitio ejercido por la noción emergencia como "forma".

En el poema final, "The Opening of the Transnational Battle" se perfila la posibilidad de un nuevo ámbito transnacional que exceda las nociones jurídicas y lingüísticas preconcebidas por el Estado. La ruptura violenta en ambos poemas aspira a establecer un nuevo momento histórico, con su llamado a imaginar un transnacionalismo de signo distinto, de cuerpos migrantes y multilingües. Esta violencia poética sugiere el advenimiento de un momento histórico en el cual ha sido fundamentalmente alterada la relación con la ley hegemónica y la estética.

Al discutir, las Tesis sobre la historia, el crítico Chris Nealon señala que Benjamin "provides a model for how continuous and normal the state of emergency has become". Y agrega:

the passage is a call for a militant reading practice (...) The passage is militant, too, in its

insistence that the *longue durée* of oppression needs to be thought in terms of the immediate present. For Benjamin, attention to the volatility of the present rather than to the abstract promise of the future will allow readers (...) to prepare for the revolution (102).

La insurrección tiene como propósito detener la emergencia hecha norma. Lo general es el tiempo vacío de la explotación y la militarización de la vida cotidiana contemporánea. El estado de emergencia verdadero incluye a prácticas estéticas críticas que se oponen a la normalización de un estado de emergencia policiaco. Como escribe Yépez, "The function of poetry is to diminish the general notion of authority" (2017c 76).

Conclusión

Dijimos al principio de este capítulo que hoy frente a las diversas crisis globales, artistas, activistas y teóricos buscan desarrollar nuevos vocabularios críticos. En este sentido, el libro *Transnational Battle Field* se inscribe en un momento marcado por el esfuerzo en varias disciplinas para desarrollar un lenguaje que responda a los cambios espaciales y la reterritorialización producida por los capitales internacionales, así como "the emergence of new networks of economic and political forces institutionalized in supranational governance mechanisms, transnational corporations, transnational legal regimes"(Koshy 109). Los poemas del libro nos permiten conceptualizar una cartografía alternativa que permite entender las modalidades del poder económico y cultural.

En mi lectura, *Transnational Battle Field* forma parte de una poesía marcadamente política en las letras contemporáneas mexicanas que apela por una visión transnacional de la

estética en las prácticas escriturales y políticas en la región de Norteamérica a inicios del siglo XXI. Yépez despliega una intensificación de elementos antagónicos que caracteriza su obra, pero esta vez se trata de un antagonismo social al interior del poema, para explorar desde la literatura la crisis no sólo social sino subjetiva en la región NAFTA. Esta intensificación poética apuesta por una poética que imagine el advenimiento de un momento histórico en el cual ha sido fundamentalmente alterada la relación con la ley hegemónica y la estética.

Capítulo III

Feminicidio y poética serial en *Estilo* de Dolores Dorantes.

En 2013, la poeta Dolores Dorantes fue una de las 204 ciudadanos mexicanos que recibieron asilo político por parte de Estados Unidos. En las 299 páginas de su petición de asilo, Dorantes escribió: "I am seeking asylum because I am afraid of being strongly accused, imprisoned, threatened, kidnapped, beaten, tortured, raped, or killed if I return to Mexico" ("Mexican writer"). Como resultado de la violencia desatada con el inicio de la así llamada "guerra contra las drogas" (2006–2012), iniciada con el presidente Calderón, miles de mexicanos, como el caso de Dorantes, han huido de la violencia.

Dorantes trabajó directamente como parte de la organización Documentación y Estudios de Mujeres A. C. (DEMAC), dirigiendo un taller literario de escritura autobiográfica con "mujeres marginadas, vulnerables y encarceladas" ("Los Angeles Review"). El trabajo de Dorantes consistía en dirigir talleres realizados en las prisiones de mujeres en Ciudad Juárez; el propósito de los talleres era ayudar a mujeres encarceladas a contar sus historias personales, con el fin de procesar el trauma. Como señala Ballesteros, en la persecución de Dolores Dorantes, se "concentra el machismo, la imposición, la censura y la violencia de la escasa libertad de expresión que tiene la mujer en el país, más aún si se dedica al periodismo" (211).

Para el año 2012, el número estimado de mujeres asesinadas en Ciudad Juárez ascendía a más de 700. Se había desatado la persecución y el exterminio de voces críticas, y de periodistas. La escalada de violencia hacia voces críticas en la frontera ocurrió cuando Norma Andrade, colega de Dorantes y dirigente de la conocida organización Nuestras Hijas de Regreso a Casa, fue blanco de varios atentados en Chihuahua. Hacia entonces, Dorantes colaboraba con varios grupos feministas en Ciudad Juárez y en sus columnas y escritos mantenía una posición crítica hacia el gobierno, en medio de aquel clima generalizado de persecución e intimidación, que incluyó cateos ilegales y robo de documentos, la constante presencia de militares y policías frente a su casa, y espionaje telefónico, persistente contra voces críticas.³

En marzo de 2011 varios sujetos armados entraron a la casa de Dorantes para amenazarla; finalmente, la poeta tuvo que abandonar Ciudad Juárez, la ciudad en la que había vivido durante 25 años, y donde inició su carrera de escritora y periodista. Ante el clima de persecución, que incluyó amenazas de muerte, sin avisar a nadie, se dirigió al puente fronterizo con dirección a El Paso. Tras las amenazas, la poeta tuvo que cerrar su blog en 2011 por el motivo que detalla en la última entrada:

Dolores Dorantes cerró esta página debido a amenazas de muerte y persecución en su contra el 10 de marzo del 2011, mientras trabajaba para Documentación y Estudios de Mujeres A. C. promoviendo la escritura

³ A partir de principios de la década de 1990, en el área alrededor de Ciudad Juárez tuvo lugar un incremento en la violencia contra las mujeres, especialmente las mujeres que trabajan en las numerosas plantas industriales de la región. En 2003, un reporte de un panel de expertos de la ONU que visitó la frontera reportó: "[a] total of 328 women have been murdered in Ciudad Juarez during the 1993-2003 period. Of this total number, 86 aggravated homicides have been perpetrated involving sexual violence" (citado en González Rodríguez 73). En 2009, hubo alrededor de 164 asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez; y 306 durante 2010

autobiográfica entre mujeres en estado de marginación, vulnerabilidad y reclusión. Sus teléfonos y correos electrónicos fueron intervenidos, su casa allanada y la autora fue obligada a dejar el país y la ciudad donde vivió durante 25 años. Gracias, Felipe Calderón. (Dorantes 2011)

Desde el año 2011, la poeta decidió vivir en exilio en Estados Unidos. Tras su persecución en Ciudad Juárez, Dorantes parece particularmente consciente de las formas en que el poder persigue y silencia no sólo a las personas, como el caso de Ciudad Juárez ha hecho dolorosamente patente por décadas, sino diversas actividades vinculadas a la escritura, como el periodismo o la literatura. En esos primeros meses, tras su huida hacia El Paso, Dorantes escribió *Estilo*. El siguiente capítulo completa la muestra de tres modalidades de imaginaciones políticas en la poesía contemporánea mexicana analizadas en esta disertación. En capítulos anteriores, hemos visto lo que he llamado, siguiendo a Said, la poética de la contigüidad en Rivera, después hablamos sobre la poética de implicaciones claramente transnacionales en Yépez. Este capítulo se concentra en el libro *Estilo*, de Dolores Dorantes, publicado en 2011, en el que su obra serial imita y critica lógicas que sostienen y promueven el clima de terror y violencia hacia las mujeres.

Aunque Dorantes comparte con los otros poetas discutidos hasta ahora su convicción en la responsabilidad social de las innovaciones poéticas y su exploración de la otredad en su poesía, ella difiere significativamente de ellos en situar resueltamente su trabajo en rechazo de la subjetividad que opera en Yépez y en María Rivera, para dirigir su búsqueda en otras direcciones, guiada por una voz fantasmática, colectiva y despersonalizada.

Estilo como poética serial

Estilo (2011) está dividido en tres secciones, cada una formada por una serie de textos numerados y escritos en prosa poética. Aunque cada sección del libro está numerada, el orden se presenta de forma incompleta o aleatoria. Así lo sugiere el hecho de que la secuencia inicia con el fragmento número 6, mientras que en la tercera y última sección del libro las secciones finales repiten los números 1, 2 y 3. Entrelazadas y guiadas por un interés combinatorio, las secciones de *Estilo* despliegan lo que podemos llamar una poética serial. La característica de "serie" describe la recurrencia textual de varios elementos, desde palabras, hasta frases e imágenes. En su clásico estudio sobre poesía posmoderna del siglo XX, *Unending Design: The Forms of Postmodern Poetry*, Joseph Conte sostiene que la "poética serial" es uno de los más importantes recursos formales en la poesía posmoderna, propone que la repetición es una "forma combinatoria", cuyos fragmentos, en sus múltiples recurrencias, resisten la continuidad temática y la progresión narrativa. Así pues, a diferencia de formas narrativas, "a combinative form whose arrangements admit a variegated set of materials" (21). En esta poética serial, explica Conte,

[e]ach element of the series is a module that asserts its position in combination with other elements; its place is not assigned by any external schema. (...)The sections of a series are not hierarchical. There is no initiation, climax, or terminus precisely because there can be no development. (Conte, 21)

En esta importante descripción, Conte permite apreciar la fluidez y relativa autonomía de elementos al entrar en combinación con otros elementos formando una poética serial. Inmersos

en una dinámica como la descrita arriba, los elementos son capaces de multiplicar posibles interpretaciones o lecturas al acrecentar los posibles lazos asociativos al interior del texto, los cuales no son establecidos de manera predeterminada por un método u orden causal.

En el caso de *Estilo*, la "forma combinatoria" va más allá de un interés puramente formal; la forma se abre hacia una serie de dimensiones claramente sociales y políticas. Me refiero a la manera con que el libro dialoga con procesos económicos y fenómenos sociales en el contexto mexicano, como cuando leemos, "Ábrenos en este territorio imposible. Ilimitadas. Repetidas. Descubiertas. Estamos aquí como el rastro de un código" (16). Es en pasajes como este cuando la poética en serie de Dorantes incorpora varios elementos, como el imaginario y el lenguaje de la violencia feminicida, así como la violencia misma de las transformaciones económicas que han tomado lugar en México. Esto incluye el cuestionamiento de la producción de valor a partir de la continua explotación laboral mayoritariamente de mano de obra femenina en las plantas de ensamblaje o maquiladoras.

En una primera lectura, el desplazamiento hacia formas poéticas seriales y reiterado uso de voces pronominales plurales, en este caso el "nosotras" que articula *Estilo*, puede ser leído como una celebración de pluralismo democrático. Uno puede leer el uso poético de la forma serial y su articulación "no jerárquica", como apunta Conte, como un ejercicio literario que representa procesos de formación colectiva, ya sea como grupos o colectivos, ya sea de clase, género o étnicos. Por ejemplo, Jim Keller examina a poetas que en sus obras, "position themselves against unitary, identitarian, or singular conceptions of the political domain and they insist on the irreducible plurality of the social real", tales obras "provide an intuition of deep-level pluralism" (Keller 21). Sin embargo, la forma serial no es automáticamente una celebración

del pluralismo liberal democrático. De hecho, uno podría leer la inquietante manera en que el libro de Dorantes articula una colectividad precisamente como una crítica hacia la noción de un "nosotros", que caracteriza el discurso liberal pluralista de gobiernos como el mexicano. Dentro de este discurso no hay espacio para los "cuerpos precarizados, asesinados y desaparecidos" que representan el material con el que funciona la acumulación de capital. Irmgard Emmelhainz, en su artículo reciente "State Fetishism: Neoliberal Democracy and Political Imagination in Mexico" comenta de qué manera la creación de poblaciones desposeídas o "redundantes" es resultado de lo que llama la "maquinaria capitalista de desposesión", para la cual "certain populations occupy territories that are worth more than the labor of their inhabitants." Y agrega que el funcionamiento del capitalismo hace a ciertos grupos, "poor and indigenous young people and women vulnerable to exploitation and disappearance."

[a]s populations subject to modernization and urbanization projects, they are cataloged as disposable and reconvertible; as they are "modernized," their life forms and ways of making a living are degraded (...) In this way, precarized, murdered, and disappeared bodies are the raw material for the accumulation of capital. (Emmelhainz 6)

A través del "nosotras" que emerge en *Estilo*, circulan los cuerpos anónimos de las condenadas a desaparecer como resultado de la "maquinaria capitalista de desposesión". Dorantes enfatiza en todo el libro el género del colectivo, el "nosotras", y la repetición del pronombre cuestiona sistemáticamente la exclusión de los grupos vulnerables, "either condemned to forced disappearance, massive incarceration, narcoviolence, massacres, migration, or suicide". La

maquinaria de desposesión no desplaza o desaparece exclusivamente a las mujeres jóvenes en las plantas ensambladoras o maquilas, la desposesión territorial también orilla a la muerte a otros grupos no sólo por su pertenencia de género sino por su origen étnico; un ejemplo es lo que algunos llaman una "epidemia de suicidios" que se ha hecho presente entre grupos indígenas en la sierra de Chihuahua (Emmelhainz 6).

En ocasiones el empleo de las formas poéticas seriales puede resultar ambiguo o indeterminado. Esta potencial ambivalencia presente en la poética serial articula una interesante tensión al interior de las obras. Christopher Chen señala que, "[o]n the one hand it is a method for imagining and pluralizing possible identities as a way to escape the fixity of imposed racial identities". Igualmente, el método puede indicar lo opuesto. Es decir, no el escape sino el encierro: "[o]n the other hand, serial forms mime imprisonment in these racially ascribed identities—from the homogeneity of racial group identity to the paralyzing effects of racist objectification" (Chen 3). *Estilo* despliega esta ambigüedad en la medida en que la colectividad en sus secciones aparece de forma reiterada, como buscando huir pero permaneciendo siempre dentro de un universo lingüístico y de imágenes reducido y finito.

En este sentido, *Estilo* representa una crítica al "nosotros" del discurso liberal formado a partir de la exclusión de nosotros de las poblaciones excluidas. Para ello, emplea la repetición y la permutación de imágenes, y unidades lingüísticas que movilizan al pronombre, en este caso ese grupo marcado por género femenino. La fuerza combinatoria toma lugar al interior de un mismo pasaje, como la siguiente sección, la cual es dominada por la imagen de las niñas, uno de los principales indicadores de vulnerabilidad social presente en México y en el libro:

29.- Hemos llegado como la negación para que nos extermines en el intento. Tienes que decidir. Cuál medida mental. Con qué lapso y a cuánta intermitencia. Piensa en el tiempo. Lo de todos los días. El tiempo genera preguntas para niñas. La distancia genera medidas para niñas. Nos da lo justo. Las niñas llevamos tu máscara de presidencia perfecta. Cantamos como niñas y enseñamos la lengua de animal. Las niñas –sin fierro y sin madera- trabajamos como flores esclavas, acumulando miel. Estamos como lluvia de pétalos encantadora. Que nos visiten. Que admiren el milagro de caminar sobre las niñas y sobre su sangre. Que vivan el cielo caminando

Las construcciones sintagmáticas de este pasaje parecen formar una constelación de susurros que posponen, por su brevedad, una intención de comunicabilidad que permanece, sin embargo, incompleta. La voz anuncia, "Hemos llegado como la negación", y de esta manera su existencia cuestiona y niega el discurso en el que, históricamente, no han tenido cabida las mujeres obreras mexicanas. Como en la totalidad del libro, la voz poética genera una cadena de unidades lingüísticas intermitentes y provisionales, que al ser leídas requieren de una respiración entrecortada. La temporalidad de la locución es discontinua, como si no existiera garantía temporal para otro tipo de discurso poético que abunde en detalles, en la medida en que las mujeres están rodeadas por una temporalidad que pasa de ser garantía a amenaza inminente para los cuerpos precarizados, como las menores de edad: "el tiempo genera preguntas para niñas". La imagen de "las niñas" se mueve en un universo lingüístico finito, sin embargo la poeta juega con esa finitud, al explotarlo mediante las repeticiones que despliegan un lenguaje violento misógino, en la cual, en última instancia, representa una forma de restricción. El "nosotros" en Dorantes

está formado por los ritmos repetitivos del trabajo de maquila, la violencia feminicida que crea una población de víctimas aparentemente anónimas e intercambiables atrapadas en lógicas violentas de explotación y muerte.

Como en un cruel performance las "niñas" "cantan" y al mismo tiempo "trabajan como flores esclavas", presas en una recurrencia temporal y espacial. La sensación de persecución es evidente al nivel de los sintagmas cuya brevedad captura la actividad repetitiva de sujeto cuya vulnerabilidad parece absoluta. La pregunta por la "medida mental" apropiada captura una crisis temporal, en la que "todos los días" genera una sensación de encierro desde el discurso del yo colectivo. Sin embargo, en ocasiones, el pronombre "nosotras" habla de sí mismo en la tercera persona, lo cual genera una mayor complejidad a la lectura del libro; es el límite móvil y cambiante entre sujeto y objeto de las construcciones sintácticas. Es decir, "las niñas", pasan de la primera persona a la tercera, como en el primer verso de la sección, que dice: "Hemos llegado como la negación para que nos extermines en el intento", mientras que uno de los versos finales dice: " Que admiren el milagro de caminar sobre las niñas y sobre su sangre." Esta dinámica entre pronombres genera un juego de espejos entre el sujeto y el objeto de la locución, lo cual crea una ambigüedad que ha de sostenerse en el libro, en tanto el sujeto de la voz poética del poema.

Al comentar la organización del libro, apunta Marcela Romero "(a)s the vignettes advance, the recurrent motives produce a braided chain of images that grows in complexity and violence, picking up force through repetition and slight variations" (2). De esta manera, pese a no formar un arco narrativo, el dinamismo combinatorio entre elementos genera movilidad,

intensidad y fluidez a las secciones, aún dentro de un universo de elementos finito y delimitado. *Estilo* genera una tensión entre un conjunto de restricciones representadas y reproducidas en un conjunto de imágenes y lenguaje, y por otro lado las posibilidades de movimiento, acción y escape al interior del texto.

Al incorporar la repetición de elementos como palabras, frases e imágenes, la libertad formal señalada por Cont también dialoga, en *Estilo*, con aspectos de una crisis social que incluyen la explotación laboral y la violencia feminicida en México. De igual manera, con la poética en serie el sujeto lírico de la poesía tradicional entra en crisis en la obra de Dorantes, y lo que vemos en *Estilo* es un interés por *procesos* y no sólo la "expresión" de un sujeto lírico. Sin establecer un sentido teleológico en la secuencia de elementos, *Estilo* despliega una libertad formal que puede ser interpretada como un cuestionamiento a la unidad con la que ha sido vinculado históricamente al estilo poético con un sujeto lírico unificado (Crown, 486).

Crítica al "estilo"

Desde el título de su libro Dorantes parece continuar con una reflexión presente en libros anteriores. Esa reflexión gira precisamente en torno al cuestionamiento de lo que constituye en México un "estilo" literario, particularmente cuando dicha noción de estilo se promueve y propaga en espacios literarios promovidos por programas gubernamentales. Para Dorantes, como veremos, tal "estilo" representa el fin de la individualidad del autor y la aceptación de la homogeneización estilística como paso necesario para lograr prestigio y visibilidad en la escena

literaria. Su obra, sostiene, ha sido escrita en gran parte en oposición a nociones de sujeto lírico poético unificado

Esta reflexión aparece en el texto que sirve como prefacio al volumen que incluye *SexoPuroSexoVeloz* y *Septiembre*, de 2008, "Mi primer libro *Poemas para niños* (1999) nació como una crítica a la poesía confesional que predomina en la literatura mexicana, y que fue impuesta en los talleres gubernamentales de mi país, el 'estilo' creado para premiarse" (2008, xi). Para Dorantes la preeminencia de nociones como la que ella llama "poesía confesional" no es resultado de una decisión personal por parte de los poetas sino el síntoma del éxito de la propagación formas literarias, es decir "estilos" literarios, cargados de capital cultural, vinculadas a órganos culturales gubernamentales. Como explica la poeta, ese estilo es "impuesto en los talleres gubernamentales (...) para premiarse" (2008, xi). Así pues, el título del libro al mismo tiempo señala y busca evitar aquellos hábitos literarios que suponen un capital cultural capaz de otorgar visibilidad a un autor, pero con el consiguiente peligro de homogeneizar las prácticas escriturales.

Es tal vez esta reflexión la que explica por qué cada una de las tres secciones de *Estilo* comienza con una página en la que se incluyen dos distintas definiciones de "estilo" provenientes de campos como la ciencia o la literatura. La primera sección del libro inicia con estas definiciones: "En Botánica, el estilo de una flor de angiosperma es la prolongación del ovario al final de la cual aparece el estigma"; la cual es seguida por: "Modo de expresión básico y distintivo". Al citar ambas definiciones, Dorantes parece sugerir la riqueza de posibles aproximaciones disciplinarias, las cuales, en su amplitud, desbordan nociones de lenguaje "literario" y por ello exhiben la relatividad de todo "estilo" literario.

En la misma nota introductoria, la poeta señala que su rechazo a seguir el estilo de autores canónicos mexicanos inició "cuando yo tenía diecinueve años (...) y me negaba a escribir como José Carlos Becerra (...) cualquier escritor que necesite exorcizarse de Neruda para sentirse libre tiene que irse a los extremos" (2008, xii). Para Dorantes, el rechazo al estilo de estos autores significó una marcada autonomía, particularmente de la noción de voz poética: "La libertad se dio como yo esperaba después de *Poemas para niños* y la ausencia del "yo" se convirtió en una marcada presencia del "tú" en *sexoPUROsexoVELOZ* y en insistentes voces de la primera persona en *Septiembre*" (xii). De acuerdo a la poeta, la diferencia entre gran parte de la poesía mexicana y su obra es una "intencionada ausencia del 'yo'". De ahí que el "estilo" de *Estilo* radique precisamente en evitar el lenguaje solipsista de un yo poético atrapado en la demanda de expresión. En última instancia, al desplazarse críticamente del "estilo" gubernamental del "yo" lírico unificado, Dorantes explora perspectivas en las cuales las voces establecen un diálogo tenso y complejo, no exento de violencia, con una alteridad, entre un *tú* y un *nosotros* al que interpela sistemáticamente.

Kathleen Crown enumera algunos elementos de lo que llama "dominant ideologies of the contemporary lyric"; entre ellos, sostiene, se encuentra "its privatized subjectivity, scenic-derived emotion, gendered agency, and image-based epiphanies" (483). Para Crown, entre los recursos formales que representan una crítica a estas nociones de subjetividad y dependencia en imágenes epifánicas", se encuentra la poética serial, "serial lyrics testify not to the solitary speaker's inward eye but to a painfully public, dissociated, and multiple sensibility". Y agrega "indirectly challenges the order, coherency, and dominative control of late-capitalist culture." (Crown, 483). Esta descripción resulta adecuada para describir *Estilo*, con su incorporación de lenguaje y

afectos que, entre otras cosas, se resisten al efecto catártico en los lectores. Dorantes desafía la ecuación entre voz poética y autor, y con ello desafía una de las nociones más tradicionales en la poesía mexicana, y que tiene uno de cuyos representantes es la obra del propio Becerra; es decir, la idea implícita de que la voz poética y al autor son la misma cosa. Para ello, Dorantes subvierte críticamente las modalidades tradicionales de expresión que se apoyan en el yo autoral como eje de expresión, "cualquier escritor que necesite exorcizarse de Neruda para sentirse libre tiene que irse a los extremos" (2008, xi). La voz de *Estilo* representa uno de los asaltos ciertamente más extremos, y feroces, a la subjetividad en la poesía contemporánea mexicana.

Un malestar con el lenguaje

Estilo evidencia un malestar con el lenguaje que construye discursos literarios y políticos con los que se ha buscado representar a una crisis social, particularmente la generada por la violencia hacia las mujeres marginales y pobres. En el libro, la saturación de muerte envuelve y define la vida cotidiana de grupos vulnerables como las mujeres obreras en la zona fronteriza de México y Estados Unidos, al punto de determinar la temporalidad de sus vidas, un "Tiempo sin sol. Tiempo sin tiempo"(2), como en una repetición muerta. A decir de Camelia Raghinaru, "working in the maquiladoras cannot imagine life outside of the realm of trivial, daily, regular sequence of death after anonymous death" (152). Así pues, en *Estilo* la vida cotidiana no puede ser vivida o imaginada fuera de los marcos impuestos por la violencia brutal. Desde ahí, la voz poética habla desde un "mundo que ya no es el mundo." (Dorantes 14). El mundo, en el poema, figura apenas

como una roca exhausta, "Casa caminando sin presidencia por la roca de carbón que es el mundo" (3).

Un vistazo general a algunas secciones del libro revela un sistemático uso de imágenes y un lenguaje que representa, con su recurrencia, deseos y actos de violencia que pueden ser calificados como "semánticamente negativos", en la medida en que "they are saturated with socially stigmatizing meanings and values" (Ngai 11). Históricamente, estos afectos "bajos" (que incluyen la paranoia, la ansiedad, la envidia, la irritación, entre otros) no se han integrado al canon. "Something about the cultural canon itself seems to prefer higher passions and emotions—as if minor or ugly feelings were not only incapable of producing “major” works, but somehow disabled the works they do drive from acquiring canonical distinction." (Ngai 11) .

En este sentido, podemos ver cómo desde la primera sección del libro abundan los enunciados con afectos no-catárticos, "Todas queremos que nos cortes (...) Queremos que nos tapes la boca"; "Ciérranos. Destruyémos la boca. Entra. Tortúranos en otras realidades. Tómanos con la mente y la palabra. Híncanos...Captúranos del cuello como a los animales. Como a los animales, fervor"; "Todas queremos que nos mantengas vivas. Queremos que nos tengas hirviendo. Que digas sí y más. Que ordenes échense y muéstrenme la lengua. Todas queremos que nos enrojezcas. Que nos atravíeses"; "Amo, maestro, lo que no se nos dice. Ciérranos. Móntanos y manténnos vivas". En estos enunciados la vida ha sido reducida a una reiteración de la muerte brutal, y enunciada por una voz poética cuyo lugar de locución es ya indistinguible de espacio de la muerte: "Transmitiremos desde la fosa detenida hasta tu desayuno. No habrá más que descomposición. Beberás de ahí. Trabajarás de ahí" (2). En la poesía de Dorantes, la palabra no es salvación, al mismo tiempo que parece haberse agotado la posibilidad de pensar a la

estética como espacio para generar empatías.

La voz poética es articulada en el pronombre plural en primera persona, "nosotras", cuya identidad cambiante esboza una entidad anónima en flujo, por lo que sus descripciones no son definitivas, al contrario, se muestran como momentos en una variación desplegada en el libro, "¿Cuántas piensas que somos? (...) ¿Esto es ambiguo? ¿Puedes oír los códigos que somos?" (11), mientras que en otro momento la voz poética afirma, "Nos cubrimos nuestras caras de niña. Somos la guerra" (12). El libro incorpora ciertos elementos que recuerdan la fijeza monolítica de los imaginarios violentos impuestos a grupos históricamente imaginados y precarizados. Al circular, el "nosotras" transita sin cesar, atrapado al interior de un brutal imaginario misógino, que, recordando lo propuesto por Chen, puede leerse como una característica de la poética serial, "serial forms mime imprisonment in these racially ascribed identities—from the homogeneity of racial group identity to the paralyzing effects of racist objectification" (Chen 3). La incorporación de estas prisiones representacionales puede, posiblemente, generar una experiencia distinta en un lector acostumbrado a obras que busquen oponerse, mediante la solidaridad o la denuncia, a la brutal violencia hacia las mujeres en México. En este contexto, la poética iterativa o serial de Dorantes crea pasajes al interior de una totalidad de relaciones que en el libro operan como arquitectura textual, no carente de un fuerte elemento visual, como veremos más adelante, por la que circula el pronombre, como "cifras" entre afectos, y excesos que constantemente, y de manera alternada, las constituyen y destruyen.

10.-Todas queremos que nos mantengas vivas. Queremos que nos tengas hirviendo. Que digas sí y más. Que ordenes échense y muéstrenme la lengua.

Todas queremos que nos enrojecas. Que nos atravieses. Queremos recibir el

golpe de tu lengua y perdernos. Intenta sujetarnos y pasear con nosotras. Intenta descubrir lo que somos. Somos tus códigos, una hilera de cifras para que nos sometas. Números rojos y brillantes. Hirviendo. (10)

De igual manera, en esa prisión arquitectónica textual toma lugar una especie de juego de máscaras que, en principio, parece ocultar una identidad aparentemente indescifrable, para el lector. Sin embargo, como ha señalado Romero, las máscaras en el libro de Dorantes, más que cubrir o proteger a una subjetividad o identidad específica, funcionan como superficies reflejantes. De forma similar a las máscaras en el libro, la voz poética opera más como un vehículo detrás de la cual no hay sujetos definibles o estables, sino continuidades entre aspectos de la crisis que por lo general no son considerados de forma complementaria. Así pues, cuando la voz poética se describe como "una hilera de cifras", o "códigos" que demanda al lector "descubrir lo que somos", lo que parece sugerir es que el "nosotras" adquirirá sentido, no mediante la búsqueda de una identidad recóndita que requiera la clave del arte sino como parte de una continuidad con procesos sociales y económicos.

El pronombre plural está claramente marcado por género femenino, el cual se describe primero en la sección en un primer momento como, "Somos un racimo de nenas jugando a que se besan. Tomándote las manos", y más adelante como, "Somos tus códigos", e incluso como *cifra*: "Intenta descubrir lo que somos. Somos tus códigos, una hilera de cifras para que nos sometas. Números rojos y brillantes. Hirviendo" (10). Según la Real Academia Española, entre los varios significados de "cifra" se incluyen, "signo con que se representa un número dígito"; "cantidad de dinero". En el pasaje del libro arriba citado el término "cifra" como para describir al sujeto colectivo femenino es revelador porque sugiere los procesos de automatización que

organizan el funcionamiento de las maquilas. Por otro lado, y en una dirección ajena a la lógica industrial, la palabra "cifra" también representa un "signo" o "letra", cuyo significado "solo puede comprenderse conociendo la clave", además de hacer referencia a un "modo vulgar de escribir música por números". El pasaje en el poema puede leerse como una tensión resultado del choque entre estos dos significados heterogéneos, en la medida que Dorantes parece sugerir que, para entender al "nosotras" no basta con la "cifra" musical de las palabras, y por extensión la literatura o la poesía en particular. En lugar de esto, o además de esto es necesario, parece sugerir el libro, leer manteniendo la tensión generada precisamente por la intersección con las "cifras" presentes en la fuerzas del mercado.

Tal como numerosos momentos en el libro, esa multitud interpela sistemáticamente al "tú" implícito (y con el cual está implicado el lector) en todo el libro. Ese tú funciona como contraparte muda en la compleja dinámica dialógica y relacional que sirve de eje al libro. Es de este tú que el "nosotras" demanda, entre desafiante y retadora, atributos de identificación: "¿Cuántas piensas que somos? ¿Cómo viniste a ser nuestro maestro? ¿Fervor? ¿Racha de pájaros? ¿Disfrutas al cerrarnos la boca? ¿Esto es ambiguo? ¿Puedes oír los códigos que somos?" (11). El "nosotras" plantea buscar la "cifra" de su identidad no en el misterio de las máscaras, sino en los procesos que las han reducido a "cifras" o "códigos calientes y veloces estrictamente coordinados... como militares o como países" (28). En el caso particular de la palabra "cifra" parece señalarse una tensión mayor presente en el libro: el nosotras circula dentro de la poética serial, como un resto que es presentado por atributos marcadamente materiales pero al mismo tiempo esos atributos son articulados, precariamente, como un resto abstracto. La repetición, en la poética de Dorantes, como ya señalamos al inicio, genera, espacialmente, espacios de

confinamiento dentro de los cuales circula este "nosotras", nunca incluido en el discurso educativo o político, y por lo general ignorado en la producción cultural y literaria contemporánea en México. El resto que permanece como un elemento paradójico, igualmente material y abstracto, pero nunca digerido o desaparecido del todo en la poética de Dorantes.

Uno de los logros del libro de Dorantes es precisamente haber creado un espacio para una obra en la que la realidad es enfrentada y criticada por medio un lenguaje que no depende de la empatía sino de sedimentos de lenguaje en los cuales se encuentran, chocan y se superponen. La movilidad e inestabilidad que define a este sujeto político, de acuerdo a Romero, requiere formas artísticas capaces de incluir tal inestabilidad y falta de unidad en un solo sujeto cuya representación o articulación en la obra literaria requiere el despliegue de un lenguaje intrincado y complejo, así como nuevos mecanismos literarios.

En el entorno lingüístico en cada sección de la poética de Dorantes opera desplegando precisamente un lenguaje complejo que, sin embargo, es capaz de articular lo que Romero llama "deseo femenino" (Romero 2), el cual permanece, sin embargo, siempre inmerso en una red de violencia y explotación propia del neoliberalismo. Para Romero en tal deseo radica gran parte de la contribución de *Estilo*: "the truly fascinating contribution of Dorantes is the space that she makes for a modicum of enjoyment to be derived from the most exploitative mechanisms of capitalist labor" (Romero 2). Dorantes parece más interesada en explorar afectos que pueden resultar problemáticos para un lector de poesía convencional, y por ello parece resistirse a publicar poemas que desde los "grandes sentimientos" que históricamente han definido el canon literario occidental. En un "mundo que ya no es mundo", *Estilo* nos permite ver que el Estado no es ya mediador entre sujetos políticos. Lo que nos permite imaginar sus paisajes textuales es una

imaginación política que ha perdido toda esperanza en la justicia otorgada por la mediación del Estado.

Si la multitud de muertos en el poema "Los muertos" de María Rivera buscaba despertar un sentido de solidaridad y empatía con víctimas hasta entonces visibilizadas, Dorantes más bien aboga por la movilización de una multitud cuyo sentido de justicia no pasa ya por el Estado. En el siguiente pasaje clave del libro, la imaginación política que emerge de la poética de Dorantes nos permite entrever paralelamente cómo el desagravio y la venganza son presentados como históricamente realizables.

Sobre nuestros cuchillos. Que vengan. Que otras máscaras vengan a entregarte algún premio reconocidas por el mundo. Que vengan disfrazadas de volcán o de selva. De agua purificada. De teléfono o sed. Que vengan simulando tener el combustible y respirando. Que se unan las mentes con el disfraz de presidencia. Preguntas para niñas. Esa vida se sostiene en los códigos. Que venga el disfrazado de arte a besarnos los pétalos . Nuestras máscaras lamerán sus máscaras y nos quedaremos con todo. Que también venga aquella disfrazada de luz, y esa otra disfrazada de lluvia.

De forma paralela, la poeta señala las implicaciones de la dimensión de la apuesta estética presente en el libro. La voz parece sugerir que si la justicia ya no depende del Estado sino de "nuestros cuchillos", igualmente el "estilo" de una poética verdaderamente nueva y crítica ha de establecer una distancia de quienes "vengan a entregarte algún premio reconocidas por el mundo", de aquellos que "unan las mentes con el disfraz de presidencia" (1). Y sin embargo, el único elemento utópico que se revela al lector, a pesar del sentido apocalíptico, es en el impulso

mismo por crear una poesía nueva donde Dorantes nos revela, desde un vocabulario restringido y repetitivo, y un tono apocalíptico, que es posible crear incluso con los materiales de la imposibilidad.

Dorantes se aleja del enfoque en el dolor y la pérdida y la consecuente catarsis predominante en la literatura que aborda aspectos de la crisis social mexicana contemporánea. El resultado es un desplazamiento del foco; en lugar de buscar la empatía, Dorantes enfatiza una poética que proponga, en sus decisiones formales, su lenguaje y sus imágenes, el ensamblaje de las varias lógicas detrás de la violencia feminicida. Este énfasis es uno de los puntos de acuerdo entre la poeta y pensadoras feministas como Silvia Federici y Laura Segato. Es que para entender la violencia hay que ir más allá de los aspectos culturales, e intentar entender el complejo cruce de lógicas laborales, militares y despojo que son representadas en las páginas de *Estilo*. El poema sumerge su exploración en un proceso de explotación plenamente histórico específico, en el cual se ha establecido una fuerte continuidad entre la maquila y la lógica militar, "nos coordinamos como militares o como países." A propósito de esta continuidad, escribe Federici que "[l]a maquila es una institución militar, no solamente económica" (Federici, "El actual ataque").

Violencia como un cruce de lógicas .

Hemos dicho que la poética serial en *Estilo* representa un asalto a las nociones tradicionales de lenguaje y subjetividad en la poesía mexicana contemporánea. Su poética no se concentra en construir un sujeto lírico unitario sino que subraya la necesidad de entender la violencia feminicida como parte de un ensamblaje de lógicas que tienen como puntos nodales la generación de valor a partir de la explotación de mano de obra femenina. En este sentido, la

atención que su poética serial presta a la exploración de guerra, despojo territorial y explotación de mano de obra femenina en la industria maquiladora constituye un importante punto de acuerdo entre Dorantes y la obra de pensadoras feministas contemporáneas como Silvia Federici y Laura Segato.

Dorantes ha señalado en una entrevista que *Estilo* “habla precisamente de la guerra y de la persecución en general, porque parte de lo que yo sostenía en mis columnas es que hay una guerra mundial; no me parece que la guerra contra el narco sea una ‘verdad’” (“Sin asilo y sin esperanza”). Para la poeta, la violencia contra las mujeres, particularmente en la frontera, debe entenderse en una escala global, más allá de la operación al nivel local de grupos delictivos; los verdaderos actores, añade, son “el cártel de las corporaciones” (“Sin asilo y sin esperanza”) cuyo éxito depende de la constante exclusión y marginalización de sectores de la población. Dorantes explica que es “una guerra que tiene intereses más profundos y se está utilizando al narco como una excusa para desplazar a cientos de personas y despojarlos de sus tierras y crear un nuevo orden en México”. En este sentido, uno de los puntos constantes en la crítica feminista contemporánea es el cuestionamiento de la centralidad de la figura del "narco" como agente único detrás de la violencia.

La investigadora Silvia Federici ha insistido en el vínculo histórico entre la violencia dirigida al cuerpo de las mujeres, y un proceso económico mundial de despojo, el cual es parte necesaria para el avance del violento proceso de re-estructuración económica global, particularmente en África y Latinoamérica. Lejos del acercamiento exclusivamente culturalista para entender la violencia contra las mujeres, Federici propone no sólo buscar las motivaciones exclusivamente en las culturas específicas sino en las oficinas y los planes de desarrollo de las

instituciones que definen la economía global. Federici lo explica de la siguiente manera, "By clearing large territories of their inhabitants, by forcing people to leave their homes, their fields, their ancestral lands, violence against women is a crucial part of the operations of the mining and petroleum companies that today are displacing scores of villages in Africa and Latin America." (Federici 50). Tal como en los ataques contrainsurgentes, el cuerpo de las mujeres es empleado para inscribir una violencia extrema, cuyo último remitente incluiría a quienes buscaran organizarse contra los mandatos de los estados nacionales o bien las instituciones internacionales.

A partir de este breve contexto histórico, podemos percibir de qué manera en la secuencia de elementos de *Estilo* la crisis del cuerpo vulnerado atraviesa igualmente la crisis temporal y territorial presentes en la reestructuración del trabajo para la economía neoliberal. Por ejemplo, la sección 16 de *Estilo* investiga los vínculos y continuidades establecidos entre violencia física con su contraparte y complemento, o como Federici lo llama: "the other side of the mandates of international institutions" (2018, 50):

El desahucio de cada línea. La droga en que se ha convertido ver la sangre.
Ábrenos en este territorio imposible. Ilimitadas. Repetidas. Descubiertas. Estamos
aquí como el rastro de un código. Tocamos a tu puerta para que nos nades. Fuego
y agua. Estamos dentro de las botellas y los explosivos. Somos el exterminio. El
lugar sin país (16)

El país se ha evaporado y solo queda un "lugar", un "territorio imposible". La noción de lugar se ha desasociado de una historia específica, al punto que el "lugar" no está vinculado a

ninguna historia compartida, menos aún a una narrativa nacional. Al explorar la violencia, Dorantes establece un anclaje entre un sentido de espacialidad y una urgente dimensión histórica. Elabora una poética en la cual toma lugar este cruce de lógicas al exhibir los constantes planes de despojo territorial, y el cuerpo: "Territorio sin puerto, tierra sin paradero, cuerpo de corazón vacío. Lugar desangrado nosotras todas tuyas corriendo." La sección 13 del libro ilustra hasta qué punto la desaparición de todo horizonte histórico es resultado de tales dinámicas sociales:

Somos la guerra y somos el refugio. El cielo abre la boca para que escondas tu granada. Te esperamos latiendo como minas. Por debajo y por dentro. Por debajo y por dentro. Por debajo y por dentro somos un mar de nenas de ceniza. Somos adolescentes armadas cruzando la frontera. Amo, maestro, lo que no se nos dice. Ciérranos. Móntanos y manténnos vivas. (13)

El uso casi exclusivo del presente como tiempo verbal enfatiza el sentido de urgencia e inmediatez. Igualmente, en un sentido histórico, también refleja la ausencia una dimensión de futuridad. Las imágenes y el vocabulario son marcadamente espaciales, al subrayar palabras vinculadas con espacios geográficos subterráneos, como la minas. Por ejemplo la frase "Te esperamos latiendo como minas." La espacialidad de este pasaje del poema se abre a otras dimensiones e involucra, por extensión, y en el contexto de lo discutido hasta aquí, las lógicas de extracción mineral que se ha incrementado en México durante las décadas recientes. Igualmente el espacio subterráneo figura en la frase carente de sujeto gramatical la cual es repetida tres ocasiones: "Por debajo y por dentro". Aunque el contexto nos puede sugerir un

sujeto gramatical, la repetición anafórica, típica de la poética serial de Dorantes, desdibuja al sujeto contextual de la oración, para desnaturalizarlo. Lo que sobrevive, después de las repeticiones, es el adverbio de lugar, "arriba y por abajo", que se repite y adquiere un sentido de acción omnipresente y autónomo respecto de la voz poética. De manera que figura ya no como una acción de un sujeto identificable en la construcción gramatical, sino como una indicación abstraída del contexto inmediato y colocada, al menos temporalmente, como una instrucción en un plan que, como los planes de transformación territorial, buscan volver todo espacio y terreno disponible en espacio de generación de capital. El carácter anónimo, el cual será reforzado por otras imágenes en la sección, como el "mar de nenas de ceniza", refuerza el sentido de anonimato en los despojos ya confundidos con los minerales.

Explorando la penetración total del territorio, tal como en el "Por arriba y abajo", la poética de Dorantes explora las continuidades que se establecen entre la violencia en poblaciones específicas y lo que Federici llama "la contraparte", es decir, "the other side of the mandates of international institutions, such as the World Bank and the United Nations, that shape global economic policy" (Federici, 2018, 50). Por ello, comprender la violencia física contra mujeres requiere igualmente dirigir nuestra atención también a las oficinas de las instituciones de desarrollo responsables por las condiciones neocoloniales que viven los países pobres, sólo así podemos intentar entender "the logic whereby militias in the diamond, coltan, and copper fields of the Democratic Republic of the Congo shoot their pistols into women's vaginas, or Guatemalan soldiers have ripped open pregnant women's bellies with knives in what continues to be portrayed as a counterinsurgency war" (51). Entre estas terribles y brutales

descripciones, un lector familiarizado con la historia contemporánea mexicana reconocerá en las atroces técnicas empleadas por los mercenarios guatemaltecos ciertos procedimientos empleados para asesinar a las mujeres embarazadas durante la masacre en Acteal, Chiapas, en diciembre de 1997. La historia de brutalidad contrainsurgente llevada a cabo por distintas milicias en Latinoamérica ilustra cómo la violencia contra el cuerpo de las mujeres es la contraparte y complemento de lo que Dorantes llama "el cártel de las corporaciones".

Las siguientes imágenes nos obligan a pensar en la tensión que se genera con el desplazamiento de poblaciones enteras. La continuación entre cuerpo y territorio es investigada en el siguiente pasaje, en el cual la voz plural enuncia un espacio y al mismo tiempo su deseo de expansión y conflagración que articula una voluntad por recorrer esa secuencia de objetos y espacios vinculados al poder:

Danos una botella y acabaremos con tu mundo. Préndenos y el fuego correrá como plaga. Llegamos hasta tu oficina. Hasta tu máquina. Llegamos hasta tu silla de maestro. Hasta ese mundo que ya no es el mundo. Donde nada se toca y nos besamos. Unimos nuestros labios de niñas mojadas con algún combustible. Danos un bosque. Danos la presidencia.”

Todo un paisaje social, un "mundo", es reconstruido con la secuencialización de espacios como la "oficina", "máquina", "escuela", y presidencia". Con la preposición "hasta" se despliega un mundo constituido a partir de elementos espaciales iterativos que en su frecuencia espacial construyen una arquitectura de símbolos vinculados al poder. El fuego destructor encendido por las muchachas avanza "como plaga" destruyendo los espacios y objetos y metonímicamente, un mundo de poder jerárquico y patriarcal. Por ejemplo, la oficina sugiere un aparato burocrático en

el que se administra el poder, mientras del aula escolar en la que el "maestro" ejerce poder sobre sus estudiantes, pero sobre todo, sumisión al tiempo que perpetúa ideologías misóginas. Es notable cómo el combustible y su potencial como arma emerge del cuerpo de dos sujetos femeninos que unen sus labios: "Unimos nuestros labios de niñas mojadas con algún combustible". Siguiendo a Allison Noelle Conner, en el cuerpo y el fuego, la energía destructora captura y movilizan una voluntad centrada en destruir precisamente aquellos espacios y objetos que representaban formas de poder estatal ya sea mediante el aparato burocrático, la ideología en las aulas, "They wish to destroy markers of the state: offices, factories, schools" ("Review").

Leídas a la luz de la elaboración de Federici, cuando sostiene que la violencia feminicida debe ser entendida como "the other side of the mandates of international institutions" (Federici 50), las jóvenes en *Estilo* intentan destruir un pasaje social construido con la presentación iterativa de objetos y espacios "indicadores del Estado". Por medio de la concatenación de unidades verbales e imágenes, el libro representa otra forma de pensar el problema de cómo acercarse a la crisis social.

Otra de las vías planteadas por el libro es mediante el cuestionamiento de la producción de valor, por medio de la incorporación violenta y explotación de mano de obra femenina. Modelo de lo anterior lo encontramos en la maquila, cuya operación ejemplifica la absorción violenta y definitiva de un sector de la población que, históricamente había permanecido fuera del alcance de la industria, en México. Como indica Federici, "forms of violence against them. Indeed, all evidence indicates that women's integration in the global economy is a violent process" (50). La integración de las mujeres a la economía es un proceso que, históricamente en Latinoamérica en las últimas décadas, ha significado un cambio violento. En ciertos momentos

del poema se manifiestan imágenes que nos hablan de un lenguaje que da cuenta de la explotación como mecanismo en la producción de valor. Esto sucede con particular fuerza cuando desde el inicio del poema es empleada la imagen de la labor de "orfebrería" que de acuerdo a la RAE, describe una labor vinculada a trabajo con materiales preciosos, como el oro¹. Desde la sección inicial del libro está presente la generación de valor.

6.-Ramas. Ramas cruzando el aire. Ramas cortando el aire. Atravesando la interminable piel del cielo. Azotando el cielo. Tiras de cielo tienes de nosotras, fervor. Tiras somos. Partes vivas de un árbol. Orfebrería aplicada con dolor sobre el aire, la piel del aire es lo que tienes. La carne azul del cielo. Piel que no puedes pisar. Queremos que quieras abrazarnos. Nos gusta que intentes sujetar el cielo. Nos gusta que tus manos se topen con las ramas. Nos gusta que dirijas las ramas en el aire. Todas queremos que nos cortes. Una racha de pájaros. Queremos que nos tapes la boca. Las hebras de tus venas en calma sobre la piel del cielo. Sostennos desde el pulso, fervor.

En este pasaje, las referencias a la producción de valor figuran como una labor aplicada violentamente, una labor que representa un proceso "doloroso" de producción de valor. En términos económicos, la generación de valor en el poema es explorada en repetidas ocasiones mediante la referencia al trabajo de "orfebrería aplicada", con su obvia relación al trabajo con oro, como símbolo que sintetiza la generación de valor. En otros momentos del libro, la producción de valor representada en la orfebrería sirve incluso para dar forma no solo al oro sino a "cada rostro": "Tenemos máscara de ti, de tus ojos cerrados. Alguien calculó cada rostro. Orfebrería aplicada con dolor sobre la piel del cielo. La mano de alguien dio forma a cada labio.

Creó el labio y estimuló el labio. Lo creó como golpe” (27). El siguiente pasaje funciona como pivote de la primera sección del libro, porque reúne elementos recurrentes e imágenes dispersas en secciones previas, y los constela para presentarlos pero ahora con mayor ímpetu.

Orfebrería incrustada con dolor sobre el cielo,
queremos dar la vuelta. Queremos que nos
tengas boca abajo. Tus códigos ardiendo. La zona que no
puedes pisar [...] Hilera de fosos y secuestros para tu consumo.
Rostros intercambiables [...] Nos cubrimos nuestras caras de niña.
Somos la guerra.

De la imagen de la orfebrería, sin embargo hemos pasado de la orfebrería *aplicada* a la orfebrería *incrustada* sobre el cielo, con lo cual se sugiere que esta vez el proceso será más violento. El cambio es significativo, porque ilustra cómo, aunque el sustantivo permanece, el adjetivo que lo califica pasa de "aplicada" a "incrustada", con lo cual introduce una intensidad notable. La atención del poema a los estragos de procesos económicos en el cuerpo es lograda en las permutaciones de términos clave en la poética de Dorantes, vinculando la imposición violenta de la producción de valor y muerte. Nuevamente, el "nosotras" figura como la "negación" de un orden impuesto, en esta sección ese orden es la "trama", es decir, no sólo el tejido sino el "argumento" de una narrativa social en la cual no tienen parte el "nosotras". Por otra parte, los cuerpos figuran como elementos explotados que, sin embargo, parecen presencias abstraídas, "códigos".

De esta manera, la secuencia de textos que secuencializa al libro nos presenta al "nosotras", las "nenas", circulando en un paisaje en el cual son objetos de deseo en el imaginario

capitalista, cuyos cuerpos transitan por "los inesperados pasajes de la mente", y al mismo tiempo meros cuerpos desechables, "Somos cientos de nenas", dice la voz poética: "Tendrás que degollar a cada una o afilarnos". En otro momento, leemos: "Segunda vida. No nos encontrarán más que en los inesperados pasajes de la mente." Pero inmediatamente después, la abstracción gana un peso material: Este lugar está caliente. Este lugar en el que te has metido está caliente". Y agrega: "Tendrás que degollar a cada una o afilarnos para custodiar tu memoria. Danos cuchillos. Tenemos que pensar"(15). En la relación con los "monitores" es notable porque parece sugerir una especie de continuidad entre materialidad y proyección del imaginario misógino en los "monitores" funcionan como espacios ideales de medición: "Este libro no existe. Es sólo un monitor plagado por los códigos para que nos entiendas." Si Rivera explora el adelgazamiento ontológico de los muertos en su poema "Los muertos", este pasaje de Dorantes busca representar la tensión que se genera en la incorporación de la figura de obreras explotadas, quienes no son únicamente convertidas en números sino en códigos que pese a su abstracción, en el poema son sexualizados, "calientes", de ahí la imagen de la trabajadora como un código repetido infinitamente, como una abstracción "estrictamente coordinada".

La industrialización sin precedentes en la frontera México y Estados Unidos puede ser leída como parte de un proceso de reestructuración económica y cultural que busca terminar con la supuesta falta de productividad de la mano de obra indígena y femenina, como lo ha explicado Long Thanh Bui, "On the global horizon of capital's advance, the threat of economic "nonproductivity" of indigenous people, and their resistance to the male-centered corporate profit model of globalization"" (132). En este sentido, la reestructuración económica global

representa la "absorción" de mujeres pobres de países no desarrollados, para que puedan ser parte de formas específicas de producción de valor. El poema plantea la generación de valor mediante explotación de mano de obra que, en el caso de la maquila es mayoritariamente femenina. Y esta reflexión se encuentra profundamente atada a la dimensión temporal, como en los versos de la sección final registran la actividad en las maquilas fuera de toda conexión con los tiempos de descanso y sueño:

2.-Madera abajo y fierro por encima de nuestras manos. El concreto y la boca quieren repetirse. La cuestión del espacio es juego para niñas. La pregunta del tiempo la respondemos sin despegar la vista de nuestro monitor. El lugar no es humano y germina dentro de nosotras. Vamos a florecer sin tu consentimiento. Semillas que revientan, vegetación que se levanta desde todas las bocas. Frutos de sangre vamos a florecer. Árboles de ceniza. Capullos que se echan a andar químicamente fulgurando.

Tal como en otros pasajes, la crisis de la espacialidad o el territorio, se hace nuevamente presente en la imagen de "el lugar no es humano". El cuerpo, fragmentado, figura como el resto oprimido por materiales hostiles, el concreto, la madera y el fierro cercando los labios, y la posibilidad de articular, de generar discurso. Si la voz parece obstaculizada, es la visión la que debe "responder", sin palabras, a la "pregunta del tiempo". En el poema, dicha pregunta es respondida "sin despegar la vista de nuestro monitor" ¿Pero cuál es la pregunta? El poema no nos dice. Es una pregunta que parece contener en su interior el germen de una posible liberación, cuando dice "Vamos a florecer sin tu consentimiento. Semillas que revientan, vegetación que se levanta desde

todas las bocas." La boca reaparece como posibilidad de futuridad de un discurso oposicional. Pero en un gesto característico de Dorantes, la floración de tal discurso tendrá más que ver con la ceniza y la sangre, y menos con los discursos heroicos de la solidaridad empática que han sido canónicos en la literatura. Podemos suponer que la pregunta por el tiempo puede ser la pregunta por el número de horas que componen la extenuante jornada laboral de mujeres en espacios como la maquila. ¿Cuándo comienza y termina la jornada laboral? El espacio de explotación de la maquila transforma la jornada laboral en una jornada sin tiempo. El tiempo infinito de lo repetido gracias al proceso de automatización que implica la concatenación y serialización de todos los aspectos de producción.

En el pasaje citado arriba resulta notable de qué manera la respuesta a la pregunta del tiempo parece vinculada, de alguna manera, con lo que la voz llama "nuestro monitor". No se trata únicamente del tiempo de la jornada laboral, se trata del tiempo de la historia. La pregunta por el tiempo es la pregunta por la literatura en relación con el tiempo contemporáneo con el que se entreteje la historia. Si hasta ahora hemos visto cómo el libro lleva a cabo una investigación sobre la violenta producción de valor, igualmente importante en la poética de Dorantes es la pregunta por el estilo para entender la historia contemporánea mexicana. En este sentido, desde su título, *Estilo* representa la exploración de una emergencia social que pone en el centro la reflexión sobre el "estilo" más adecuado para acercarse a la crisis de feminicidios en la frontera entre México y Estados Unidos.

Hemos dicho que cada una de las tres secciones que componen el libro inician con definiciones breves y en prosa de "estilo", provenientes de diversas disciplinas, lo cual apunta

hacia el carácter indagatorio del libro. Para finalizar, vale la pena recordar una de las definiciones de "estilo" en última sección del libro, la cual revela hasta qué punto la consideración del estilo implica especialmente una reflexión crítica sobre el papel de la historia contemporánea y la producción estética en general y literaria en particular. La sección final de *Estilo* incluye este par de breves definiciones de "estilo": "Forma de jugar que corresponde a cada persona. Puede ser de estilo agresivo, defensivo, posicional o táctico." En la siguiente leemos: "Vocablo con que se designa al gnomon, aunque con un sentido más amplio aplicando el término tanto si se trata de un elemento vertical como horizontal". La segunda definición propone una ruta de acceso a la manera en que la poeta vincula su poética con el momento contemporáneo. De acuerdo a la RAE, el "gnomon"⁴ designa un elemento metálico que marca la hora al proyectar la sombra en el reloj solar. Esta definición recuerda la famosa definición de Adorno: el poema como "philosophical sundial[s] telling the time of history". Si prestamos oídos a la conocida propuesta de Adorno, la poética de Dorantes busca un estilo, en el sentido en que busca una indicación sobre "la hora de la historia", a finales de siglo en la frontera mexicana. la poética de Dorantes explora las implicaciones históricas del "estilo", como manecilla del reloj de la historia mexicana.

Las últimas secciones del libro nos traen al final de la obra pero no hay, como resultado de la poética combinatoria de *Estilo*, una *conclusión* que ofrezca un relativo horizonte de

⁴ (Del lat. gnomon, y este del gr. γνῶμων). 1. m. Indicador de las horas en los relojes solares más comunes, frecuentemente en forma de un estilo. 2. m. Antiguo instrumento de astronomía, compuesto de un estilo vertical y de un plano o círculo horizontal, con el cual se determinaban el acimut y altura del Sol, observando la dirección y longitud de la sombra proyectada por el estilo sobre el expresado círculo. 3. m. Constr. escuadra (|| plantilla que se utiliza en delineación).

resolución narrativa, tal como sucede con las poéticas con un fuerte elemento serial, como se mencionó al inicio de este capítulo. Las últimas secciones al final del poemario no continúan la secuencia lógica de los números que la anteceden. De hecho, dos breves series con los números 1,2 y 3 reinician en dos ocasiones, antes de llegar a última página, en la que parece que leemos una invitación al futuro: “3.-Con nuestra boca núbil y números de flor, la grosería. Esperará para encontrarte como una coincidencia” (3). En esta última sección, el tiempo verbal en futuro aún por suceder, y por ello, en cierta manera, apunta hacia una resolución fuera del libro, y quizá fuera de la literatura, tal como ha sido entendida en México. Dorantes parece sugerir que la verdadera labor comienza precisamente ahí donde termina el trabajo de la literatura. Las continuidades expuestas en las páginas del libro no parecen asumir, acriticamente, que la literatura bastará para generar un cambio. Si en la mayor parte del libro la inmediatez del presente, en los verbos, las acciones, las descripciones, se repite, en su brutalidad, al final del libro se inserta un futuro en el que, como escribe Dorantes, tomará lugar el "encuentro" entre la "grosería" y el "tú", que aun está por suceder.

Bibliografía

- Ahmed, Asam. "Police Sex Abuse Case Is Bad News for Mexico's Leader". *New York Times*. Sept. 22, 2016. <https://www.nytimes.com/2016/09/23/world/americas/enrique-pena-nieto-commission-human-rights-investigate-rape.html?module=inline>. Acceso abril 28, 2019.
- Agamben, Giorgio. "Lo contemporáneo." Trad. Verónica Nájera. <https://etsamdoctorado.files.wordpress.com/2012/12/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- Agosin, Marjorie. *Secretos en la arena: las mujeres jóvenes de Ciudad Juárez*. Buffalo, New York: White Pine Press. 2006.
- Aguilera López, Jorge. Reseña de Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto. Periódico de poesía. UNAM. Web. Acceso: Abril 26. <http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php/resenasec/51-resenas/2927-062-resenas-te-diria-que-fueramos-al-rio-bravo>
- Alvarado, Isaias. "Sin asilo y sin esperanza: 'Si regreso a Juárez, me matan'". <https://laopinion.com/2015/10/28/si-regreso-a-juarez-me-matan/>. Acceso Octubre 17, 2019.
- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: Minnesota UP, 1996.
- Azaola, Elena. "El Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad" Desacatos. Septiembre 2012. Consultado enero 29, 2018. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2012000300011
- Badiou, Alan. *The Age of Poets. And Other Writings on Twentieth -Century Poetry and Prose*. London: Verso: 2014.
- Ballinas, Víctor. "Muertes civiles en el combate al crimen, 'daños colaterales': Galván", La Jornada, 13 de abril de 2010. Consultado enero 29, 2018. <http://www.jornada.unam.mx/2010/04/13/politica/005n1pol>
- Belausteguigoitia Rius, Marisa." Em-PLAZAMIENTOS Estrategias políticas desde las narrativas del padre subvertido: De la plaza al aula". *Radical Politics and/or the Rule*

- of Law in Mexico*. Coordinated by Ivonne del Valle and Estelle Tarica. 2015. Acceso abril 28. <http://dx.doi.org.libproxy.berkeley.edu/10.3998/pc>.
- Benjamin, Walter. "Tesis sobre la historia y otros fragmentos, trad. Bolívar Echeverría, ed. *Bolívar Echeverría discurso crítico y filosofía de la cultura* <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Benjamin,%20Tesis%20sobre%20la%20historia.pdf>. Acceso Mayo 3.
- Bourdieu, Pierre. *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Harvard UP, 1991.
- Brennan, Dylan. "The Dead, Poem and Interview", Número Cinq, Agosto, 2017. Consultado enero 29, 2018. <http://numerocinqmagazine.com/2017/08/05/numero-cinco-dead-poem-interview-maria-rivera/>
- Brown, Wendy. *Undoing the Demos. Neoliberalism's Stealth Revolution*. New York: Zone Books. 2015
- Bui, Long Thanh. "Glorientalization: Specters of Asia and Feminized Cyborg Workers in the US-Mexico Borderlands". *Meridians* (2015) 13 (1): 129-156. Acceso Octubre 17, 2019.
- Burke, Anthony. "Borderphobias. the politics of insecurity post-9/11". *Borderlands e-journal* Volume 1 Number 1, 2002. Web. Diciembre 6, 2018. http://www.borderlands.net.au/vol1no1_2002/burke_phobias.html Dalton, Dalton,
- Busse, Jean. "The Biopolitics of Statistics and Census in Palestine". *International Political Sociology*, 2015.
- Butler, Judith. *Frames of War: When Is Life Grievable?* London: Verso, 2009.
- Calera-Grobet, Antonio, Adrián Calera-Grobet. *Los muertos*. Mantarraya Ediciones. 2011.
- Castañeda. Jorge. *Mañana Forever? Mexico and the Mexicans*. New York: Alfred A. Knopf, 2011.
- Cavarero, Adriana. *Horrorism. Naming Contemporary Violence*. New York: Columbia University Press, 2009.
- Chávez, Jorge Humberto. *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Chen, Christopher Sze-Ming. "Not To Repeat History: Racialization and Combinatory Textuality in Contemporary Asian American and African American Experimental Writing". Ph.D. Dissertation. UC Berkeley, 2011.

- Conner, Allison Noelle. "Review: 'Style – Dolores Dorantes'". <http://www.full-stop.net/2016/08/23/reviews/allison-conner/style-dolores-dorantes/> Full Stop. Reviews. Interviews. Marginalia. Agosto, 23, 2016 Accesado Octubre 17, 2019.
- Conte, Joseph M. *Unending Design: The Forms of Postmodern Poetry*. Ithaca: Cornell UP, 1991.
- Coordinación nacional de literatura. Jorge Humberto Chávez: Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes 2013. Ciudad de México, Secretaría de Cultura, Abril, 2013. Web. Acceso: abril 19, 2018. <https://literatura.inba.gob.mx/1565-jorge-humberto-chavez-premio-bellas-artes-de-poesia-aguascalientes-2013.html>
- Clayton, Michelle. *Poetry in Pieces: César Vallejo and Lyric Modernity*. University of California Press; First edition (January 10, 2011)
- Crown, Kathleen. "'This unstable I-witnessing': Susan Howe's Lyric Iconoclasm and the Articulating Ghost." *Women's Studies* 27. 483-505. 1998.
- Davis, Mike. *Planet of Slums*. New York: Verso, 2007.
- Dalton, Roque. *Taberna y otros lugares*. [1966] San Salvador: UCA Editores, 1983.
- Deleuze, Gilles. "Post-scriptum sobre las sociedades de control", *Polis*. En línea, 13, 2006, Publicado "el 14 agosto 2012. <http://journals.openedition.org/polis/5509>"
- Derksen, Jeff. *Annihilated Time: Poetry And Other Politics*. Vancouver : Talon Books, 2009.
- Dominguez Michael, Christopher. "Una poética del paisaje." *Letras Libres*. 4 de diciembre de 2012. Red. 4 de octubre de 2013.
- Domínguez Ruvalcaba, Héctor. "Poesía de calle: activismo poético contra la violencia en México". *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 7 (2017).
- Dorantes, Dolores. *Dorantes, Dolores. Sexopurosexoveloz; Septiembre : Una Edición Bilingüe De Libros dos y tres de Dolores Dorantes = Puresexswiftsex : September : A Bilingual Edition Of Books Two And Three Of Dolores Dorantes*. Denver: Counterpath Press; Chicago: Kenning Editions, 2008.
- *Poemas para niños*. Mexico, Ediciones el Tucán de Virginia. México, 1999. Consultado en <https://poesiamexa.wordpress.com/2016/03/15/dolores-dorantes/> (2/07/2018).
- "Tabla sin Asidero." 10 de marzo, 2011, Web. www.doloresdorantes.blogspot.com. Acceso. April 23.

-----[https://lareviewofbooks.org/contributor/dolores-dorantes/#!](https://lareviewofbooks.org/contributor/dolores-dorantes/) Acceso April 23.

----- *Style/ Estilo*. Chicago: Kenning Editions, 2016.

Dyer-Witthford, Anne. "Neospirituality, Social Change, and the Culture of the Post-Fordist Workplace". Pd.H Dissertation in Religious Studies. Waterloo, Ontario, Canada, 2017.

Emmelhainz, Irmgard. "State Fetishism: Neoliberal Democracy and Political Imagination in Mexico". *FORMA* 1.1 (2019) 1-16 <https://www.formajournal.org/emmelhainz-state-fetishism>. Acceso Octubre 17.

Federici, Silvia. Entrevistada por María Cruz Tornay. "Entrevista a Silvia Federici: 'La muerte de mujeres en las maquilas recuerda a la fase del periodo de acumulación originaria'" *Pueblos. Revista de Información y Debate*. Web. 29 de septiembre. <http://www.revistapueblos.org/blog/2016/09/29/entrevista-a-silvia-federici-la-muerte-de-mujeres-en-las-maquilas-recuerda-a-la-fase-del-periodo-de-acumulacionoriginaria/>. 2016. Acceso 23 2019

----- *Witches, Witch-Hunting, and Women*. Oakland: PM Press, 2018

"Feminicidios en Ciudad Juárez". Wikipedia, The Free Encyclopedia. Wikipedia, The Free Encyclopedia, 16 Mar. 2019. https://es.wikipedia.org/wiki/Feminicidios_en_Ciudad_Juárez Acceso Abril 23, 2019.

Foucault, Michel. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*. New York: Pantheon Books, 1980.

----- *Security, Territory, Population: Lectures at the Collège de France 1977–1978*. New York: Picador, 2007

Fusco, Coco. *The Bodies That Were Not Ours: And Other Writings*. London and New York : Routledge, 2001.

González Rodríguez, Sergio. *The femicide machine*. Los Angeles, Calif. : Semiotext(e) ; Cambridge, Mass.:2012

"Gnomon". Real Academia Española, <http://lema.rae.es/drae2001/srv/search?id=RBvz1c1iIDXX2QjQbitO>. Acceso April 2, 2019

Guzman-Lopez, Adolfo. "Southland writers translate gripping poem against Mexican drug cartel violence". The Madeleine Brand Show- Southern California Public Radio

- (SCPR) Consultado enero 29, 2018. <http://www.scpr.org/programs/madeleine-brand/2011/08/25/20425/southland-writers-translate-gripping-poem-against/>
- "Mexican writer granted political asylum leaving stamp on LA literary scene"
 Web. June 23, 2015. <https://www.scpr.org/news/2015/06/23/52612/mexican-writer-granted-political-asylum-leaving-st/> Acceso April 23, 2019
- Hardwig, Bill. "Walt Whitman and the Epic Tradition: Political and Poetical Voices in "Song of Myself". *Walt Whitman Quarterly Review* 17. Spring 2000
- Herrera, Yuri. "El sentido de la omisión. Sobre la impunidad en el México contemporáneo", en *Política Común. Radical Politics and/or the Rule of Law in Mexico*. Coordinated by Ivonne del Valle & Estelle Tarica. Volume 7, 2015
- Hofer, Jen. "To speak or speak to what cannot be spoken" *Jacket2*. Julio, 2011. <http://jacket2.org/commentary/speak-or-speak-what-cannot-be-spoken>. Consultado enero 29, 2018.
- Holas Véliz, Sergio. "El arte de la palabra/The art of the word", en *Poetry of the Earth: Trilingual Mapuche Anthology*. Edited by Jaime Luis Huenún Villa. Queensland, Australia: Interactive Press, 2014.
- Hope, Alejandro. "De muertos y números", *Animal Político*. Agosto 8, 2012. Acceso, Abril 23. <https://www.animalpolitico.com/blogueros-plata-o-plomo/2012/08/18/de-muertos-y-numeros/>
- Hossain, Ismail. "Feminization and Labor Vulnerability in Global Manufacturing Industries: Does Gendered Discourse Matter?" *Asian Social Work and Policy Review* 7, 2013.
- Human Rights Watch: Noticias. "México: abusos generalizados en la 'guerra contra el narcotráfico'. La impunidad de torturas, 'desapariciones' y ejecuciones amenaza la seguridad pública", 9 de noviembre de 2011. <http://www.hrw.org/es/news/2011/11/09/m-xico-abusos-generalizados-en-la-guerra-contra-el-narcotr-fico>
- Jackson, Virginia and Yopie Prins, eds., *The Lyric Theory Reader: A Critical Anthology*. Johns Hopkins University Press, 2014
- Jameson, Fredric. "Globalization as Philosophical Issue", in *The Cultures of Globalization*. Edited by Fredric Jameson and Masao Miyoshi. Duke UP, 1998.
- Keller, Jim. *Writing Plural Worlds in Contemporary Poetry: Innovative Identities*. Palgrave Macmillan, 2009.

- García, Édgar. "The 'I' in the Pyramid is Outside: Heriberto Yépez and the Antihybrid". *Los Angeles Review of Books*, 2013
- Kánter Coronel, Irma del Rosario. "Asesinatos de Mujeres en México"
<http://bibliodigitalibd.senado.gob.mx/handle/123456789/3286?show=full> Acceso Abril 1
- Koshy, Susan. *Minor Transnationalisms*. Duke University Press Durham and London 2005.
- Lazzarato, Maurizio. *Marcel Duchamp and the Refusal of Work*. Los Angeles: Semiotext(e), 2014.
- Lowy, Michel. *Walter Benjamín. Aviso de Incendio*. Buenos Aires. F.C.E, 2002. http://www.antroposmoderno.com/antro-version-imprimir.php?id_articulo=1203
- Mazur, Krystyna. *Poetry And Repetition Walt Whitman, Wallace Stevens, John Ashbery*. London and New York: Routledge, 2005.
- Mendoza Hernández, Enrique. "Cinco años de guerra, 60 mil muertos". *Proceso*, 10 de Diciembre, 2011. <http://www.proceso.com.mx/290774/cinco-anos-de-guerra-60-mil-muertos-2>
- Mendoza Rockwell, Natalia. "Narco-mantas o el confín de lo criminal". *Acta Poética*, ISSN-e 0185-3082, Vol. 37, N°. 2, 2016-2016.
- Milán, Eduardo. "Hablar de Parra". *Transtierros*. Septiembre, 2017. Consultado enero 29, 2018 <https://transtierros.org/2017/09/11/eduardo-milan-hablar-de-parra/>
- Miller Llana, Sara. "Briefing: How Mexico is waging war on drug cartels", *The Christian Science Monitor*. Agosto 19, 2009. <https://www.csmonitor.com/World/Americas/2009/0819/p10s01-woam.html>
- Milne, Heather. *Poetry Matters: Neoliberalism, Affect, and the Posthuman in Twenty-First Century North American Feminist Poetics*. Iowa City: University of Iowa Press, 2018.
- Ngai, Sianne. *Ugly Feelings*. Cambridge, Mass. ; London : Harvard University Press, 2007
- Nealon, Christopher. *The Matter of Capital: Poetry and Crisis in the American Century*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2011.
 -----"Value | Theory | Crisis". *PMLA*, Vol. 127, No. 1 January 2012.
- Nietzsche, Friedrich. "Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida", en *Intespestiva* II. Trad. Germán Cano. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

Noelle Conner, Allison. "Style – Dolores Dorantes". Web. August 23, 2016 <http://www.full-stop.net/2016/08/23/reviews/allison-conner/style-dolores-dorantes/> Acceso April 23, 2019.

Olalde Rico, Katia. "Marcos de duelo en la guerra contra el narcotráfico en México", México, 2015. *Política y cultura*. Otoño, 2015. Núm. 44. Consultado enero 29, 2018. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_serial&pid=0188-7742&lng=es&nrm=iso

Panagia, Davide. "*Portage Du Sensible*": *The Distribution Of The Sensible*" in. *Jacques Rancière Key Concepts*. Edited by Jean-Philippe Deranty. Durham, UK: Acumen: 2010

Padilla, Alejandro. "El diccionario mínimo de la guerra". Sin embargo. Diciembre, 2016. Web. Acceso: abril 26 <http://www.sinembargo.mx/11-12-2016/3122732>

Poetry Foundation. "Jen Hofer and Maria Rivera Name Names in 'Los Muertos'". *Poetry Foundation*. Agosto, 2011. Web. Consultado enero 29, 2018. Web <https://www.poetryfoundation.org/harriet/2011/08/jen-hofer-and-maria-riveran-name-names-in-los-muertos->

Rancière, Jacques. *Dissagreement: Politics and Philosophy*. University of Minnesota Press, 2004.

-----The Politics of Aesthetics. London ; New York : Continuum, 2006.

Rivera, María. *Hay batallas*. México: Joaquín Mortiz, 2005.

_____ "Poema 'Los muertos', Marcha nacional por la paz". Video Clip. YouTube, Abril, 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=gYtLFMwQZhQ>. Acceso enero 29, 2018

_____ "Los muertos". Dylan Brennan, "The Dead, Poem and Interview" (edición Bilingüe) *Numéro Cinq*, Agosto, 2017, <http://numerocinqmagazine.com/2017/08/05/numero-cinco-dead-poem-interview-maria-rivera/>. Acceso Abril 28, 2019.

----- Mensaje a la autora. Diciembre 2018. E-mail.

-----"Interview". Entrevista con Dylan Brennan. *Numéro Cinq*, Agosto, 2017, <http://numerocinqmagazine.com/2017/08/05/numero-cinco-dead-poem-interview-maria-rivera/>. Acceso Abril 28, 2019.

- "Oscuro". *Nuestra aparente rendición*, 15 Junio 2012, <http://nuestraaparenterendicion.com/index.php/biblioteca/poesia/item/1325-oscurο-de-mar%C3%ADa-rivera>. Acceso Abril 28, 2019.
- "Variaciones para una autobiografía". *Letras Libres*, 30 de septiembre, 2009 <https://www.letraslibres.com/mexico/variaciones-una-autobiografia>. Acceso Abril 28, 2019.
- Rabasa, José. *Without History: Subaltern Studies, the Zapatista Insurgency, and the Specter of History*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2010.
- Raghinaru, Camelia. "Biopolitics in Roberto Bolaño's 2666, 'The Part About the Crimes'", *Altre Modernità. Università degli Studi di Milano*. 05/2016 <https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/7182> Accessed Oct 17
- Reguillo, Rossana "La narco máquina y el trabajo de la violencia: Apuntes para su decodificación". <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-82/reguillo>
- Robinson, Josh. *Adorno's Poetics of Form*. Albany, NY: State University of New York Press, 2018.
- Romero, Marcela. "Un lugar común": The Master's Desire in the Discourse of the Slave in *Estilo* by Dolores Dorantes" *Hispanic journal*, Vol. 39, N°. Extra 2, 2018
- Rowe, William: *Hacia una poética radical*. Beatriz Viterbo Editora. Mosca Azul Editores, 1996.
- Sarano, Sergio. "A Counter-Interview with Heriberto Yépez". *Asymptote* Blog. 2018. (<https://www.asymptotejournal.com/blog/2018/01/04/acounterinterview-with-heriberto-yopez/>)
- Sicilia, Javier. "Discurso de Javier Sicilia en el Zócalo" *Desinformémonos*. Mayo, 2011. Consultado enero 29, 2018. <https://desinformemonos.org/discurso-de-javier-sicilia-en-el-zocalo/>
- Saldaña-Portillo, María Josefina. In *the Shadow of NAFTA: 'Y tu mamá t ambién' Revisits the National Allegory of Mexican Sovereignty*". *American Quarterly*, Vol. 57, No. 3, *Legal Borderlands: Law and the Construction of American Borders*, 2005.
- Sánchez Prado, Ignacio "The Public Economy of Prestige. Mexican Literature and the Paradox of State-Funded Symbolic Capital". *Pierre Bourdieu in Hispanic Literature and Culture*, editado por Ignacio Sánchez Prado. Palgrave Macmillan, 2018

T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. and ed. R. Hullot-Kentor (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997).

Tonantzin, Pedro. "Javier Sicilia leyó el último de sus poemas". *Excelsior*. Abril de 2011. Consultado enero 29, 2018.
<http://www.excelsior.com.mx/node/726915>.

Tornay Márquez, Mari Cruz. "Entrevista a Silvia Federici "El actual ataque a las mujeres es como el que se produjo en el periodo de la acumulación originaria". 29 de Septiembre de 2016.
<http://www.revistapueblos.org/blog/2016/09/29/entrevista-a-silvia-federici-la-muerte-de-mujeres-en-las-maquilas-recuerda-a-la-fase-del-periodo-de-acumulacion-originaria/>

Uribe Sánchez, Sara María. *Antígona Gonzalez*. Trad. John Plucker. Los Angeles, CA : Les Figues Press, 2016.

Van Delden, M. "El ensayo de identidad nacional mexicano en la época posnacional: mexicanidad y posmexicanidad en Jorge Castañeda y Heriberto Yépez," en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 46, 75-87. 2017.

"World Social Forum"

https://en.wikipedia.org/wiki/World_Social_Forum#2001_World_Social_Forum
Consultado April 23, 2019.

Yépez, Heriberto. *Made in Tijuana*. Mexicali: Instituto de Cultura de Baja California, 2005.

-----"Descolonización y cultura. Teoría y Praxis desde los sures de la poética", *Border Destroyer*. 2017. Web. Diciembre 6, 2018. a

----- "El efecto Rulfo y el sistema literario mexicano." *Border Destroyer*. Mayo, 31, 2017. Consultado enero 29, 2018. b
<https://borderdestroyer.com/2017/05/31/el-efecto-rulfo-y-el-sistema-literario-en-mexico/>

----- *Transnational Battle Field*. Oakland: Commune Editions, 2017. c

-----"Ethopoetics, what is it?" *Jacket2*. October 15, 2014. [Tijuana. 2009]
<https://jacket2.org/commentary/heriberto-yépez-ethopoetics-what-it>

----- "Dictadura de la forma perfecta". *Hispanic Journal*. Narcocultura Special Issue. Vol. 36, no. 2 Fall2015. Indiana University Press

Ziarek, Ewa Plonowska. "Mimesis in Black and White: Adorno, Riviere, Fanon". *The New Aestheticisms*, ed. John Joughin (Manchester: U of Manchester P, 2003)