



*México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico*

ISSN 2193-9756



### XIII. Género y sexualidad en la literatura mexicana del siglo XXI

2018/1, año 7, n° 13, 167 pp.

Editor: **Oswaldo Estrada**

DOI: 10.23692/iMex.13

---

#### Repensar la escritura: cuerpo, sexualidad y usos amorosos del siglo XXI en la poesía de Maricela Guerrero

(pp. 28-45; DOI: 10.23692/iMex.13.2)

**Ignacio Ruiz-Pérez**

**Resumen:** Mi propuesta es que la poesía de Maricela Guerrero (1977) permite visualizar cuáles son algunas de las estrategias discursivas que propone la lírica mexicana del presente, y en qué medida la autora mencionada sugiere un descentramiento ya de los discursos heteropatriarcales o falogocéntricos, ya de los usos amorosos, estableciendo con ello lo que propongo llamar una nueva política de escritura y un nuevo horizonte de lectura en el contexto de la poesía mexicana actual. Esto es, en mi trabajo mostraré de qué manera Maricela Guerrero realiza una poesía de los límites y crea nuevas tesituras del lenguaje en tanto propone una reinención y reimaginación del cuerpo, la sexualidad, los usos amorosos y la identidad, y sugiere una nueva manera de habitar la escritura.

**Palabras clave:** escritura, legibilidad, legalidad, descentramiento, política, Maricela Guerrero, poesía mexicana



Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)

Website:

[www.imex-revista.com](http://www.imex-revista.com)

Editores iMex:

Vittoria Borsò, Frank Leinen, Guido Rings, Yasmin Temelli

Redacción iMex:

Hans Bouchard, Bianca Morales García, Ana Cecilia Santos, Stephen Trinder

## Repensar la escritura: cuerpo, sexualidad y usos amorosos del siglo XXI en la poesía de Maricela Guerrero

Ignacio Ruiz-Pérez

(University of Texas at Arlington)

Desde hace varios años se viene imponiendo entre críticos y creadores que la poesía mexicana se dirige hacia un cambio de paradigma. La publicación en 2012 de *La edad de oro. Antología de la poesía mexicana actual*, cuya selección y prólogo corrió a cargo de Luis Felipe Fabre, abrió el debate sobre la necesidad de repensar las estrategias y los recursos de los que la lírica se vale para significar, al tiempo que incidía en el sentido mismo de la poesía mexicana y su pretendida despolitización.<sup>1</sup> En el prólogo a la antología de marras, el propio Luis Felipe Fabre advierte que

durante la mayor parte del siglo XX hubo un modelo poético imperante en México que se identificaba a sí mismo con las dimensiones "más sublimes" de la lengua: un lenguaje de "altos vuelos" sustentado en una confianza desmedida (y un tanto anacrónica) en los poderes de la lírica. Podría leerse, incluso, un cierto "clasismo" más que un "clasicismo" (en un país tan clasista como éste) [...] ¿A la poesía mexicana le faltaba / falta calle? Sorprende que siendo el lenguaje coloquial tan lúdico en México, la poesía fuera tan tiesa, tan acartonada, tan formalita. Un asunto de buenos modales. De gente bien educada. Culta (Fabre 2012: 8).

El "modelo imperante" al que se refiere Fabre en *La edad de oro* no es otro más que la estética de los "signos en rotación" –para emplear la clara y atinada nomenclatura de Alejandro Higashi (2015: 11)–, o lo que aquí propongo llamar "tradición de la inmanencia", consistente en un concepto de poesía de sesgo universalista y atemporal, legible en sí mismo y cercano a lo que José Joaquín Blanco llamó "poesía cultista" en el clásico *Crónica de la poesía mexicana*

---

<sup>1</sup> Para ser más preciso, la polémica se abrió en 2002 con la publicación de la antología *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*, realizada por Ernesto Lumberras y Hernán Bravo Varela, en la que se incluían autores nacidos a fines de los 60 y en la década de los 70. El libro suscitó desde el principio diversas críticas, en primer lugar por las distintas ausencias y exclusiones en el conjunto, lo que originó contra-antologías que refutaban o corregían la selección o el marco crítico y metodológico del libro. Algunas de las selecciones alternativas que se pueden mencionar –aunque la nómina es legión– son *Árbol de variada luz. Antología de poesía mexicana actual. 1992-2002* de Rogelio Guedea (2003), *Un orbe más ancho. 40 poetas jóvenes (1971-1983)* de Carmina Estrada (2005) y *La luz que va dando nombre. Veinte años de poesía en México* de Alí Calderón (2007). En segundo lugar está la idea del prematuro envejecimiento de la novísima poesía mexicana incluida en *El manantial latente*, tesis defendida, entre otros, por Cristina Rivera Garza, Luis Felipe Fabre y Heriberto Yépez, en la que se advierte la necesidad de un recambio generacional que implique una nueva estética acorde con la sentimentalidad y con la episteme de principios de siglo XXI. En el fondo, como planteo más adelante, tanto la ampliación de los nombres antologados como el recambio generacional y estético podrían relacionarse con la búsqueda de la hegemonía en el campo literario mexicano –léase el acceso a becas, premios y espacios editoriales privados o estatales.

(1978).<sup>2</sup> En su ensayo 'Muerte crítica de la poesía mexicana', Heriberto Yépez advierte que los poetas del "mainstream" literario –en una clara alusión a los poetas agrupados en torno a la revista *Vuelta* fundada por Octavio Paz, pero también a aquellos afiliados a su sucesora *Letras Libres*, dirigida por Enrique Krauze– han construido "un lenguaje artificial, 'puro', donde omiten, borran o disimulan los signos reales de la ciudad, los signos de la Segunda Conquista, la rehibridación, la globalización, la pérdida del lenguaje propio, la miseria" (Yépez en Calderón 2009).

Visto así, *La edad de oro* señalaría la crisis del sistema poético compuesto por una serie de poéticas en apariencia disimilares que se presuponía inamovible, estable y trascendente. Esa crisis parece ser el anuncio de la institucionalización de una modalidad poética diversa pero mayoritariamente militante que implica el cambio de paradigma o el reacomodo del sistema poético. En su grado cero, la crisis del sistema poético se producirá a través del encuentro entre distintos y muy heterogéneos "registros discursivos" –como señala Roberto Cruz Arzábal en su ilustrativo ensayo 'Los subsistemas oblicuos'– que acuden desde la heteroglosia y distintos lenguajes sociales, hasta el empleo de diversas textualidades y/o nuevas tecnologías. Uno de los objetivos de esa modalidad escritural es descentrar y politizar el discurso, lo que se aprecia en libros hoy fundamentales como *La sodomía en la Nueva España* (2010) de Luis Felipe Fabre y, de manera más notoria, en *Antígona González* (2012) de Sara Uribe y *Anti-Humboldt* (2015) de Hugo García Manríquez. *La edad de oro* de Fabre podría leerse incluso como la cartografía de ese sistema de poéticas opositivas que plantean una sucesión estética y generacional, pero también una tradición de la herejía. En el ADN de esa actitud ética y estética frente al hecho poético figuran, según Fabre, autores y tendencias cuyas antiguas disidencias han sido actualizadas (Tablada, Novo, Jaime Reyes, el estridentismo, Mario Santiago Papasquiaro, el infrarrealismo, Bohórquez y Carrión).<sup>3</sup> Lo anterior permite, en sentido estricto, un deslinde generacional y retórico que no pasa necesariamente por la tradición inmanente inaugurada por los Contemporáneos (sobre todo Cuesta y Gorostiza) y Paz, y que en cambio asume todas las

---

<sup>2</sup> José Joaquín Blanco divide la poesía mexicana de las décadas de 1960 y 1970 en dos tendencias, una cultista, entre quienes estarían Octavio Paz, Tomás Segovia y Rubén Bonifaz Nuño, poetas que reciben la herencia del grupo de Contemporáneos. La segunda veta es coloquialista y los representantes más señalados serían Efraín Huerta, Rosario Castellanos y Jaime Sabines. Esta división tajante, sin embargo, pasa por alto que la poesía mexicana es un sistema de sistemas que a menudo dificulta y subvierte todo intento de clasificación, pues un solo autor puede adoptar distintos recursos expresivos en un solo poema o a lo largo de su obra, como sucede en la poesía de Eduardo Lizalde. Por su parte, en un artículo de 1992 Evodio Escalante realizó la distinción entre "vanguardia militante" y "vanguardia blanca" para referirse a la subversiva poesía del lenguaje emblemática por las obras de David Huerta Gerardo Deniz, Alberto Blanco y Coral Bracho. Recientemente ha sido Julián Herbert en *Caníbal. Apuntes sobre poesía mexicana reciente* (2010), quien con humor ha señalado esa tendencia decididamente "bipolar" y maniquea de la lírica mexicana a dividir en tendencias opositivas y en apariencia disímiles (50-52), lo que es una manera de señalar que la literatura es un campo inestable que revisa continuamente sus medios y modos de articulación.

<sup>3</sup> Véase Fabre (2012: 9).

tradiciones como modalidades propias del placer textual, debido a que poetizar lo político es politizar lo poético a partir de la desapropiación,<sup>4</sup> la militancia, el empleo de plataformas digitales y un lenguaje de los límites que no discrimina ningún registro ni ninguna textualidad.

La 'radicalidad' de esta poesía consiste, en suma, en el regreso a una genealogía o raíz inaugural y alternativa, rescatada y releída, al tiempo que se subvierte la tradición canonizada y emblemática del pasado poético inmediato, al que se reconoce como un "clasicismo" y hasta un "clasismo" literario que se debe subvertir. Se trata de volver central lo periférico a riesgo de descentrar el discurso político hegemónico, sea éste estatal, heterosexual o falogocéntrico, para activar variaciones discursivas a contrapelo de las narrativas oficiales. En esa divergencia de miradas o perspectivas estéticas en las que se esgrime asimismo una ética –la visión de una literatura *engagé*–, está la búsqueda de la desarticulación de un "sistema de castas" literario que establece espacios hegemónicos de enunciación cuya norma es, para decirlo con Pierre Bourdieu, la divergencia entre la ortodoxia y la herejía.<sup>5</sup> Quizá por ello no sorprende que Luis Felipe Fabre titule de esa manera la antología con la que presenta el nuevo paradigma poético en México: al aludir al valor aurático de la juventud, el coro de voces que sistematiza el conjunto pasa a emblematizar una sucesión generacional emergente y necesaria que subraya con particular énfasis el valor de la juventud y de una nueva época para la lírica del país,<sup>6</sup> como advierte a continuación el prologuista del volumen.<sup>7</sup> Como fuere, lo cierto es que la poesía mexicana actual ha llegado por distintas vías a la conclusión –quizá no tan nueva después de todo, pero muy acorde con el "sentimiento del tiempo" (Herbert 2010: 21-23) actual y evanescente, postmoderno y postcolonial a la vez– de que no hay compartimentos fijos, pues

---

<sup>4</sup> En *Los muertos indóciles*, Cristina Rivera Garza señala que la desapropiación es una práctica que, a diferencia de la intertextualidad convencional –que supone una apropiación de lo ajeno con diversos fines textuales–, busca la desposesión de lo propio con el objetivo de volver al sentido comunitario y plural de la literatura (2013: 22). En su reciente artículo 'Desapropiación para principiantes', Rivera Garza (2017) realizó una sugerente y divertida revisión del término, al que relaciona con otros términos colaterales (comunalidad, compartencia) que enriquecen la definición inicial.

<sup>5</sup> Véase Bourdieu (1993: 53).

<sup>6</sup> Para un solvente análisis crítico del concepto de generación como método filológico véase *El concepto de generación literaria* de Eduardo Mateo Gambarte (1996). En el contexto de la literatura mexicana, particularmente en la narrativa, puede consultarse con provecho el artículo 'La "generación" como ideología cultural: el FONCA y la institucionalización de la "narrativa joven" en México', de Ignacio Sánchez Prado (2007-2008).

<sup>7</sup> El antecedente directo de *La edad de oro* es la antología *Divino tesoro: muestra de nueva poesía mexicana* (2008) del mismo Fabre, trabajo que en su alusión al modernista Rubén Darío resalta una vez más la función aurática y emergente del concepto de generación en la poesía mexicana. El título tiene otro doblez semántico, éste derivado de la paradoja que resulta del aparente valor *kitsch* y declamatorio del poema de Darío en alusión a esa sentimentalidad desenfadadamente cursi –es decir, posmoderna– que, según Fabre, es marca distintiva de la nueva hornada de poetas mexicanos a la que él antologa y presenta, nacidos en su mayoría entre los 70 y 90. Por otro lado, sin embargo, el título no pasa por alto las convenciones y contradicciones del modernismo hispanoamericano –el cambio, la experimentación léxica, tonal y métrica, así como la revolución dentro del lenguaje poético en español y el afán cosmopolita de sus adalides más connotados. En suma: el vértigo de la periférica modernidad hispanoamericana al que Luis Felipe Fabre alude con calculada malicia en el transcurso de su prólogo. A este respecto, no me parece gratuito que el antólogo se refiera tanto en *Divino tesoro* como en *La edad de oro* al influjo de la poesía sudamericana, particularmente la chilena y la argentina, en los novísimos poetas mexicanos.

todo es relativo y debe sujetarse al escrutinio de sus presupuestos ideológicos y políticos. Lo anterior ha llevado a los poetas a cuestionar la supuesta polarización entre poesía coloquial y cultista (Blanco), o entre vanguardia militante y blanca (Escalante). Si de crear una poesía reflexiva e hipercrítica se trata, la actual parece enfocada en dilucidar la política misma subyacente en todos los lenguajes, cualquiera que sea la procedencia y el soporte (convencional o digital) sobre el que éstos se sostienen, conformando escrituras que, advierte Josefina Ludmer en *Literaturas postautónomas*, se "instalan en un régimen de significación ambivalente" (2009: 41). Pues la actual es una "imaginación pública" –señala Cristina Rivera Garza (2015) en un reciente título de poesía– en la que se llega a lo íntimo a partir de la textualización (pastiche, collage, desapropiación) y la mediación de los cuerpos y experiencias del otro. Desapropiarse de lo ajeno es compartir(se) en lo público.

En esa dispersión multitudinaria de nombres, obras y tendencias –que avisan ciertamente de un crecimiento aritmético de propuestas literarias que dificultan al crítico la sistematización y la distinción clara de tendencias y temas, y cuya más señalada constante parece ser la disimilitud<sup>8</sup>– las revisiones más radicales del lenguaje poético la vienen realizando las escritoras. El hecho no debería ser una sorpresa, pues desde hace varias décadas poetas como Pita Amor (1918-2000), Rosario Castellanos (1925-1974), Elva Macías (1944), Elsa Cross (1946), Coral Bracho (1951), Tedi López Mills (1959) o María Baranda (1962) vienen modificando el decir poético en el país fragmentando, descentrando o extendiendo, según sea el caso, el lenguaje con temas, acentos y tonalidades que resaltan la diversidad de la poesía mexicana en su conjunto. De todo el corpus posible de libros escritos por poetas mexicanas recientes, y para efectos de este número monográfico sobre género y sexualidad en la literatura mexicana del siglo XXI, he elegido la poesía de Maricela Guerrero (1977) porque la autora ha desarrollado una carrera literaria constante que se ha difundido en prestigiosas revistas (*Tierra Adentro*, *Crítica*, *Letras Libres*) y editoriales estatales (el FETA, la Dirección General de Publicaciones del CONACULTA) e independientes (Bonobos, Filodecaballos). Además, su obra goza de amplio respaldo entre sus pares y ha obtenido algunos de los reconocimientos más importantes del país.<sup>9</sup> La poesía de Maricela Guerrero me permite ver de qué manera su lenguaje poético se inserta en ese cambio de paradigma en el contexto de la lírica mexicana

---

<sup>8</sup> En su esencial artículo 'Hitos provisionales en el perfil de una generación: poetas mexicanos nacidos entre 1975 y 1985', Alejandro Higashi resalta precisamente la "dispersión estética y temática" de la poesía mexicana reciente, lo que según el crítico puede explicarse por "una ausencia de movimientos sociales suficientemente importantes como para vincularlos; nuevas formas de relación institucional en un proceso de profesionalización poética; la consecución de una poesía de ruptura, pero ahora en copresencia y no en estratos generacionales" (2014: 49).

<sup>9</sup> Maricela Guerrero ha sido becaria del reconocido programa "Jóvenes Creadores" del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, y es invitada habitual de prestigiosos festivales de poesía a nivel nacional e internacional como el Latinalo o el Festival Enclave de poéticas experimentales.

reciente como un asunto no tanto de generación sino epistemológico en cuanto evidencia un cambio de paradigma estético. Soy de la opinión de que en su obra Guerrero permite visualizar cuáles son algunas de las estrategias discursivas que propone la poesía mexicana del presente, al mismo tiempo que sugiere un descentramiento ya de los discursos heteropatriarcales o falogocéntricos, ya de los usos amorosos, estableciendo con ello lo que propongo llamar una nueva política de escritura y un nuevo horizonte de lectura en el contexto de la poesía mexicana actual. Trato, por eso, de evidenciar de qué manera Maricela Guerrero realiza una poesía de los límites y crea nuevas tesituras del lenguaje, en tanto propone una reinención y reimaginación del cuerpo, la sexualidad, los usos amorosos y la identidad, a la vez que sugiere una nueva manera de habitar la escritura.

A partir de la publicación de *Desde las ramas una guacamaya* (2005), Maricela Guerrero se ha convertido en uno de los referentes literarios más importantes de la lírica mexicana actual. De hecho, su poesía es una de las más sobresalientes en esa veta estética que busca romper con la pretendida condición melancólica, sublime y etérea de la poesía mexicana mencionada por Rivera Garza y otros a partir de la desapropiación, el descentramiento del lenguaje y la incorporación de diversas textualidades. La de Guerrero es una poesía canibalizante que igual incorpora frases de extracción popular y coloquial (su último título de poesía, publicado en 2015, es elocuente a este respecto: *De lo perdido, lo hallado*), paratextos literarios (citas, pastiches, parodias y collages en torno a obras o versos de Rosario Castellanos, Sor Juana, Antonio Cisneros, Charles Bukowski, pero también homenajes a tópicos y motivos literarios como el *beatus ille*), así como referencias a la cultura popular (los boleros, el cine de Juan Orol) y a la sociedad, la política y la economía (la oveja Dolly, Cassius Clay, Carlos Slim, Bill Gates, Martin Luther King Jr., el valor y el mercado, etc.). Pero lo que más llama la atención en la poesía de Maricela Guerrero es la mezcla y la disolución de fronteras textuales, y el descentramiento del discurso poético para construir un espacio propio de articulación cuya dicción rizomática y acéntrica desterritorializa lenguajes e ideologías que recuerdan las estrategias discursivas de Gerardo Deniz (1934-2014), a quien por cierto Guerrero y otros poetas jóvenes han reconocido en repetidas ocasiones como una de las voces más influyentes de la poesía mexicana actual.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Así lo han señalado abiertamente Luis Felipe Fabre y Julián Herbert (2010: 202). Muestra del entusiasmo por la poesía de Deniz se puede apreciar también en el homenaje al poeta organizado en las páginas de la revista *Tierra Adentro* (número 194, agosto de 2014), en el que Maricela Guerrero (1977), Eduardo Padilla (1976) y Paula Abramo (1980) reflexionan sobre las innovadoras y muy vigentes estrategias discursivas del poema 'El origen de la tragedia' de Deniz. Como dato curioso, y para hacer más irreverente, lúdica y postmoderna la presentación del diálogo en las páginas de la revista, la conversación aparece en forma de e-mail, que fue el formato original en que ésta se realizó.

En el caso de la poesía de Maricela Guerrero, la práctica de la cita o la parodia con una finalidad lúdica es bastante obvia, pero valdría la pena señalar además qué es lo que distingue su obra de la intertextualidad al uso. Como ya se explicó antes, una de las estrategias discursivas más recurrentes en la poesía mexicana reciente tiene que ver con el descentramiento del discurso a través de su politización. Algunas de las vías elegidas por Maricela Guerrero para descentrar el discurso hegemónico son acudir al uso de aliteraciones y juegos de palabras que recuerdan la tradición (neo)barroca, así como la supresión o el añadido de signos de puntuación (visible en uno de sus títulos: *.Peceras*), la alternancia de versos polimétricos, el encabalgamiento audaz y el uso lúdico e irreverente de la espacialidad. Todo lo anterior dota al poema de un ritmo vertiginoso lleno de asociaciones verbales y sensoriales, de gran tesitura coloquial que no renuncia a la erudición, y que dispara el sentido del poema volviéndolo ambivalente, inestable, en continua conexión con diversos sistemas simbólicos. A su vez, la yuxtaposición aparentemente inmotivada y contradictoria de sistemas produce la contraposición de imágenes, conceptos e ideologías que conducen al extrañamiento: una política de la divergencia que dice desdiciendo –o mejor, construye deconstruyendo– en una suerte de agramaticalidad que convierte el discurso poético en un espacio de resistencia. Es en esa última estrategia oblicua donde reside la mayor radicalidad de la poesía de Maricela Guerrero, y es ahí también donde hay que buscar el sentido político de su poesía pero también la política de su escritura. A este respecto, es significativo que la poeta reflexione con frecuencia en su poesía sobre la sexualidad y el amor, o bien en torno a la condición de las mujeres en el contexto mexicano neoliberal. Por razones de espacio, propongo a continuación analizar detenidamente los poemas 'Love is love and fear is fear everything is every thing else' y 'Desapariciones', incluidos en *El tema de la escrofularia* (2013), y 'Piedra de sol, 1957' del ya citado *De lo perdido, lo hallado* (2015). Los tres textos tienen la ventaja de mostrar algunas de las estrategias discursivas más recurrentes en la obra de Guerrero, pero también de hacer del poema un espacio crítico y reflexivo en torno al cuerpo, la sexualidad y el deseo.<sup>11</sup>

'Love is love...' es un poema que parte de la premisa del apóstol Juan que señala que "En el amor no hay temor, sino que el perfecto amor echa fuera el temor, porque el temor conlleva castigo, y el que teme, no se ha perfeccionado en el amor" (*Santa Biblia* 2009: 4:18). Una vez dicho esto, el poema desmonta las convenciones de los usos amorosos en los que resaltan con aguda ironía los lugares comunes en torno al amor y a los roles de género. Para tales efectos, Maricela Guerrero acude a discursos de la cultura popular y de la tradición poética

---

<sup>11</sup> El lector interesado puede revisar, por ejemplo, los poemas de la serie 'Anamnesis' de *Se llaman nebulosas*, así como 'Apunte de cocina', 'Lamentación en que se retoma un tópico sorjuanescó' y 'Charles Bukowski & that Woman' en *De lo perdido, lo hallado*, por citar sólo algunos ejemplos (véase Guerrero 2015).

latinoamericana que le permiten dialogar con ese tejido de convenciones culturales en los usos amorosos que convierten a la mujer en un sujeto sin agencia. Este procedimiento le permite también deconstruir corrosivamente la política de género sobre la que se levanta la sentimentalidad presente en las letras de los boleros, que mediatizan los usos amorosos de la sociedad latinoamericana –nexo entre "topografías divididas" que es expresión de un saber o forma de conocimiento, diría Iris M. Zavala (1991: 45 y 103).

'Love is love...' es un poema sorprendente por su ambigüedad, pues el sujeto de la enunciación aparece al principio sin definición alguna. Esta ambigüedad, no obstante, se disipa en el transcurso del poema y se clarifica del todo al término del texto, cuando se inserta la frase "*muñequita linda, dime si me quieres como yo te adoro*" (Guerrero 2013: 26, énfasis en el original), que pertenece a la canción 'Página blanca' del popularísimo trío mexicano "Los Panchos." En el transcurso, como parte de su estrategia, el poema alternará versos de ese bolero. Dicho procedimiento obedece a tres continentes discursivos: por un lado, la canción profundiza en la consagración de esa sentimentalidad latinoamericana un tanto cursi y *camp*, aquello que según Monsiváis en *Días de guardar* es "tan malo que resulta bueno" (2006: 172). En segundo lugar, y derivado de la condición *camp* de la pieza musical de "Los Panchos," está la articulación de la "perspectiva de justicia y venganza" (Monsiváis 2006: 191) de una estrategia que consiste en contradecir lo que se afirma, en un movimiento evidentemente irónico y paródico a la vez que convierte el poema en un campo imantado de negaciones y afirmaciones que se tensan y demuestran cómo conflictúan en realidad los discursos heteropatriarcales y falogocéntricos del decir público que convierten a la mujer en un sujeto destinado a un espacio y decir privados: un sujeto vacío, dable de ser significado, pero incapaz de emitir significantes. De esta manera, y para hacer más preciso su comentario crítico, Maricela Guerrero resalta constantemente el tropo modernista de la "amada inmóvil" –consolidado en la obra homónima del modernista mexicano Amado Nervo (1870-1919)– que convierte al sujeto femenino en metonimia de la página en blanco; esta referencia le sirve a Maricela Guerrero para realizar una crítica mordaz sobre la idea de la subjetividad femenina como libro abierto y vacío, dable de ser escrito por los hombres. De manera complementaria, la repetición de uno de los más conocidos motivos del bolero ("muñequita linda") pone de manifiesto la estrategia metadiscursiva de Guerrero consistente en la descomposición de la política del amor como ese acto de cortesía y servidumbre –el sujeto que es siervo de la amada, lo que recuerda las prácticas del amor cortés de la lírica provenzal–, evanescente e ideal, visible en el discurso de los boleros y en sus usos amorosos, a lo que el sujeto de la enunciación opone en cambio un giro en el que la relación de pareja y todos sus códigos son vistos como actos de masoquismo. El amor,

entonces, se convierte en un dolor que destruye lo que inventa porque en el martirio del sujeto amado el amante emplea "clavos, tijeras, martillos, pinzas, remaches" (Guerrero 2013: 24).

Pero para llegar a esa conclusión –"amor y dolor" son caras de la misma moneda–, Maricela Guerrero opta, en tercer lugar, por variar o alternar intertextos culturales –además de versos de 'Página blanca' hay menciones a imágenes netamente modernistas ("cabellos de oro", "dientes de perla") y al poema XX de Neruda ("puedo escribir los versos más aguzados este día"). El poema inicia en redondas y alterna en cursivas versos de 'Página blanca' para significar el constante paso del discurso público al privado. Ahora bien, el destinatario del enunciado es la "linda muñequita" del bolero, la cual recibe respectivamente dos tratos, uno sutil (la letra de 'Página blanca') y otro hiriente, completando con ello los vacíos detrás de los usos amorosos que mediatizan los boleros. La estrategia, a su vez, potencia la ambigüedad y la 'legibilidad' del poema y sus intertextos culturales (la imaginería modernista y los tópicos de los boleros); es decir, cuestiona la 'legalidad' de la política que permite 'leer' los usos amorosos. La legalidad a la que refiere el poema de Guerrero está compuesta por las convenciones culturales inherentes al *ars amandi* de los boleros y de la cultura en general. Al problematizar el referente a partir de la alternancia de los discursos públicos y privados –esto es, lo que en realidad y en la práctica significan las letras de los boleros y su imaginería–, Maricela Guerrero consigue politizar no sólo la voz del sujeto femenino, tradicionalmente silenciada o reificada en las letras de los boleros y en la literatura en general, como demuestran las alusiones al modernismo y a Neruda. Lo anterior abre al extrañamiento y a la alteridad un espacio cultural tradicionalmente despolitizado en otro conflictivo, en tensión, que disgrega la tradicional práctica amatoria que se convierte en un galimatías vacío, o dicho con otras palabras, en un *ars moriendi* que aniquila a la mujer en cuanto sujeto amado:

Yo no puedo vivir ni contigo ni sin ti, *muñequita linda, dime si me quieres como yo te adoro. Sí, te quiero mucho, mucho, mucho, mucho, tanto como entonces,*  
siempre: hasta morir (Guerrero 2013: 26).

La misma estrategia oblicua sigue Maricela Guerrero en 'Desapariciones', poema cuya premisa es que el estado neoliberal, en la apertura y deslinde de sus funciones de garantizar el respeto del contrato social y su participación como órgano regulador de esas mismas relaciones, ha abandonado a los ciudadanos, lo que ha creado un vacío de 'legalidad' que sólo *produce* –en el sentido capitalista del término– desapariciones, vacíos y ausencias. Se trata de un marco de *ilegibilidad* de la ley a través del cual, como advierte Achille Mbembe, el Estado ejerce el control sobre la muerte estableciendo un "necropoder". En oposición al antiguo control del

Estado sobre el cuerpo y, por extensión, sobre la vida, como sugirió Michel Foucault al referirse al concepto de "biopoder" y "biopolítica", básicos en el desarrollo del capitalismo en los siglos XVIII y XIX (Foucault 2007: 170),<sup>12</sup> el "necropoder" en los tiempos de la globalización y el neoliberalismo componen una "necropolítica" que "assumes that the ultimate expression of sovereignty resides, to a large degree, in the power and the capacity to dictate who may live and who must die" (Mbembe 2003: 11). En otras palabras, al desaparecer la función desreguladora del Estado o, dice Rivera Garza en *Dolerse*, al éste rescindir "su relación con el cuidado del cuerpo de sus constituyentes [...] en su indiferencia y descuido, en su noción instrumental de lo político e incluso de lo público" (2011: 13s.), el Estado sin entrañas, sin ética, ha producido el cuerpo desentrañado, pero también el cuerpo vacío y ausente, cuya ausencia es síntoma de la desaparición misma de la 'legalidad' y de la 'legibilidad' del Estado de derecho. El tema en México es sensible si se considera en particular el incremento brutal de las desapariciones forzadas de mujeres desde mediados de la década de los 90, justo cuando entra en vigor el Tratado de Libre Comercio (TLC o NAFTA por sus siglas en inglés), que establece un nuevo marco jurídico y económico para la nación. Quizá el caso más conocido, y uno de los que ha motivado también más documentales, películas y libros de investigación y hasta de ficción, sea el de las muertas de Juárez,<sup>13</sup> ciudad que a raíz del Tratado de Libre Comercio detonó como uno de los grandes polos de inversión industrial en el sector de las maquilas. Ciudad Juárez, distópico laboratorio del futuro y de la globalización capitalista y neoliberal, se convirtió en los 90 en el caso más tristemente célebre por sus feminicidios, al parecer vinculados a la espiral de violencia desatada por el narcotráfico en el país. De cualquier forma, lo cierto es que los feminicidios y las desapariciones forzadas se han disparado de manera alarmante en todo el país, como se documenta de manera cotidiana en la prensa local e internacional.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> De manera más precisa, para Foucault el capitalismo "no pudo afirmarse sino al precio de la inserción controlada de los cuerpos en el aparato de producción y mediante un ajuste de los fenómenos de población a los procesos económicos" (2007: 170), lo que llevó a la construcción de mecanismos, estrategias y entidades de control biopolítico.

<sup>13</sup> Véase, por ejemplo, el documental *Señorita extraviada* (2001) de Lourdes Portillo y, en el ámbito del periodismo de creación, el libro de Sergio González Rodríguez, *Huesos en el desierto* (2002). El caso ha suscitado el interés de novelistas, como se puede apreciar en la póstuma *2666* (2004) de Roberto Bolaño.

<sup>14</sup> Este 2017 el diario español *El País* publicó el especial 'Feminicidios en México', en el que recoge testimonios y cifras sobre la desaparición forzada de 7404 mujeres en México entre 2012 y 2016 (véase Denis / Rodríguez 2017). El problema adquiere dimensiones trágicas si se añade que el mismo Estado mexicano ha sido reacio a declarar la alerta de género en el país, en franca oposición a la recomendación de diversas organizaciones nacionales e internacionales. La periodista mexicana Lydia Cacho, una de las grandes especialistas en el tema de violencia contra las mujeres, publicó el 12 de enero de 2011 un artículo en el que denunciaba que la violencia feminicida no es un asunto prioritario para algunas entidades mexicanas. La afirmación de Lydia Cacho surgía a partir de la entonces reciente negativa del Sistema Nacional para Prevenir, Atender, Sancionar y Erradicar la Violencia a "declarar improcedente la solicitud de alerta por violencia de género en el Estado de México por los casos de feminicidio". A manera de aclaración, vale la pena mencionar que esta última entidad federativa es uno de los grandes bastiones del Partido Revolucionario Institucional (PRI) que jamás ha conocido la alternancia política y que ha desempeñado una función estratégica a través del llamado "grupo Atlacomulco", al que presuntamente han

En los últimos años, a raíz de la aparición de narcofosas o necrópolis –como con agudeza llama Rivera Garza a esas "ciudades" periféricas, ocultas y pobladas de cadáveres anónimos– y del estado de excepción que en general vive el país a causa del crimen organizado, narradores y poetas han estrechado las relaciones entre el lenguaje escrito y la muerte dando lugar a una práctica escritural que se realiza "en condiciones de extrema mortandad y en soportes que van del papel a la pantalla digital" (2013: 22). Esas "necroescrituras" buscan "desarticular la gramática del poder depredador del neoliberalismo exacerbado y sus mortales máquinas de guerra" (Rivera Garza 2013: 19) a fin no sólo de dar voz al anonimato, sino de fraguarlo relacionamente en una "experiencia de pertenencia mutua con el lenguaje y de trabajo colectivo con otros" (Rivera Garza 2013: 23). En ese contexto emergente se puede ubicar 'Desapariciones' de Maricela Guerrero. Como ocurre en gran parte de su escritura, el mencionado es un poema oblicuo cuya estrategia radica en no decir de manera abierta el sentido político del texto, implícito en el título pero sugerido a través de elipsis que significan los vacíos que el poema tematiza –las desapariciones forzadas de niñas. Por el contrario, y como arguyo a continuación, el sentido se recupera sólo hacia el final, cuando los indicios textuales permiten cubrir los vacíos, y reconfigurar y descubrir cuáles son las "desapariciones" a las que hace referencia el poema. Cito el inicio:

Un bosque humedad y hastío. Una niña vaga por la casa. Un columpio en movimiento en el bosque –pero podría haber sido un desierto aunque en los descampados, ocurre– y si no hay quién lo mueva cómo se mueve: el tema de la energía que no vemos sobre la mesa, de lo que no pasa con nuestro entendimiento y nuestras fórmulas, eso creemos: vudú y santería y desaparecidos (Guerrero 2013: 35).

El poema, de ritmo sincopado y con digresiones que ocultan o, más bien, retrasan la lectura del sentido político del texto, escenifica dos posibles espacios: un bosque y un desierto. Como se sabrá después en una lectura retrospectiva, éste no es un dato menor porque indica que las desapariciones no son privativas de un solo lugar, sino que se pueden encontrar en cualquier otro –las zonas áridas del norte como Ciudad Juárez, pero también las más húmedas del centro y sur–, pues la violencia contra la integridad de las mujeres se ha extendido por todo el país. La descripción en el poema se realiza de manera pretendidamente objetiva, con cortes, alejamientos y acercamientos alternativos, como si fuese una cámara que involucra la mirada del lector, que es también una mirada colectiva, pues el poema está construido desde la primera persona del plural. Ese recurso desactiva el supuesto tono descriptivo del poema acercando al

---

pertenecido ex gobernadores mexicanos, incluido el actual presidente Enrique Peña Nieto. Asimismo, en cuanto símbolo del poder del Estado, la entidad ha estado vinculada desde el principio a la política neoliberal puesta en marcha por el ex presidente Carlos Salinas de Gortari, cuyas fluidas relaciones con el "grupo Atlacomulco" son ampliamente conocidas en el país.

lector al asunto en cuestión (las desapariciones), mientras lo convierte en mirón de un suceso obscuro por su abyecta y amenazadora vacuidad. Semejante práctica produce además extrañamiento y evidencia que las desapariciones son perturbadoras no tanto por el vacío que significan cuanto por la anomalía que evidencia su naturalización o cotidianidad. Para ilustrar lo anterior, el poema repite, varía o alterna sintagmas ("Un bosque", "Un columpio", "Una niña", etc.) que, al no cerrar la idea central del poema ni dilucidar en qué consisten las desapariciones, genera la ambivalencia semántica y una suerte de *horror vacui*, pues se teme lo que no se ve pero se sabe que ha estado presente porque es familiar o conocido; esto es, se teme no tanto a la desaparición en sí, sino al vacío que (nos) deja: un vacío amenazador –en cuanto huella *fantasmática*– de la propia integridad, sea ésta física o psicológica. El texto crea y escenifica un ambiente de suspenso en el que el lector "ve sin ver nada", pues la niña protagonista del poema, cuya identidad y función textual se nos escamotea, "mueve sin que la veamos, columpios" (Guerrero 2013: 36), de tal forma que la oquedad resultante son "nuestros lugares comunes, nuestros miedos" (ibíd). Sin que el lector se percate, el sujeto de la enunciación ha pasado del tono impersonal y casi aséptico a la localización del temor, ese *dislocamiento* o fractura del discurso del Estado que minimiza o naturaliza dentro de su lógica de poder los feminicidios. De esta forma, el *horror vacui*, según Maricela Guerrero, termina por ser obliterado –letra borrada o anulada: discurso evitado y desentrañado, para emplear el término de Rivera Garza– por el Estado que minimiza las desapariciones forzadas de niñas, quienes no son más que sujetos anónimos, sin presente ni futuro:

muchas niñas que quedan atrapadas, el tema de la desaparición y el columpio es un asunto de energía en los tres niveles de gobierno. El ángulo de movimiento, la fuerza y el trabajo y la masa que mueven el columpio es energía, lo que no vemos, pero intuimos o imaginamos, el lugar común de las ausencias: niñas que desaparecen y aparecen (Guerrero 2013: 36).

Resalta que Maricela Guerrero se refiera a las desapariciones como una ecuación matemática que implica "un asunto de energía en los tres niveles de gobierno" (ibíd) –el ejecutivo, el legislativo y el judicial. La ecuación semeja una suerte de razón y política de Estado que no es más que el acto de complicidad tácita entre las tres figuras legales que integran la nación, cuyo actuar se convierte en un nuevo marco de 'legalidad' en el que el crimen, la violencia y la política tornan 'ilegible' el Estado de derecho. Pues al tejer esa compleja red de complicidades e impunidad la nación se convierte en un galimatías, ese estado fallido o ausente tan mencionado por la prensa en los últimos años.

Deseo señalar, por último, la forma en la que Maricela Guerrero tiende nexos entre escritura y política a partir del diálogo con la tradición y el canon literarios en México, al que algunos

autores han calificado como ideológicamente apolítico y trascendente (ver *supra*). La finalidad de Maricela Guerrero será descentrar la ideología patriarcal subyacente en la literatura canonizada por la tradición de la inmanencia a fin de ver de qué manera ese tejido relacional de textualidades conecta con otros constructos ideológicos. La muestra más radical y experimental de esa vertiente se puede apreciar en la sección "Manchas en la pared" del volumen *De lo perdido, lo hallado* (2015). El título del apartado juega en primer lugar con la ambivalencia de la pared como hoja en blanco –a lo Mallarmé– que hace de la escritura un palimpsesto de huellas de otras escrituras que confirman que la propia es siempre una escritura ajena –varios poemas son deslecturas de poemas "canónicos" de Octavio Paz, Sor Juana y Francisco de Quevedo. En segunda instancia, el título alude a la escritura como "mancha" en la pared, lo que sugiere una presunta intrascendencia, pero también una supuesta ilegibilidad similar a la que proponen ciertos *graffitis* urbanos –el poema como tal es un palimpsesto que emborrona, desestructura y descentra los mecanismos ideológicos de opresión de la cultura hegemónica–, lo que evidencia una vez más el afán de la poeta por subvertir los compartimentos estancos. Pero, en tercera instancia, a través del uso de *word clouds* o nubes de palabras, la sección pareciera establecer una relación textual con las estrategias discursivas del neoconcretismo brasileño, caracterizado por la condición cinegética y expresiva del espacio, pero asimismo por requerir un lector copartícipe en la construcción de los significados. Con lo anterior Maricela Guerrero parece sugerir que los poemas de esa sección en particular –pero también de toda su obra a grandes rasgos– requiere un código o una política alternativa de lectura en la que detrás de las palabras, entreverándose en sus silencios, es posible leer ideas vigentes y a menudo aceptadas sin cuestionamiento alguno. Pongo por ejemplo el poema 'Piedra de sol, 1957', cuyo título y propuesta es paralelo a un ensayo publicado por Maricela Guerrero en la versión electrónica de *Letras Libres* en marzo de 2014. Propongo en los párrafos que siguen leer el ensayo y el poema en contrapunto, puesto que ambos son complementarios en sus principales ideas. Cito el poema:



histórico temporal dentro del poema son cuerpos que caminan, hablan, se peinan, cantan, planchan y cosen con sus hijos. Evidentemente son cuerpos de mujeres que no disienten ni cuestionan ni profieren maldiciones, son cuerpos sin deseo, son parte de la naturaleza, por tanto son cuerpos apolíticos" (Guerrero 2014). Las mujeres son escenarios pero carecen de voz propia y de agencia, por lo que su presencia es testimonial.<sup>15</sup> Son el sujeto al que se canta, como sucede en el tropo de la "amada inmóvil" antes señalado, que es también trasunto del sujeto femenino presente en el poema XV de Neruda ('Me gustas cuando callas') y en *La voz a ti debida* de Pedro Salinas. En todos esos casos, el sujeto femenino evoca el canto, pero no lo invoca; inspira al yo lírico, pero no es actante del poema.

Resalta que los 584 endecasílabos del poema totalizante de Paz queden reducidos a un texto concentrado y laberíntico: un cuerpo en gran medida descoyuntado y agujereado, hecho de piezas verbales que contrastan con la monumentalidad formal de 'Piedra de sol' y con su continente ideológico (el cuerpo, la otredad y la trascendencia), hecho que refuerza el efecto deconstructivo y paródico que propone la poeta. En su texto, por otra parte, Guerrero subraya con mayor densidad las palabras clave (piedra, sol, poema, cuerpo, mujer, palabras, voz, etc.) en la articulación de la ideología patriarcal. Lo interesante es que las palabras aparecen dispuestas o legibles en una espiral que homenajea y parodia la circularidad del poema de Paz, como si el texto de Maricela Guerrero emprendiera también una 'vuelta' pero a la agramaticalidad primera. Es decir, más que desplegarse en sus significaciones, el poema de Maricela Guerrero se pliega sobre sí mismo desarbolando y abismando las palabras y las redes de significados ideológicos que éstas entretejen. Al sumergirlas en un torbellino, las palabras adquieren un nuevo sentido, pues las de mayor densidad ideológica, comúnmente escamoteadas por la crítica –casi siempre encomiástica al referirse al poema de Paz– quedan hasta arriba, desplazando hasta el fondo a otras normalmente resaltadas como clave en la exégesis tradicional del poema –pienso en las palabras "hombre", "política" y "modernidad", por ejemplo. No es de extrañar entonces que en la cúpula de esa pirámide de significaciones y negaciones las palabras con mayor volumen sean "piedra", "sol", "poema", "cuerpo" y "mujer". Entre esos términos, la palabra "sol" ocupa de manera muy significativa el centro del poema. En cuanto centro de irradiación lumínica, el sol es principio masculino o activo y, por extensión, alude al conocimiento o *logos*, esto es, a la escritura ritual (poema/piedra) que transustancia el cuerpo femenino y, por extensión, a las fuerzas de la naturaleza o principio lunar o pasivo en

---

<sup>15</sup> La de Maricela Guerrero, por cierto, no es la única deconstrucción del entramado ideológico de 'Piedra de sol' entre los poetas mexicanos recientes. En 'El relojero divino', Óscar de Pablo (2014), por ejemplo, señala que la concepción cíclica en el poema de Paz es la constancia de una visión totalizante que, a semejanza del PRI en el Estado mexicano, "niega la realidad del cambio histórico" pues "la única liberación posible" es la individual vía del amor y el erotismo.

construcciones culturales "para hacer asequible esa naturaleza y construir una narrativa controlable" (Guerrero 2014). Lo anterior explica en buena medida la gran cantidad de nombres femeninos citados a lo largo del poema de Paz, apelativos que pueden ubicarse en una coordenada mítica y en otra histórica, ambas mediatizadas por un escenario personal que las reúne y confunde de manera ritual. El poema de Paz se vale de esas coordenadas para realizar un movimiento de lo privado e íntimo –la experiencia personal del propio Paz, por ejemplo, en la Guerra Civil española, o su vida como estudiante en el Colegio de San Ildefonso– a lo colectivo –el mito y la historia como instancias que se confunden. Nombres como Melusina, Venus, Perséfone, Laura, Isabel, Carmen o Eloísa pertenecen al horizonte histórico-cultural que el poeta intenta definir como parte de la experiencia del lenguaje: son arquetipos, formas culturales, instrumentos de conocimiento. En cualquier caso, lo que más llama la atención es que los asedios verbales de la voz poética son siempre un medio de aprehensión del cuerpo y de las formas culturales que éste ha asumido a lo largo de la historia.

La mujer, dice Paz en *El laberinto de la soledad* (1950), "es el Enigma", aquello que "no poseeremos nunca, la suma de nuestra ignorancia suprema" (2008: 203s.). Para acceder a ese conocimiento de la naturaleza, el sujeto se vale de vías de significación simbólica e ideológica (las palabras, el poema). Por eso llama la atención que en el texto de Maricela Guerrero los vocablos "mujer" y "cuerpo" sean contiguos y que el poema en general prescinda del común de las denominaciones míticas e históricas, como si la autora tratase de prescindir de la trama de opresión falogocéntrica de 'Piedra de sol'. La mujer deseante, dice la poeta en su ensayo de 2014, "es un cuerpo en conflicto al que hay que regular"; un cuerpo cuya otredad y misterio es inteligible a partir de la idealización ritual al que éste es sujeto. Según Maricela Guerrero, "la gran tarea de la modernidad nacional" fue "idealizar la otredad" (2014), situación que se consiguió desactivando la politización del cuerpo deseado (la mujer) y facilitando en cambio la del sujeto deseante (el hombre), el cual es llamado a lo largo del poema a romper su alienación o soledad secular a fin de alcanzar la universalidad que lo alejara del peligro nacionalista y totalitario –léase la vigencia del nacionalismo folklórico apuntalado por el PRI como razón de Estado, situación que cambiaría en los años sucesivos– en el que el país se había encerrado a mediados de la década de 1950. Es así como Paz consigue reconciliar al sujeto tanto en su dimensión privada (personal) como colectiva (nacional y universal). La propuesta de Maricela Guerrero en este caso será inversa: despolitizar al sujeto deseante y politizar al sujeto deseado pasando de lo personal y trascendente a lo político, proponiendo una crítica de la modernidad y de sus metarrelatos. El hecho de que "voz", "cuerpo", "monumental" y "hombre" sean algunas de las siguientes palabras en la espiral del poema no es una cuestión menor: significa que esa

'legibilidad' del poema paciano que propone Maricela Guerrero a partir de la deconstrucción de sus presupuestos ideológicos es una nueva 'legalidad', un nuevo marco de lectura inserto también en la revisión crítica de los procedimientos de construcción estética, ya sean éstos verbales o visuales –o ambos, como sucede en el poema aquí comentado.

Lo que propone Maricela Guerrero en este poema y en los otros que he analizado, en síntesis, no es tanto una subversión de la tradición para perpetuar la genealogía de la ruptura, como señalaba Paz que ocurría cada sucesión generacional en el prólogo a ese monumento a la fijeza que es *Poesía en movimiento* (1966). La finalidad de Guerrero es, en contraparte, esbozar una práctica del lenguaje: una manera de escribir que es simultáneamente una forma de leer en la que el discurso institucional y hegemónico se agujerea no para subvertir su lenguaje, sino para evidenciar los vacíos normalizados por su uso. Se trata, dice Hugo García Manríquez en *Anti-Humboldt*, de leer para "crear huecos, pausas, agujeros, limbos" (2014: 76), 'dislocaciones' del código de legibilidad histórico-social de esos discursos, pues todo texto es en el fondo una economía política, un campo imantado de significaciones que cuentan con su propio código de legibilidad.<sup>16</sup> La problematización de esos códigos de legibilidad implica encontrar un nuevo campo de legalidad; o, más bien, conlleva encontrar lo político en un texto que de otra manera permanece incontestable y etéreo, similar a esa constelación de "signos en rotación" que Paz empleó para definir el concepto de modernidad para la poesía mexicana. En el caso de los poemas analizados, el objetivo de Maricela Guerrero es encontrar ya los vacíos que el discurso hegemónico ha normalizado a través de la cultura (las letras de boleros y la idea de canon poético), ya el silencio cómplice del Estado en torno a las desapariciones forzadas de mujeres. Más que una exégesis y una crítica vertical de los discursos, Guerrero propone en su obra la configuración de una política de escritura y de un pacto de lectura a partir de las diversas textualidades que asume la literatura en estos tiempos de fructíferos intercambios entre soportes tradicionales y digitales.

## **Bibliografía**

*Santa Biblia* (2009). Edición Reina-Valera. Salt Lake City: La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días.

BOURDIEU, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press.

BOWDEN, Charles (1998): *Juárez: The Laboratory of Our Future*. New York: Aperture.

CACHO, Lydia (2011): 'El Estado de México: feminicidios ignorados'. En: *lydiacacho.net*, 12 de enero. <http://www.lydiacacho.net/12-01-2011/el-estado-de-mexico-feminicidios-ignorados/> [01.09.2017].

---

<sup>16</sup> Véase García Manríquez (2014: 77)

- CRUZ ARZÁBAL, Roberto (2015): 'Los subsistemas oblicuos'. En: *Tierra Adentro*, 22 de abril. <http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/los-subsistemas-oblicuos/> [21.12.2017].
- CALDERÓN, Alí (2009): 'La prosa de Guadalajara no existe'. En: *Círculo de Poesía*, 10 de julio. <http://circulodepoesia.com/2009/07/la-prosa-de-guadalajara-no-existe/> [21.12. 2017].
- CALDERÓN, Alí (ed.) (2007): *La luz que va dando nombre. Veinte años de poesía en México*. Puebla: Secretaría de Cultura / Gobierno del Estado de Puebla.
- DENIS, Daphnée / Alma Rodríguez (2017): 'Feminicidios en México: Una lacra que pervive. Las voces de las silenciadas'. In: *El País*, 09 de marzo. <https://elpais.com/especiales/2017/feminicidios-en-mexico/> [21.12.2017].
- ESCALANTE, Evodio (1992): 'De la vanguardia militante a la vanguardia blanca. Los nuevos trastornadores del lenguaje en la poesía mexicana de nuestros días: David Huerta, Gerardo Deniz, Alberto Blanco y Coral Bracho'. En: Federico Patán (ed.): *Perfiles: ensayos sobre literatura mexicana reciente*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 27-45.
- ESTRADA, Carmina (ed.) (2005): *Un orbe más ancho. 40 poetas jóvenes (1971-1983)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- FABRE, Luis Felipe (2012): *La edad de oro. Antología de poesía mexicana actual*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- FABRE, Luis Felipe (ed.) (2008): *Divino tesoro. Muestra de nueva poesía mexicana*. México: Fundación del Centro Histórico / Casa Vecina / Libros de la Meseta.
- FEDERMAN, Raymond (2014): 'Loose Shoes: A Life Story of Sorts'. En: *Electronic Poetry Center*, 14 de abril. Web. [14.11.2017].
- FOUCAULT, Michel (2007): *Historia de la sexualidad*. Vol. I. México: Siglo XXI.
- GARCÍA MANRÍQUEZ, Hugo (2014): *Anti-Humboldt: Una lectura del Tratado de Libre Comercio*. México: Aldus / Litmus Press.
- GUEDEA, Rogelio (ed.) (2003): *Árbol de variada luz: antología de poesía mexicana actual, 1992-2002*. Colima: Universidad de Colima.
- GUERRERO, Maricela (2015): *De lo perdido, lo hallado*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- GUERRERO, Maricela (2014): 'Piedra de sol, 1957'. En: *Letras Libres*, 13 de marzo. <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/piedra-sol-1957> [21.12.2017].
- GUERRERO, Maricela (2013): *El tema de la escrofularia*. Playas de Rosarito: Piedra Cuervo / Ediciones de La Esquina.
- HERBERT, Julián (2010): *Caníbal. Apuntes sobre poesía mexicana reciente*. México: Bonobos.
- HIGASHI, Alejandro (2015): *PM / XXI / 360°. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana / Tirant Humanidades.
- HIGASHI, Alejandro (2014): 'Hitos provisionales en el perfil de una generación: poetas mexicanos nacidos entre 1975 y 1985'. En: *Revista de Literatura Mexicana*, 25.2, 49-74.
- LUDMER, Josefina (2009): 'Literaturas postautónomas'. En: *Propuesta Educativa*, 18, 32.2, 41-45. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=403041704005> [21.12.2017].

- LUMBRERAS, Ernesto / Hernán Bravo Varela (eds.) (2002): *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- MATEO GAMBARTE, Eduardo (1996): *El concepto de generación literaria*. Madrid: Síntesis.
- MBEMBE, Achille (2003): 'Necropolitics'. En: *Public Culture*, 15.1, 11-40.
- MONSIVÁIS, Carlos (2006): *Días de guardar*. México: Era.
- PABLO, Óscar de (2014): 'El relojero divino'. En: *Nexos*, 1 de marzo. <https://www.nexos.com.mx/?p=15736> [21.12.2017].
- PAZ, Octavio (2008): *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra.
- RIVERA GARZA, Cristina (2017): 'Desapropiación para principiantes'. En: *Literal. Latin American Voices / Voces Latinoamericanas*, 31 de mayo. <http://literalmagazine.com/desapropiacion-para-principiantes/> [21.12.2017].
- RIVERA GARZA, Cristina (2015): *La imaginación pública*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- RIVERA GARZA, Cristina (2013): *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquets.
- RIVERA GARZA, Cristina (2011): *Dolerse: textos desde un país herido*. Oaxaca: Sur+.
- RIVERA GARZA, Cristina (2009): 'Modos de circulación cultural'. In: *Blogspot*, 16 de junio. <http://cristinariveragarza.blogspot.de/search?q=Modos+de+circulaci%C3%B3n+cultural> [21.12.2017].
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio (2007-2008): 'La "generación" como ideología cultural: el FONCA y la institucionalización de la "narrativa joven" en México'. En: *Explicación de Textos Literarios* 36, 1-2, 8-20.
- ZAVALA, Iris M. (1991): *El bolero: Historia de un amor*. Madrid: Alianza.