

LUIS ENRIQUE ESCAMILLA FRIAS  
City University of New York, EE. UU.  
lescamillafrias@gradcenter.cuny.edu  
ORCID: 0000-0002-4140-0065

HACIA UNA MEMORIA TRAS LA “GUERRA CONTRA EL NARCO”:  
CUATRO NECROPOEMAS MEXICANOS  
TOWARDS A MEMORY AFTER THE “GUERRA CONTRA EL NARCO”:  
FOUR MEXICAN NECROPOEMS

PALABRAS CLAVE:  
necropoesía,  
violencia, estrategia  
de seguridad, México,  
memoria agonística,  
sanación.

Desde 2006, en México se ha multiplicado la producción de textos, tanto académicos como literarios, relacionados con la violencia generada en el país a causa de la estrategia securitaria de los gobiernos de México y Estados Unidos, desde el mandato del presidente Felipe Calderón (2006-2012) y George W. Bush (2001-2009); una estrategia que en realidad sirvió para otros objetivos como el extractivismo. En este artículo se analizan los poemas *Los muertos* de María Rivera, *Querida fábrica* de Dolores Dorantes, *Disentimientos de la nación* de Javier Raya y *Antígona González* de Sara Uribe. El análisis se hace en relación con dos constelaciones teóricas. Por un lado, los planteamientos de Giorgio Agamben, Rita Segato, Oswaldo Zavala y Luis Astorga, que explican la violencia como resultado de una estrategia esencialmente capitalista. Y por otro, las propuestas de Cristina Rivera Garza, Ana Cento Bull y Hans Lauge Hansen, así como de Daniel Inclán, las cuales buscan, desde el trabajo con el archivo y la memoria, distintas soluciones a los resultados trágicos que la violencia ha traído consigo.

KEYWORDS:  
Necropoetry, Violence,  
Security Strategy,  
Mexico, Agonistic  
memory, Healing.

From 2006 onwards it has been growing the production of academic and creative text works regarding the violence triggered by both Mexican and American governments, specially over the Felipe Calderon's rule (2006-2012) and George Bush's one (2001-2009). Depicted as if trying to end the insecurity, such a bilateral strategy ended up serving, in reality, for paving the way for the extractivism. This work aims to show how several academic, journalistic and literary works have rightly interpreted the latter. To do so the author analyzes Maria Rivera's *Los Muertos*, Dolores Dorantes's *Querida fábrica*, Javier Raya's *Disentimientos de la nación* and Sara Uribe's *Antígona González*.

*The analysis is made taking into account two theoretical approaches. On the one hand, the works by Giorgio Agamben, Rita Segato, Oswaldo Zavala and Luis Astorga. They all explain the violence, in essence, as a result of a capitalist strategy. The other theoretical proposals are those elaborated by Cristina Rivera Garza, Ana Cento Bull and Hans Lauge Hansen, as well as by Daniel Inclán. Boosted by their work with archives, these theorists look for diverse ways to exit the dreadful results caused by violence. This text is intended to focus the actual causes of such a phenomenon in Mexico, and to utilize an array of proposals to imagine ways for exiting the violence.*

Abastecer un aparato de producción, sin transformarlo en la medida de lo posible, es un procedimiento sumamente impugnado incluso cuando los materiales con que se le abastece parecen ser de naturaleza revolucionaria  
Walter Benjamin  
El autor como productor

## 1. Introducción

De diferentes extensiones, de variadas intenciones estéticas, de menores o mayores alcances conceptuales, de sensibilidades muy diversas y de soluciones formales mutuamente distantes, los poemas que aquí se analizan tienen el común denominador de haber sido producidos hacia el ocaso del sexenio del presidente mexicano Felipe Calderón (2006-2012), durante el cual murieron al menos 121 683 personas y más de 30 000 desaparecieron (Zavala 2018: 91). Precisamente, los poemas que aquí se analizarán abordan el miedo y la inseguridad, la extrema violencia, las crecientes cifras de muertes y las desapariciones de personas en México.

Los muertos, de María Rivera (Ciudad de México, 1971), es un poema de mediana extensión y de libre acceso a través de internet, publicado en 2010, esto es, habiendo ya pasado la mitad del sexenio calderonista. Está enfocado en retratar distintos momentos, condiciones, características, de

las muertes violentas de niñas y niños, mujeres y hombres. El poema avanza con gran rapidez mostrando las escenas de asesinatos y los escenarios, las ciudades donde ocurrieron diferentes hechos de violencia. En general, la estrategia del poema podría clasificarse dentro de lo que Cristina Rivera Garza ha llamado “poéticas de la desapropiación” (2013: 33), esto es, dejar que los muertos hablen, basar los versos en la documentación, tal como ocurre en el poema de Rivera al enlistar nombres y apellidos de las personas asesinadas, con edades incluidas.

*Querida fábrica*, de Dolores Dorantes (Córdoba, Veracruz, 1973), es un poema de mayor extensión —48 páginas—. Está dividido en fragmentos a lo largo de los cuales la voz poética a veces parece la de un hombre, a veces la de una mujer, o de la misma fábrica a la que alude el título. Esas múltiples voces, una mujer, un discurso oficial sobre la muerte, el propio cuerpo de un hombre o de una mujer asesinados, se dirigen principalmente a la fábrica, a modo de narratario. Los fragmentos contenidos en las primeras páginas reflejan la violencia confundida con el amor, y al leerlos en el contexto de la violencia en México de esos años, especialmente de la violencia feminicida que entre 1993 y 2017 significó 1600 mujeres muertas<sup>1</sup> en Ciudad Juárez (la ciudad fronteriza México-Estados Unidos, donde gran cantidad de mujeres trabajan en empresas de maquila trasnacional [el eco con la palabra “fábrica” del título del poema se hace evidente]), se puede pensar no sólo en la violencia contra los cuerpos violentados por la estrategia de seguridad mencionada, sino también en las mujeres asesinadas a manos de feminicidas, o las muertes de hombres jóvenes discriminados y asesinados por la violencia estatal (Valenzuela: 12) que se ha desplegado en distintas zonas, como en el estado de Tamaulipas, situado en esa misma frontera, donde la estrategia está encaminada a la extracción de hidrocarburos (Correa-Cabrera y Gutiérrez-Mannix: 146).

*Disentimientos de la nación* de Javier Raya (Ciudad de México, 1985), es al igual que *Los muertos* un poema de libre acceso, y fue publicado en el sitio web del autor. Se publicó el 14 de junio de 2012, es decir, quince días antes de que se llevaran a cabo las votaciones para el cambio del gobierno federal en el país, el domingo 1º de julio. Era prácticamente el final del sexenio de Felipe Calderón, y el ingente número de personas muertas era ya patente. Como han explicado, por un lado Dawn Paley, en esa estrategia de seguridad, “el terror se usa en contra de las poblaciones en ciudades y zonas rurales” (16) y, por otro, José Manuel Valenzuela, señala con el

<sup>1</sup> Cfr. “Contrastan las cifras de feminicidios en Ciudad Juárez”, en la bibliografía.

término *juvenicidio* un “proceso que implica una condición persistente que ha costado la vida a decenas de miles de jóvenes en México y a cientos de miles en América Latina” (12). El perfil de personas muertas eran jóvenes, pobres, morenos, de localidades alejadas, y las circunstancias en las que habían muerto tenían que ver con la presencia del ejército (Astorga: 20). De esta manera, al incorporar distintas voces el poema puede formar parte de esos textos que, siguiendo nuevamente a Rivera Garza, “ahora, y de manera ineludible, [vuelven] visible así la comunalidad que les da sentido, aire, existencia” (2013: 49). El poema les da visibilidad a esos discriminados y, al final, muertos por razones de violencia estatal.

Finalmente, *Antígona González* de Sara Uribe (Querétaro, 1978), es el poema más extenso —101 páginas— y apareció el mismo año que el de Raya, esto es, al final del sexenio de Felipe Calderón. Las muertes y desapariciones derivadas de la estrategia de seguridad ya ocupaban un sitio central en la discusión pública. Como revela el título, se trata de una actualización de *Antígona*, pero no sólo la de Sófocles, sino también de *Antígona Vélez*, quien “le fue encargada a Leopoldo Marechal por José María [Fernández] Unsáin, director del Teatro Cervantes, a principios de 1951” (Uribe: 21), y de la *Antígona* utilizada por la argentina Griselda Gambaro “para criticar el gran número de desaparecidos durante la dictadura militar que existió en su país” (Uribe: 25); además, dice el poema, “[s]abemos de la existencia [...] de una *Antígona cubana* escrita en 1968 por el dramaturgo José Triana” (60, cursivas del original). Esa abierta descripción de las referencias intertextuales a las que apela el poema, además de las últimas páginas del libro en las que se enumeran las notas periodísticas, artículos, textos académicos —entre otros documentos— referidos en el cuerpo del poema, hacen que éste practique, como el propio texto admite, un ejercicio de “apropiación, intervención y reescritura” (103). Por todas estas características, el poema de Uribe puede situarse dentro de la categoría de “escritura documental”, que Rivera Garza considera como una de las “formas de desapropiación textual que exponen, sin afán principista, el trabajo comunal que les da sentido” (2013: 48), esto es, una escritura en la que, siguiendo a Rivera Garza, lo que predomina es “la voz del otro” (2013: 48).

He destacado el momento en que cada poema fue producido, esto es, hacia el final del sexenio de Felipe Calderón, porque lo que interesa es precisamente la interpretación que los cuatro poemas hacen de los fenómenos que produjeron la violencia en ese momento preciso. Y es que me parece que la interpretación más exacta de las causas de esa

violencia es la que han hecho, entre otros/as académicos/as y periodistas, Luis Astorga, Fernando Escalante Gonzalbo, Oswaldo Zavala, Dawn Paley, Guadalupe Correa-Cabrera y Carlos Daniel Gutiérrez-Mannix, quienes han documentado que, lo que corrientemente se ha dado en llamar “guerra contra el narcotráfico”, es decir, la política de seguridad del gobierno de México desde Calderón hasta la presidencia de Enrique Peña Nieto (2012-2018), más el apoyo de los Estados Unidos, en realidad tuvo tras de sí otros objetivos como una profunda motivación económica, especialmente a través de la explotación de zonas con ricos yacimientos de hidrocarburos. Cierto que el momento de producción de los textos de este grupo de académicos y periodistas es o bien paralelo o bien posterior al de los poemas. No obstante, lo que en las siguientes páginas se va a discutir es cómo la interpretación que hacen los poemas de las causas de la violencia está en la misma línea de pensamiento de estas investigaciones, y no en la equivocada interpretación según la cual, siguiendo a Zavala, “las beneficiosas organizaciones criminales del negocio de la droga son una amenaza relegada a la exterioridad discursiva —fuera de los límites— del poder y de la razón de Estado. Como tal, el gobierno mexicano representa a los cárteles de la droga como entidades criminales prontamente distinguibles de las estructuras estatales” (Zavala 2014: 342, trad. mía), y que es, sin embargo, una interpretación en la que ha incurrido una amplia parte de la producción literaria nacional, especialmente la llamada por el propio Zavala en su mismo artículo como “narconarrativa”, esto es, el “disperso pero interrelacionado corpus de textos, filmes, música y arte conceptual enfocado al comercio de drogas” (341, trad. mía). Así, estos poemas empezaron a conformar en México el corpus poético con un enfoque correcto sobre la violencia generada por los últimos dos sexenios de gobiernos federales.

Debo mencionar que la genealogía de todas estas reflexiones deriva de una serie de conceptos de amplio alcance. El primero sería el de “biopoder” de Michel Foucault, el cual puede entenderse como “estrategias de dominación colectiva [que] subyacen a toda estructura de poder” (Moraña: 12). Otro es el de “necropolítica” de Achille Mbembe; él entiende la soberanía de los Estados “como el derecho a matar” (21); y este mecanismo se ejerce si hay las condiciones necesarias para que tal soberanía funcione: formación de terror, biopoder, estado de excepción y estado de sitio (35). Y una aproximación última, que es posible sumar a estas interpretaciones, y que puede servir para explicar nuestro panorama actual, es la de Rita Segato, quien habla de una “conquistualidad violentadora y

expropiadora permanente” (22), la cual “se expresa de manera perfecta, con graffía impecable y claramente legible el arbitrio creciente de un mundo marcado por la ‘dueñidad’, una nueva forma de señorío resultante de la aceleración de la concentración y de la expansión de una esfera de control de la vida...” (17). Ahora bien, me parece que una forma de actualizar tales aproximaciones en el caso de México es hacerlo a través de los planteamientos de Zavala y Astorga, de Paley, Correa-Cabrera y Gutiérrez-Manix; por tal razón, utilizo sus investigaciones académicas y periodísticas, así como sus interpretaciones, para analizar el momento mexicano que aborda este texto, que es el fin del sexenio de Felipe Calderón.

En este sentido, el corpus de poemas abre un par de líneas que aquí se van a discutir. La primera es que, si bien los cuatro identifican al gobierno mexicano (*Los muertos*, de María Rivera, también al de Estados Unidos), y a sus agencias armadas como los responsables de la violencia, lo cierto es que ninguno de ellos atisba la operación discursiva mencionada en la cita anterior de Zavala, en el sentido de que el “narcotráfico” es asumido como un agente exterior al Estado, lo cual ha permitido a éste articular una estrategia según la cual, dado que el narcotráfico es un enemigo, sería permitido un despliegue en su contra (Astorga: 54). Podría echarse en falta en los poemas esta interpretación; sin embargo, dado que tal conclusión fue posterior a la producción de los poemas, me parece que más bien podría considerarse como una oportunidad para la literatura mexicana, en este caso la poesía, de inscribirse en ese corpus y que busque avanzar en el entendimiento del problema.

La segunda línea, muy en sintonía con la anterior, es que estos poemas abren otra posibilidad ya trabajada desde la teoría, especialmente desde los estudios de la memoria, que sería muy productiva de explorarse desde la literatura. Me refiero a la propuesta de Ana Cento Bull y Hans Lauge Hansen, así como a la de Daniel Inclán, las cuales buscan distintas soluciones a las situaciones trágicas que la violencia ha traído consigo.

Cento Bull y Lauge Hansen llaman “memoria agonística” a su propuesta de recordar los hechos, que es “reflexiva y dialógica, además de que depende de representaciones politizadas de conflictos pasados, reconociendo pasiones civiles y políticas, así como una agencia colectiva e individual” (390, trad. mía). Esto es, una propuesta para politizar el pasado, pero tomando en consideración de forma primordial las pasiones y las agencias, no sólo de los grupos que han sido víctimas de la violencia sino también de los victimarios —como más adelante se verá en mayor detalle.

Inclán, en tanto, más allá de que ha cuestionado algunos de los planteamientos de las “versiones agonísticas del pasado” para usar sus propias palabras (145), ya que en su opinión éstas reducen “las contradicciones sociales y conflicto a muerte que significó la existencia de proyectos políticos contrapuestos” (145), ofrece una reflexión muy útil ligada al tema de violencias, como la de México, y que se aborda en los poemas a discutir: el de las personas desaparecidas. En estos términos plantea Inclán su propuesta:

El desaparecido es tal en la medida en la que es un vacío comunitario no sólo como un cuerpo individual que no está. Es este punto donde los esfuerzos por reconstruir el tiempo histórico no han logrado dar cuenta de la dimensión política de la comunidad; porque no es la comunidad nacional, son las comunidades políticas desde las que se tendría que pensar en la singularidad de la ausencia (154).

Con la idea contenida en estas últimas palabras, en las que Inclán subraya la necesidad de que la comunidad política atienda no las ausencias en plural, sino cada una de ellas en singular, es con la que deseo intervenir en la discusión sobre el corpus de los cuatro poemas.

Tomar en consideración las propuestas de Inclán y de Cento Bull y Lauge Hansen, tiene el objetivo de analizar si en el corpus de poemas es posible encontrar, ya sea en conjunto, ya individualmente, un desarrollo de tales conceptos que, desde el trabajo con la memoria, aporten salidas a las consecuencias que la violencia ha dejado tras de sí. Para tal propósito, con base en el concepto “necroescrituras” de Rivera Garza, llevaré a cabo el análisis de los poemas, que permita conocer cómo han sido escritos. Y en segundo lugar, a partir de conceptos de Astorga, Zavala, Paley, se analizará la lectura que los poemas hacen de las causas de la violencia en México. Finalmente, se analizarán las posibilidades que los poemas abren, o no, con relación al trabajo de memoria tanto de la violencia en general, como de las personas desaparecidas, en particular.

## 2. Poesía documental y necropoesía

Hacia el año 2013, la pregunta que animaba a Cristina Rivera Garza parecía ser ¿cómo se debería escribir, habida cuenta de la cantidad de muertes y desaparecidos que había ocurrido durante los últimos años en México?



Lo que ella planteó es que no se podía seguir escribiendo del mismo modo que antes de esa terrible transformación de la vida del país. No sólo se trataba del tema sobre el que se escribía, sino, fundamentalmente, de la posición estética que se adoptara, lo que al mismo tiempo resultaba ser profundamente político. Cómo se escribe es, así, una posición profundamente estética, es decir, profundamente política. En las primeras páginas de su libro dedicado a discutir este asunto, Rivera Garza empieza delineando así su propuesta:

A la producción textual que, alerta, emerge entre máquinas de guerra y máquinas digitales, la denomino aquí *necroescrituras*, siempre en plural [...] A esas decisiones escriturales, ligadas estrechamente aunque también de manera oposicional con la necropolítica de hoy, las denomino aquí poéticas de la desapropiación, sobre todo para distinguirlas de los modos de escritura que, a pesar de enunciarse como críticas, han continuado rearticulándose en los circuitos de la autoría y el capital, agrandando más que poniendo en duda, la circulación de la escritura dentro del dominio de lo propio (2013: 33, cursivas del texto original).

Como se desprende de estas líneas, Rivera Garza introduce su preocupación por los modos en que la literatura se está escribiendo en ese momento, tras el primero de los dos sexenios presidenciales que duró la estrategia militar de carácter securitario en el país. Otro término empleado por ella es “escritura documental”: “los [escritores] documentalistas no únicamente han cuestionado el carácter indisputable de la agencia autorial en la producción de sentido de un texto, sino que también han planteado preguntas de relevancia estética y política sobre las manera en que se genera, distribuye y archiva la voz alterada: la voz del otro” (2013: 48).

Los tres conceptos, *necroescritura*, desapropiación y escritura documental, permiten discutir el corpus objeto de análisis de este trabajo, porque los cuatro poemas surgen en un contexto de violencia pero también en oposición a él; los cuatro avanzan en la idea de la desapropiación, es decir, citan las voces de los otros, además de que, en relación al mercado, fueron distribuidos de forma libre por internet; y finalmente, los cuatro tienen un abierto carácter documental, en la medida en que apelan al archivo, entendido aquí como lo define Derrida cuando dice que está “inscrita en la memoria histórica como inyunción de memoria, con o sin soporte” (43), y lo citan una y otra vez, incluso textualmente en muchas ocasiones. Las tres categorías, pues, son útiles para analizar los cuatro poemas.



En el caso de *Los muertos*, de María Rivera, como ya se dijo, el yo poético se desdobra en multiplicidad de voces que son las voces de “Gelder (17) / Daniel (22) / Filmar (24) / Ismael (15) / Agustín (20) / José (16) / Jacinta (21) / Inés (28) / Francisco (53)” (Rivera) y otras más. El poema es muchas voces. Pero no son cualquier voz, sino la voz de personas que, hacia el 2010 en que fue escrito el poema, habían desaparecido a causa de la estrategia de seguridad lanzada por el gobierno calderonista y estadounidense en México. Son las voces de un archivo hablado por las personas muertas.

Un elemento particularmente interesante del poema es que el lugar de enunciación del yo poético parece situarse en Manhattan: cita la avenida Broadway y el río Hudson. Y desde esa posición territorial afirma: “Allá vienen / los muertos tan solitos, tan mudos, tan nuestros, / engarzados bajo el cielo enorme del Anáhuac, / caminan, / se arrastran, / con su cuenco de horror entre las manos, / su espeluznante ternura” (Rivera). Puede interpretarse como una forma de decir que ahí vienen los muertos a alterar la tranquila paz de la ciudad icónica de Estados Unidos. ¿Hay ahí una sugerencia de la responsabilidad por parte de Estados Unidos hacia las muertes de tantas personas en México?

La sugerencia es importante porque, como varios años más tarde documentó Paley, el gobierno estadounidense de George W. Bush, en 2007, a través del apoyo con armamento y equipo militar valuado en 1.9 billones de dólares, denominado Plan Mérida, incidió directamente en el proyecto securitario que el presidente mexicano Felipe Calderón había lanzado a fines del año anterior, 2006 (119). Este programa de seguridad ha sido explicado de forma relativamente reciente, en 2019, bajo la lógica de una estrategia consistente en generar violencia en lugares como el estado mexicano de Tamaulipas, donde se han alcanzado cuotas de violencia especialmente altas, con el objetivo de explotar los yacimientos de hidrocarburos de la región (Correa y Gutiérrez: 136-137). Esto es lo que ha llevado a otros investigadores a sostener que “la agenda de la reforma energética del gobierno federal es el principal motor que explica la actual violencia en el país” (Zavala 2018: 22), al referirse a la reforma constitucional llevada años más tarde, durante el sexenio del presidente mexicano Enrique Peña Nieto, que abrió la posibilidad a la inversión extranjera, especialmente norteamericana, en un recurso históricamente manejado única y exclusivamente por el Estado, como lo son los yacimientos de hidrocarburos. De tal modo que la sugerencia hecha por el poema sobre la responsabilidad

de los Estados Unidos en la violencia homicida en México es una buena precisión, mencionada ya desde el momento en que el poema fue escrito, en 2010.

*Los muertos* no ahonda especialmente en esta sugerencia. Sin embargo, es muy importante, pues apunta a una de las principales causas de la violencia, y por ello la subrayo. El poema es principalmente una especie de denuncia, de las primeras que en el terreno de la poesía tuvieron lugar en esos momentos, de lo que estaba ocurriendo en México. De hecho, su apresuramiento por enunciar todo, sin ahondar más en las causas de los acontecimientos, guarda relación con lo que señala Judith Butler sobre las vidas lloradas y la necesidad de prestar atención, mucha atención, a la pérdida de la vida del otro, la cual nos “enfrenta a un enigma: algo se esconde en la pérdida, algo se pierde en los descansos mismos de la pérdida” (50). El poema está escrito con los dolores causados por las pérdidas de muchas personas, en muchas ciudades de México, cuyos nombres se evocan con dolor: “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...” (Rivera). Es en este mismo sentido como Rivera Garza afirma que “[e]l duelo, el proceso psicológico y social a través del cual se reconoce pública y privadamente la pérdida del otro, es acaso la instancia más obvia de nuestra vulnerabilidad, y por ende, de nuestra condición humana” (2013: 121). Es así que el poema puede leerse como una búsqueda por mostrar lo que está ocurriendo. Por introducir en la poesía lo que se está discutiendo, lo que está pasando en México. No ofrece más explicaciones, no ofrece una búsqueda mayor de las razones, las consecuencias, las motivaciones de la violencia. Es una enumeración de las muchas estampas de las muertes, especialmente de mujeres, en distintas ciudades de México, sin embargo, es un muy importante esfuerzo inicial.

## 2.2. Poesía hacia una memoria agonística

El poema de Dolores Dorantes *Querida fábrica* puede situarse, al igual que *Los muertos*, dentro de las categorías de necroescritura y escritura desappropriacionista. Publicado en 2011, está inscrito en los últimos años del sexenio calderonista, y, al igual que *Los muertos*, lejos de adueñarse de la voz de los otros, lo que hace es que las voces de los otros hablen a través suyo.

Y aunque el poema no es, como los otros tres que componen este corpus, digital y de libre acceso sino un libro tradicional [hoy día, no obstante, se puede conseguir libremente el PDF en una búsqueda *on line* simple], sí se trata también de una intervención textual documentalista, pues se refiere una realidad específica en un contexto verificable.

Como se dijo antes, el poema se refiere a la violencia, especialmente la feminicida, que no sólo hacia esos años sino en el momento en que escribo este texto, ha prevalecido en México. De ahí que en sus primeros fragmentos se refleje la violencia confundida con el amor: se piensa de inmediato en la violencia contra los cuerpos de quienes más han sido violentados: las mujeres, pero también hombres jóvenes asesinados por el sistema, por el Estado, como ha explicado Valenzuela al hablar de los elementos contextuales que rodean el referido término de “juvenicidio”: destaca la “precarización, pobreza, desigualdad, estigmatización y este reotipamiento de conductas juveniles” (13). Prueba de lo anterior son los versos iniciales del poema: “Esto no va más allá de algún vestido al que / tenemos que buscarle los zapatos o / una noche que esconde su más preciada estrella tras la quemadura y / es ese fuego al que nos gusta entrar para mirarnos el corazón de despedidos / y desposeídos / que una época que no pudo borrarse arrastró con nosotros como / arrastra el mar un mar espeso sumergido en lo oscuro” (Dorantes: 3).

Una diferencia de este poema, en comparación con los demás, es que se trata de un trabajo más “tradicional”, en el sentido de que su documentación no es citacionista, es decir, no habla de nombres concretos de personas, no menciona las fuentes o los intertextos con los que está dialogando, tampoco las ciudades mexicanas a las que se refieren los versos. Más bien, crea un campo de significación ligado a la violencia de esos años, pero lo hace mediante figuras poéticas. Por ejemplo, el verso “tu boca abierta” se repite en varias ocasiones, como las bocas abiertas de las personas muertas o de los consumidores de imágenes donde esas bocas aparecían retratadas. Otro verso repetido en varias ocasiones es “monitor”, como la pantalla en donde vemos las bocas abiertas de los cuerpos muertos. Más adelante, el poema habla abierta y claramente de “tu boca de cadáver” (34) y luego menciona “tu boca con el golpe en la punta de la lengua” (35) y más adelante evoluciona a “tu cueva, tu mentira” (36). Se repiten las oquedades en el cuerpo humano, pero también la oquedad evocada por la cueva. La falta de la materialidad humana, debida a la muerte y a las desapariciones, pero también la oquedad en la tierra, que puede ser el hoyo donde los cuerpos muertos acaso hayan ido a parar.

Otro aspecto que merece destacarse es el hecho de que su lectura incomoda, es decir, la emoción que despierta es de hastío, de repulsión y de enojo, lo cual puede tener el carácter político de conmover en el sentido en que Rivera Garza lo plantea: un conmoverse en el que “podamos articular la desarticulación muda con que nos atosiga el estado espeluznante de las cosas a través de estrategias escriturales que, en lugar de promover la preservación del poder, activen más bien el potencial crítico y utópico del lenguaje” (2011: 14). Y esta emoción la logra no explicando, ni citando textualmente como los otros poemas, sino poniendo en práctica la retórica necesaria para producir una emoción de asco frente al horror de la muerte, en contraste con la operación del enamoramiento y las mentiras de los hombres y las fábricas transnacionales ubicadas en la frontera, especialmente en Ciudad Juárez, donde han ocurrido miles de muertes de mujeres.

Además de esta operación, que resulta muy importante porque transforma el horror y dolor paralizante en una crítica intrínseca de las condiciones que lo hicieron posible en primera instancia (Cfr. Rivera Garza 2011: 13), lo que me parece todavía más interesante es que el poema se aproxima —y de hecho es el único del presente corpus en hacerlo— a la propuesta de Cento Bull y Lauge Hansen, al menos en un sentido. Cento Bull y Lauge Hansen, al caracterizar la “memoria agonística”, sostienen que “recordar el pasado a través de testimonios tanto de perpetradores como de víctimas, así como de testigos, espías y traidores” (399) es importante porque “las perspectivas de los perpetradores pueden proveer de elementos cruciales para entender cuándo, cómo y por qué las personas se vuelven perpetradoras” (399).

Para explicar qué relación guarda el poema con este planteamiento, resultan útiles estos versos: “Déjame tumbarte, *cielo* / pisar tu sombra, *vida* / seguirte desde el monitor / cuando estemos de espaldas en la tierra voy a tomar tu mano” (39, cursivas originales). La posición asumida, desde la voz que enuncia estos versos, es la del victimario. El /la lector/a también asume esta posición al leer versos como éstos. Al fundir las emociones de víctimas y victimarios, el poema empuja al lector/a a colocarse del lado de ambos, y el resultado es una aproximación a ambas pulsiones. Esto es interesante, porque precisamente hace reflexionar en el propio papel de víctima (que puede ser emocionalmente mucho más cómodo) al tiempo que en el de victimario (que es mucho muy incómodo) o bien, incluso, en el papel de indiferente, indolente, asumido por franjas de la sociedad. Por todo esto, este poema puede ser más agonístico que los anteriores.

Pero, a diferencia tanto de *Los muertos* como de los otros dos poemas que veremos enseguida, éste es el menos citacionista —en el sentido de reproducir citas textuales—, y sus versos no tienen una referencialidad realista o inmediata. De tal modo que sus significados se expanden hacia más latitudes. Eso lo puede hacer más rico en lecturas, pero también más pobre en cuanto al carácter denunciatorio que ostensiblemente también se propone. Y en esto puede consistir el hecho de que la operación “agonística” que el poema logra ofrecer, no avance más allá de un esbozo de identificarse con la pulsión emocional sentida por el victimario, porque no identifica, como sí lo hacen los otros poemas, al causante de la violencia. De haber sido más preciso en señalar las causas de la violencia, su operación de poner al lector en el papel de victimario habría colocado a este poema en una posición en la que permitiera rastrear el origen de las pulsiones que sus versos despiertan, los contextos en que se producen esas pulsiones, los discursos que sostienen esos contextos, la construcción de tales discursos... Pero a pesar de ello, este poema apunta ya en 2011 hacia una memoria agonística sobre el entendimiento del fenómeno de la violencia en México, lo cual no es un hecho menor.

### 2.3. Denunciar la responsabilidad histórica de la violencia actual

*Disentimientos de la nación*, de Javier Raya, es el siguiente poema que integra este corpus escrito en las postrimerías del sexenio de Felipe Calderón. Como los otros, también se puede ubicar dentro de la poesía catalogable dentro de las necroescrituras y de las literaturas desapropiacionistas y documentalistas. Como se dijo antes, el poema de Raya fue publicado en internet [es posible acceder a él todavía hoy de forma libre] nada menos que a escasos quince días de que tuvieran lugar las elecciones presidenciales del año 2012. Además de ese fuerte gesto, todo el cuerpo del poema, empezando por el título, identifica abiertamente al gobierno mexicano como el responsable de las muertes, de la discriminación, del empobrecimiento, de la “biopolítica” y “necropolítica” en que se sumió al país en el periodo calderonista. Vale la pena detenerse en el título, porque es un giro contestatario a uno de los documentos fundacionales de México, conocido como *Sentimientos de la nación*, es decir, el discurso que pronunció el independentista José María Morelos y Pavón (1765-1815) en el Congreso en septiembre de 1813, fecha en que se promulgó la primera constitución del país, la Constitución de Apatzingán. Los *Sentimientos de la nación* —de acuerdo

con la historiadora Patricia Galeana en un artículo contenido en un libro gubernamental celebratorio de 2013 por los 200 años de la firma— “tienen principios que son imperecederos, como que la buena ley es superior a toda persona y debe ser tal que *modere las desigualdades sociales*, mejore las costumbres y obligue al patriotismo, para que no distinga a un hombre de otro más que la virtud, *nunca el color de la piel*” (18, cursivas mías).

Además de este documento a cuyo título contesta, el poema es una revisión de algunos versos del himno nacional mexicano, escrito en 1854; abiertamente responde a las estrofas en que se convoca a las y los mexicanos a luchar por la patria: “Mexicanos al grito de guerra / el acero aprestad y el bridón / y retiemble en sus centros la tierra / al sonoro rugir del cañón” (Himno Nacional Mexicano). En contra de esta afirmación, el poema comienza así, nada menos: “no, patria, no soy un soldado que en cada hijo te dio, / no soy un hijo de ningún concepto nacional / aunque retumben en sus centros la tierra...” (Raya).

Gracias a la operación del poema, la patria que invoca el himno nacional sería la patria de los políticos, quienes serían los enemigos de una nueva configuración social que plantea el poema, compuesta más bien por ciudadanos: “Yo sé que todo va a estar bien / porque no estoy solo, / porque somos muchos” (Raya). Los enemigos de esta nueva patria ciudadana no serían fuerzas externas sino los políticos-empresarios-militares de México, quienes juzgan, vejan, asesinan a la ciudadanía, y que estarían así actuando en oposición exactamente a los valores que destaqué con letras cursivas en la cita de Patricia Galeana respecto a los valores promovidos por los *Sentimientos de la nación*.

En estrecha sintonía con lo anterior, el yo poético se anuncia como el de un oficinista que, al ver la violencia creciente en el país, toma conciencia de que el responsable de tal catástrofe es todo el aparato político-gubernamental-estatal que se sirve de las pulsiones planteadas por el himno nacional, para en realidad violentar a la propia población: “Yo disiento de tu versión de la salud / como enfermedad que se cura a balazos. / Yo disiento de tu versión de la educación / que deja a las mentes más brillantes / de mi generación / condenados a empleos de telemarketing” (Raya). Aquí nuevamente es útil el término “juvenicidio”, de Valenzuela. La “precarización, pobreza, desigualdad” (13) que Valenzuela menciona es a lo que apelan los versos del poema, y es precisamente la manera en que el Estado estaría traicionando sus propios documentos fundacionales.

Este punto es destacable porque, dos años más tarde que *Los muertos* y uno más tarde que *Querida fábrica*, el poema de Raya identifica ya



plenamente a un responsable: de forma indistinta al Estado y los gobiernos mexicanos, de la violencia, el miedo social y la criminalización de la pobreza: “que el miedo nos prepara mejor / para enfrentar una guerra social / que tú nos provocaste criminalizando / a los jóvenes...” (Raya). Al asumir una posición contestataria de la historia, además, presenta estos hechos no sólo como el resultado de una estrategia gubernamental, sino que revela la, llamémosle así, traición histórica que implica el hecho de que la institución oficial se volcara precisamente en contra de los principios que la fundaron. El poema, como se ve en los versos mostrados, pero en muchos otros especialmente hacia la parte final (“sin miedo porque estamos entre gente / y yo ya no le tengo miedo a la gente, / y mucha gente ya no tiene miedo de la gente, / y ya no tenemos miedo de estar vivos” [Raya]), expresa su planteamiento de una nueva configuración social consistente en la unión de la gente, y también sugiere una revancha, una conspiración, una insurgencia, como la que acaso diera pie en su momento al movimiento encabezado por José María Morelos y Pavón.

Un punto final que es necesario destacar es la revisión que hace del archivo, en tanto poema documentalista. Revisa las declaraciones vertidas por el gobierno, que a la postre resultaron ser mentiras, aquí una breve muestra: “Yo disiento de tu versión de la salud”, “Yo disiento de tu versión de la educación”, “Cuando dices que los índices de pobreza / están bajando, mientras el señor de los mazapanes / a la vuelta de mi oficina / me grita ‘tengo hambre’” (Raya). El archivo que habla no es el de los muertos, sino el de las declaraciones oficiales que de tan falaces terminan hastiando a la clase media, como al oficinista del poema, quien se da cuenta de lo que sucede y se organiza cuando la violencia ya es inmensa y, por lo tanto, parece ser inevitable el levantamiento social.

Además de los importantes rasgos de este poema mencionados hasta ahora, en particular su carácter contestatario a un documento fundacional, es importante no dejar de señalar que representa muy bien el estado de ánimo de la sociedad mexicana a fines del sexenio de Felipe Calderón, y ubica bien que el responsable de la violencia no son “los cárteles” o “el crimen organizado”, que ni siquiera se sugieren, sino que la violencia ha sido el resultado de la política pública ejercida por el gobierno de esos años. Responde así, desde luego, a lo que Rivera Garza pide: dolerse uno mismo del dolor, de la muerte, del otro, lo cual sería no sólo la condición para “articular una experiencia inenarrable [sino también] [...] una crítica intrínseca contra las condiciones que lo hicieron posible en primera instancia” (2011: 13), como se dijo antes. Lo que se echa en falta en este poema



es una posibilidad de diálogo en términos de lo planteado por Cento Bull y Lauge Hansen, en relación con la memoria agonística, porque su propuesta, lejos de incorporar las voces de los antagonistas, plantea una abierta confrontación. El poema tampoco estaría respondiendo al planteamiento de Inclán, de pensar “la singularidad de la ausencia” (154), que también destaco en este ensayo como una posibilidad para atender, hoy en día, la memoria de las miles de personas muertas y desaparecidas en los últimos años en México.

#### 2.4. Hacia una “memoria agonística”

El poema *Antígona González* es de una abierta intertextualidad, pero no sólo eso. Es un ejercicio declaradamente citacionista, de distintas Antígonas de las que el poema retoma información y cita líneas con las que este poema dialoga. También, como ya se dijo, pero es importante remarcar, el poema es de 2012, o sea de finales del sexenio calderonista, y es el de mayor extensión. Todo esto lo hace un dispositivo con más espacio para la discusión, con mayores antecedentes (ya habían sido publicados los otros tres poemas de este corpus) y con una abierta y clara relación con los conceptos de Rivera Garza que hemos referido aquí como características estilísticas de este corpus: documentalista, citacionista, necroescritura. Es, también, un poema de libre acceso, publicado originalmente por la editorial SUR+. Y si bien existen ediciones posteriores, no libres, aún se puede acceder a la versión original a través de internet.

La voz narrativa del poema es la de Antígona, pero una que tiene un apellido muy común en México: González. Hay paisajes muy significativos que buscan recrear la historia personal, íntima, de Tadeo, el hermano desaparecido de esta Antígona mexicana, que hace que un lector mexicano se identifique con el poema, por ejemplo: “En mi sueño tengo la certeza de que una de esas maletas es la de Tadeo. Mamá le puso ese nombre porque fue con el que más batalló al nacer. Le ofreció noventa novenas a San Judas si le salvaba al niño” (33). Esta forma de darle la voz al otro, en este caso al otro que ha sido desaparecido, guarda una relación con la idea de Inclán de hablar de “la singularidad de la ausencia” (13).

Me refiero a la operación del poema de darle historia a los muertos: en varias páginas izquierdas, es decir, las de número par del libro, están escritos la fecha y el lugar, y una breve descripción del cadáver encontrado. Y del lado derecho se va contando cuando Tadeo fue de niño al río y se cayó,

o que Tadeo se dedicaba a la compra-venta de autos usados que traía de Matamoros, Tamaulipas, y llevaba a otras ciudades de México. Entonces, al enunciar en el lado izquierdo la ficha de cadáveres genuinamente encontrados en distintas condiciones de violencia, y del lado derecho, la vida de Tadeo, da la impresión de que las dos vidas se funden. Y al repetir esta operación una y otra vez, pareciera que todos los muertos empiezan a ser Tadeo, cuya vida en detalle vamos conociendo a lo largo de las páginas. Al final, por el uso de la alegoría como recurso poético, de alguna manera conocemos la vida de todos los cadáveres cuyas fichas se nos han ido mostrando ya sea aquí o en los medios de comunicación como meras cifras; sus cuerpos tienen sentido, vida, pasado.

También hay versos en los que se señala la responsabilidad de las muertes, como en este fragmento: “Una mujer que sale del ministerio público es abordada por un hombre que la jala del brazo y le dice quedito: *Vale más que dejen de chingar. Ustedes síganle y se los va a llevar la chingada*” (26). Esta es una gran explicación de lo que estaba pasando hacia el año 2012, cuando el poema fue publicado, pero que ahora, investigaciones más recientes como la de Zavala y, más aún, Paley, Correa-Cabrera y Gutiérrez-Mannix, han clarificado de quién es no sólo la culpabilidad factual de la violencia sino cuáles son las instancias económicas y de poder que han puesto en marcha esta estrategia. Un aspecto que ha mencionado el propio Zavala y Astorga es el uso problemático de la palabra “guerra” por parte del gobierno, para llamar “guerra contra el narcotráfico” a lo que en realidad era una estrategia securitaria binacional. En ese punto, el poema adopta ese término problemático sin cuestionarlo: “*Pero no es así, vivos estamos porque esta guerra no se acaba*” (37, cursivas originales). No obstante este aspecto, la violencia estructural sí es intuida por el poema, tal como refleja este fragmento: “Cuando con vanagloria anuncian la captura o muerte de ‘civiles armados’, yo ya no sé si esos hombres, si esas mujeres que miran a la cámara con rostro impenetrable desde el paredón de los acusados o que yacen inertes sobre el asfalto, de verdad son delincuentes o sólo carne de cañón. Acá, Tadeo, se nos han ido acabando las certezas” (35). Se sospecha, entonces, que la violencia ha sido causada en otro sitio; sin embargo, ese sitio jamás se menciona.

Ahora bien, desde la página 77 hasta la 94, es decir, casi al cierre del poema, hay una serie de fragmentos que tienen un título, cada uno de los cuales son preguntas que probablemente pudo haber pronunciado algún agente del ministerio público, periodista o policía, dirigidas a alguna de las personas que buscan el paradero de su familiar, están iniciando una carpe-

ta judicial por posible desaparición, o de plano se encuentran en el Servicio Médico Forense para tratar de identificar entre los cadáveres a su familiar. Son preguntas como “¿Dónde halló el cadáver?” (78), “¿Estaba muerto el cuerpo cuando fue abandonado?” (80), “¿Estaba el cuerpo desnudo o vestido para un viaje?” (87). Tales frases sirven como títulos de pequeños momentos de la vida de una persona, que, para seguir con la propuesta antes mencionada, puede ser Tadeo o cualquier persona desaparecida en México; estos breves textos están escritos en un tono coloquial, retratando fotografías específicas, por ejemplo: “íbamos a celebrar las bodas de oro. Teníamos todo preparado para la fiesta” (87), “Cada año se venían a trabajar un mes y medio. Luego volvían y traían dinerito. Oímos que andaban secuestrando autobuses, pero no medimos el peligro” (88), “En las fotografías usa sombrero vaquero y está de pie, sonriendo entre el sorgo que durante décadas cultivó... Sólo iba a trabajar y desapareció” (90).

Estas características hacen que este poema no sólo se duela, como plantea Rivera Garza, sino que también identifique correctamente a uno de los responsables de la violencia en México —al Estado-gobierno, dejando abierta la sospecha de que hay más involucrados— y, además, plantea la necesidad de ir en busca de las historias individuales para recrear una memoria de lo que pasó. Finalmente, un fragmento citado (“yo ya no sé si esos hombres, si esas mujeres que miran a la cámara... de verdad son delinquentes o sólo carne de cañón”), lo quiero volver a mencionar para introducir la posibilidad de la propuesta de Cento Bull y Lauge Hansen de escuchar a todos los involucrados, no sólo a las víctimas y a los victimarios materiales sino, digamos, a las estructuras de poder, para “reconstruir el contexto histórico, las luchas socio políticas y las narrativas individuales/colectivas que permitieron que fuera cometida tal masa de crímenes” (399), y de este modo, plantear salidas que impidan que se repitan esas condiciones contextuales. El poema de Sara Uribe es el que, dentro de este corpus, parece ir más allá de entender a los responsables de la violencia, pues busca una salida desde el reconocimiento de las vidas individuales de las víctimas y desde la sospecha de que los victimarios de algún modo también son víctimas de otra fuerza mayor.

### 3. Conclusiones

Es cierto que sólo al comienzo de estas páginas se citaron los conceptos lo mismo de Foucault, “biopolítica”, que de Mbembe, “necropolítica”, o de

Segato, “conquistualidad violentadora”, y que a lo largo del ensayo parecieron irse quedando atrás. Para aclarar esto, sería conveniente advertir que estos anclajes teóricos sirven como punto de partida para la puesta en práctica de tales conceptos en México, por autores como Astorga y Zavala, o Paley, Correa-Cabrera y Gutiérrez-Mannix, quienes revelan la forma en que, en efecto, el Estado ha operado en contra de la sociedad a través de sus estrategias de seguridad que, específicamente durante los últimos doce años, conocemos como “guerra contra el narcotráfico”. De tal modo, en este texto partí del análisis de estos últimos autores y autoras, con el objetivo de interpretar la lectura que un grupo de poemas hace de estos hechos.

Los planteamientos de Cristina Rivera Garza sobre “necroescrituras”, “apropiacionismo y desapropiacionismo” y “escritura documental y citacionista”, por su parte, han sido de utilidad precisamente para analizar la solución formal de los cuatro poemas aquí revisados. Este es un punto destacado, porque tales soluciones formales, consistentes en dar voz al otro, desprenderse de la voz propia, investigar en archivo (entendido en un sentido amplio), citar textualmente otras obras dándoles el crédito, están íntimamente relacionadas con el tema que abordan los poemas. Como afirma la propia Rivera Garza, este modo de escritura, la “necroescritura”, es la que demandan los tiempos de violencia, muertes y personas desaparecidas, que prevalece en México.

Finalmente, los poemas fueron analizados bajo otro marco, el de los estudios de la memoria. Es un marco doble; por un lado, se consideró la propuesta de “memoria agonística” de Cento Bull y Lauge Hansen, así como la de Inclán, consistente en trabajar “la singularidad de la ausencia”. El objetivo de utilizar también este marco es pensar en la posibilidad de trabajar desde la literatura no sólo una correcta interpretación de las causas de la actual violencia en México, sino de ir más allá y pensar soluciones, formas de reparar esa violencia ya cometida.

Así, pues, dentro de este amplio marco teórico, cada uno de los cuatro poemas fue analizado, y se obtuvieron resultados particulares. Aunque todos comparten importantes características, como su vocación de ser necroescrituras, escrituras documentalistas y citacionistas, y están enfocados a pensar la ingente violencia causada durante el mandato presidencial de Felipe Calderón (2006-2012), cada uno logra alcances distintos. Así, dicho en forma sucinta, *Los muertos* de María Rivera comienza con esta discusión desde la poesía, en pleno sexenio calderonista, y además atisba una responsabilidad de los Estados Unidos; *Querida fábrica* de Dolores

Dorantes, aunque no alude claramente a los responsables de la violencia, sí propone la posibilidad de una “memoria agonística” al considerar la posición del victimario; *Disentimientos de la nación* de Javier Raya además de que señala directamente al Estado-gobierno-políticos, históricamente y no sólo durante el sexenio de Felipe Calderón, como el responsable de la violencia, también adiciona el componente discriminatorio en contra de los sectores poblacionales más marginados y, finalmente, *Antígona González* de Sara Uribe además de que ubica bien al responsable de la violencia, es decir al Estado, igual hace un breve ejercicio de “memoria agonística”, pues busca trascender a los agentes que causan la violencia y propone a otros responsables. Por otro lado, también reconstruye, como lo plantea Inclán, las memorias individuales, de tal forma que le confiere importancia, sentido, a cada una de las vidas de personas muertas o desaparecidas.

De ese modo, la necesidad de condolerse planteada por Rivera Garza para entender el dolor de los demás, que es llevada más allá por Cento Bull y Lauge Hansen, así como por Inclán, con sus propuestas para trascender ese dolor y reconstruir la importancia de la historia de vida de cada persona y los contextos que dieron pie a que los victimarios cometieran esa violencia, es alcanzada por los poemas en distintos grados. Y el objetivo de analizar este corpus poético es doble. Como ya se dijo, pensar la forma en que desde la literatura es posible idear una reconstrucción del pasado individual de cada persona, como plantea Inclán, con el objetivo de dejar de utilizar la noción de “desaparición”, que es “una estrategia discursiva de los gobiernos” que contribuye a la “imposibilidad de poder hablar de las experiencias” (153-154), y, en lugar de eso, pensar en la “singularidad de la ausencia” (154). Por otra parte, se trata de producir sentidos al conducir hacia un camino que nos permita reconstruir los contextos sociales que permitieron las masacres, por doloroso que sea, como lo plantean Cento Bull y Lauge Hansen, con el objetivo de impedir que vuelvan a ocurrir tales condiciones de posibilidad de la violencia, en este caso en México.

En este sentido, me gustaría terminar pensando en un planteamiento de Alejandra Oberti (2009), citado por el propio Inclán. Ella propone ubicar el trabajo con los testimonios del pasado, centrándonos “no en su naturaleza ontológica, sino en su *dialéctica* epistemológica, centro la atención en la escucha, en el plus de significado que hay en la recepción” (citado en Inclán: 159, subrayado mío). Es decir, que más que plantearse alcanzar una verdad del pasado, una explicación total que dé sentido a una situación, quizá, con mucha más humildad, los trabajos con la memoria podrían seguir un camino dialéctico, como subrayé en la cita anterior. En otras pala-

bras, ejercer una escucha mutua y transformadora, que permita al pasado y al presente, a la víctima y al victimario, a todas y todos los actores, entender y, también dialécticamente, transformarse.

## BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, GIORGIO. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida I*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos, 2006.

ASTORGA, LUIS. *Seguridad, traficantes y militares*. Barcelona: Tusquets, 2007.

BUTLER, JUDITH. *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Trad. por Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

CENTO BULL, ANNA y HANS LAUGE HANSEN. “On Agonistic Memory”, en *Memory Studies*, 9 (2016): 390-404.

“Contrastan las cifras de feminicidios en Ciudad Juárez”, en *El Siglo de Durango*. Disponible en: <<https://www.elsiglodedurango.com.mx/noticia/987986.contrastan-las-cifras-de-feminicidios-en-ciudad-juarez.html>> [11 de diciembre de 2019].

CORREA-CABRERA, GUADALUPE Y CARLOS DANIEL GUTIÉRREZ-MANNIX. “Oil, Gas, and Guns: War, Privatization, and Violence in Tamaulipas, Mexico”, en *Organized Violence*. Eds. Dawn Paley y Simon Granovsky-Larsen. Regina: University of Regina Press, 2019.

DERRIDA, JACQUES. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trad. por Paco Vidarte. Edición digital de *Derrida en Castellano*. Disponible en: <<https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/maldearchivo.pdf>> [4 de diciembre de 2019].

DORANTES, DOLORES. *Querida fábrica*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, 2011.

GALEANA, PATRICIA. “Prólogo”, en *Los Sentimientos de la nación de José María Morelos. Antología Documental*. Sel., intro. y notas Miguel Ángel Fernández Delgado. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2013.

- INCLÁN, DANIEL. “Las ambigüedades de la historización de la violencia en Argentina y Chile”, en *Andamios*, 9:20 (2012): 137-164.
- MBEMBE, ACHILLE. *Necropolítica*. Madrid: Melusina, 2011.
- MORAÑA, MABEL. “Introducción. Heridas abiertas”, en *Heridas abiertas. Biopolítica y representación en América Latina*. Eds. Mabel Moraña e Ignacio M. Sánchez Prado, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2014. 7-22.
- PALEY, DAWN. “Drug War as Neoliberal Trojan Horse”, en *Latin American Perspectives*, 42:5 (September, 2015): 109-132.
- RAYA, JAVIER. “Disentimientos de la nación”, en *Cuaderno de Raya* (14 junio 2012). Disponible en: <<http://cuadernoderaya.blogspot.com/2012/06/disentimientos-de-la-nacion-spoken.html>> [19 de noviembre de 2019].
- RIVERA GARZA, CRISTINA. *Dolerse. Textos desde un país herido*. México: Surplus, 2011.
- RIVERA GARZA, CRISTINA. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquets, 2013.
- RIVERA, MARIA. “Los muertos”, en *Sin permiso* (12 diciembre 2010), Disponible en: <<http://www.sinpermiso.info/textos/los-muertos>> [17 de noviembre de 2019].
- SEGATO, RITA LAURA. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños, 2016.
- URIBE, SARA. *Antígona González*. México: Surplus, 2012.
- VALENZUELA, JOSÉ MANUEL, coord. *Juvenicidio. Ayotzinapa y las vidas precarias en América Latina y España*. Barcelona, Guadalajara, Tijuana: Ned-ITESO-El Colegio de la Frontera Norte, 2015.
- ZAVALA, OSWALDO. “Imagining the US-Mexico Drug War: The Critical Limits of Narconarratives”, en *Comparative Literature*. 66:3 (Summer 2014): 340-360.
- ZAVALA, OSWALDO. *Los cárteles no existen*. Barcelona: Malpaso, 2018.



### LUIS ENRIQUE ESCAMILLA FRIAS

Estudiante nivel 3 en el doctorado Latin American, Iberian and Latino Cultures en The Graduate Center de la City University of New York. Cursó la Maestría en Letras Modernas en la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, y las licenciaturas en Historia de México por la Universidad Autónoma de Hidalgo, y en Letras Hispánicas por la UNAM. Actualmente es profesor de Portugués y Español en Brooklyn College y en College of Staten Island. Además, es Humanities Alliance Fellow y Publics Lab Fellow en la Mellon Foundation, así como co-chair del Mexican Studies Group en The Graduate Center. Sus más recientes publicaciones son “Trans-fundar la Argentina. Nación, autoría y masculinidades en *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara” (*Cuadernos del CILHA*, Argentina, 2021), “Las enseñanzas ocultas de dos pandemias: *La transmigración de los cuerpos* de Yuri Herrera, y el COVID 19” (*Hispanófila*, EE. UU., 2021) y “El viaje de Makina”, en *Visibilidad e interferencia en las prácticas espaciales*. Eds. Daniella Blejer, Oliver Davidson, Eugenio Santangelo y Hugo López-Castrillo. Madrid: Brumaria y 17, 2021.