

Espacios públicos y espacios globales de escucha: Resonancias poéticas desde el Movimiento por la paz con justicia y dignidad en México

Cornelia Gräbner, Lancaster University¹

Traducción: Alejandro Reyes

Cuando un poema se coloca en el espacio público, se pone al alcance de otras personas. Esto con frecuencia sucede porque el poeta o quienquiera que coloque el poema en el espacio público pretende establecer una conexión con otras personas: las que frecuentan dicho espacio regularmente, las que a él acuden con el propósito específico de escuchar o leer el poema, las que pasan por casualidad y, al ser tocadas por lo que escuchan o leen, permanecen o se alejan cambiadas y con una conciencia diferente de sí mismas y de lo que las rodea. En su estudio *Poetry's Touch*, William Waters propone que muchas veces los poemas no necesitan siquiera usar la segunda persona para establecer esta búsqueda de un “Tú”. Sostiene que “es el contexto, y no el vocativo o el pronombre *tú*, lo que nos indica que un trecho del lenguaje se dirige a alguien” (Waters 5). En este artículo examinaré una serie de poemas que se recitaron en espacios públicos en México en 2011, en encuentros organizados en el contexto de la primera caravana del Movimiento por la paz con justicia y dignidad (MPJD). Poetas y oyentes crearon juntos lo que llamaré, en referencia a Kate Lacey, espacios de escucha y públicos oyentes, en un momento de creciente violencia física y estructural, cuando lo que el entonces presidente Felipe Calderón y sus aliados llamaban la “guerra al narco” —también conocida como “la guerra de Calderón”— combinó los efectos de la guerra entre los cárteles del narco y una larga historia de violencia física y estructural, añadiéndole formas de represión estatal “innovadas” con una falta de rendición de cuentas típicamente neoliberal y con impunidad.

¹**Cornelia Gräbner** es docente de Estudios Hispánicos en la Universidad de Lancaster. Tiene una maestría en Literatura Comparada por la Universidad de Bonn, Alemania, y un doctorado en Análisis Cultural por la Universidad de Ámsterdam, Holanda. Ha publicado extensamente sobre poesía performance y literatura de resistencia contemporánea (sobre todo poesía) en Europa y América.

Agradezco a todxs lxs que me pusieron en contacto con participantes del MPJD y a todos lxs que se tomaron el tiempo para hablar conmigo y compartirme sus experiencias en las caravanas y las reuniones, y a quienes me indicaron los poemas que son la espina dorsal de este artículo. Un agradecimiento muy especial a EmergenciaMX por documentar la caravana y por colocar los videos en el dominio público.

Lacey desarrolla los conceptos de “públicos oyentes” y “espacios de escucha” por medio de un análisis —sumamente crítico— del discurso público y de las prácticas de escucha pública en el Norte Global. Ella señala que:

Generalmente entendemos la agencia en la esfera pública como la capacidad de hablar o de encontrar una voz; o sea, de ser escuchado en vez de escuchar... Lo que en realidad está en juego aquí es la libertad del habla *compartida* o, para expresarlo de otra forma, la libertad de ser escuchado. Pero esta manera de formularlo sigue colocando a quien habla en el centro; sigue expresándose como una política de la voz. La presencia de un público escucha simplemente se asume... (165)

Esta presuposición viene de la mano con una “versión de la reciprocidad con camisa de fuerza, donde el oyente tiene la oportunidad de transformarse en hablante cuya voz llegará igualmente lejos y resonará en el mismo espacio y sin ningún retraso o distorsión” (Lacey 166). Sin embargo, la agencia que se deriva del discurso público sólo se logra cuando el discurso se comparte, como propone Lacey. En los espacios que creamos para compartir el discurso nos podemos liberar de la camisa de fuerza de las presuposiciones y expectativas prescritas y podemos ampliar la gama de respuestas posibles:

De hecho, tiene sentido pensar el discurso como algo que *resuena* en el oyente. La resonancia es una propiedad del espacio acústico que es una forma de causalidad, pero no la causalidad lineal asociada con la cultura visual. Por lo tanto, la resonancia tiene que ver con la capacidad de respuesta, pero no necesariamente una respuesta en los mismos términos ni inmediata. Un discurso puede resonar en el oyente sin que éste responda por medio del discurso. (167)

La crítica y las reflexiones de Lacey —que se refieren sobre todo al Norte Global— tienen una fuerte resonancia con la práctica zapatista de “hablar y escuchar”. Para los zapatistas, el discurso público debe hacerse “hablando con el corazón”, lo cual significa tocar el corazón del otro. “Escuchar con el corazón” significa que los oyentes permiten que las palabras del Otro —el hablante— toquen su corazón.² Tanto para el EZLN como para el MPJD, escuchar está en el centro de cualquier práctica democrática; y el MPJD, que tiene mucha influencia del EZLN pero que se localiza sobre todo en las plazas urbanas de México, encarna la resonancia entre dichas concepciones de la escucha desde diferentes partes del planeta.

En este artículo exploro las implicaciones de dichas resonancias, reuniendo algunos de los poemas recitados en reuniones organizadas por el MPJD y conceptos analíticos que han alimentado los debates académicos globales sobre la violencia desde finales de los 1980s: la relación entre interioridad y exterioridad en la poesía recitada en público, sobre todo con relación a la indecibilidad del dolor, tal como lo ha teorizado Elaine Scarry; la conceptualización de la vida precaria y digna de duelo propuesta por Judith Butler en *Vida precaria: El poder del duelo y de la violencia* (2004) y desarrollada específicamente en relación a situaciones de guerra en *Marcos de guerra: Las vidas lloradas* (2010); y la generización de los espacios públicos a través de la necropolítica, teorizada por Melissa Wright en referencia a Achille Mbembe. Mi argumento es que las intervenciones poéticas en el debate público en espacios públicos físicamente

²Ver, por ejemplo, CCRI-CG.

ocupados en México pueden, si se escuchan y son respondidas, servir como punto de partida para la construcción de espacios globales de escucha y espacios globales de resonancia. Pero antes de enfocarme en los recitales poéticos, es necesario delinear el contexto en el que dichos poemas fueron recitados.

Recrudescimiento de la violencia y la “pasificación”³ del espacio público

El Movimiento por la paz con justicia y dignidad (MPJD) surgió en marzo de 2011 tras el asesinato de Juan Francisco Sicilia, hijo del poeta, escritor y periodista Javier Sicilia. Juan Francisco fue una de por lo menos 38 mil personas asesinadas con violencia —y no pocas veces con brutalidad extrema— hasta el momento desde que Felipe Calderón declaró su “guerra contra el narco” en diciembre de 2006.⁴ Sin embargo, la violencia directamente relacionada al narco es sólo una pieza de un rompecabezas mayor de violencia indirecta y directa, estructural, física y simbólica que ha asolado al país desde mediados de los 1990s.⁵

Este tipo particular de violencia surge poco después de la implementación del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) en enero de 1994. Desde entonces, los sucesivos gobiernos de México —con frecuencia bajo presión y en colaboración con los autores de las políticas y los gobiernos del Norte Global, las élites locales y la clase capitalista transnacional, y para beneficio de los mismos— han reducido sistemáticamente las funciones protectoras y reguladoras del Estado. El gobierno funge ahora como facilitador de las actividades empresariales y las corporaciones transnacionales, haciendo uso de medidas represivas cuando los intereses de dichos actores son cuestionados o amenazados por grupos o individuos. Al mismo tiempo, la redistribución y la concentración de la riqueza y los recursos han dado lugar a un abismo creciente entre ricos y pobres. Todo esto en su conjunto ha creado las *condiciones* para el surgimiento de una violencia directa e indirecta desenfundada y fuera de control.⁶ Los ejemplos incluyen —pero no se limitan— a la violencia física directa ejercida por el ejército y por grupos paramilitares contra las comunidades zapatistas en Chiapas y contra comunidades afines a los zapatistas que desarrollan sus propios modelos de autonomía, y a los feminicidios en el norte del país. Entre los ejemplos de violencia estructural están las políticas que afectan a grandes sectores de la población rural al volver inviables la subsistencia y la agricultura en pequeña escala. Estas poblaciones entonces migran en masa a los Estados Unidos o a las ciudades, o se unen a los cárteles. Como resultado, el tejido social se rompe en muchas regiones rurales, a las culturas comunitarias locales se les despoja de las condiciones necesarias para su existencia y la existencia económica de muchos individuos y familias se precariza o se destruye. Otro ejemplo de violencia estructural es la implementación agresiva de megaproyectos como presas o “desarrollos” turísticos que resultan en el despojo de las comunidades y por lo tanto en

³La autora utiliza el neologismo “*passification*”, un juego de palabras que transforma el concepto de “pacificación” (*pacification*) del espacio público en la operación de “volver pasivo” a dicho espacio. (Nota del traductor)

⁴Los cálculos del número de muertos varían. El número de 28 mil asesinatos y 5 mil víctimas de desaparición forzada hasta diciembre de 2011 es un cálculo conservador. Ver Tuckman 2011.

⁵A lo largo de este artículo, mis definiciones de los diferentes tipos de violencia se basan en las definiciones propuestas por Johan Galtung (1969).

⁶Mi énfasis en la creación de las condiciones se basa en Butler.

la aniquilación de sus culturas.⁷ En términos de violencia simbólica y discursiva, cada vez más sectores de la sociedad se presentan como obstáculos para el modelo neoliberal del éxito y del desarrollo o para la “moral” que sustenta a dicha sociedad. En su artículo “Necropolítica, narcopolítica y feminicidio: La violencia de género en la frontera México-Estados Unidos”, Melissa Wright analiza esto último con relación a los discursos utilizados por el gobierno y las élites locales y transnacionales sobre los feminicidios, y sus intersecciones con el discurso público sobre el narco. Examina cómo el gobierno caracteriza a las niñas y mujeres asesinadas como “mujeres públicas” involucradas en actividades inaceptables según las “nociones patriarcales de la normalidad” (714), como trabajar u ocupar espacios públicos. El discurso gubernamental crea así la impresión de que, al hacerlo, ellas mismas provocaron o inspiraron la violencia que acabó con sus vidas. La mujer pública se vuelve así la fuente de la violencia y por lo tanto “su asesinato es una forma de acabar con ella. Su remoción desempeña una suerte de limpieza urbana” (715). Wright propone que este discurso se extendió después a la narcoviencia. En una caricatura publicada en el diario *La Jornada* en marzo de 2010 y reproducida en el libro de John Gibler *Morir en México: Crónicas de la narcoguerra* (2011), Antonio Helguera ilustra sucintamente la incorporación de cada vez más grupos de la sociedad a este discurso. La imagen muestra un cementerio sin dolientes. Las tumbas llevan epígrafes como: “En algo debe haberse metido” (en la tumba más ostentosa), “Fue un pleito de pandillas”, “Se mataron entre sí”, “¿Qué hacía a esas horas?”, “Fue un ajuste de cuentas”, “Quién sabe en qué andaba”, “Vestía provocativamente”, “Era puta” (en una sencilla cruz de madera). Estos diferentes tipos de violencia sitúan a dichos grupos fuera de los marcos de la empatía y del duelo, permitiendo que se les exponga por la fuerza a condiciones en las que es casi seguro que sean asesinados o que mueran; se les convierte en lo que Judith Butler ha definido como “vida precaria”.

Grupos ciudadanos y movimientos sociales en México defienden y ejercen sus derechos democráticos con valor y perseverancia y luchan por la justicia social, contra la impunidad y por una democracia radical y sus manifestaciones en espacios públicos y tierras comunales. Muchos ciudadanos han adquirido experiencia en organización social y debate público politizado en el contexto de los movimientos de solidaridad entre las poblaciones urbanas y los zapatistas en Chiapas, el activismo por los derechos humanos y contra los feminicidios y los medios independientes, para citar sólo algunos ejemplos.⁸ Para contenerlos, los espacios públicos frecuentados por esos ciudadanos son transformados en “zonas pasivas” —utilizando el término acuñado por Kristin Ross—, donde se implementan decisiones tomadas en otro lugar, con frecuencia por medio de la violencia física, estructural y simbólica.⁹ Los centros de las ciudades y sus plazas centrales —espacios con una larga historia de protesta pública por medio de manifestaciones o plantones— se transforman en atracciones turísticas, arrendados a empresas

⁷Para un análisis del impacto de la violencia estructural en México, ver el capítulo sobre México en Leech.

⁸Ver John Gibler, *México rebelde: Crónicas de poder e insurrección*. Las crónicas se detienen por obvias razones en 2009. En su siguiente libro, *Morir en México: Crónicas de la narcoguerra*, publicado en 2011 en inglés y en 2012 en castellano, Gibler explora las experiencias de resistencia y organización social en el contexto específico de la narcoguerra. Para una colección de crónicas más recientes sobre el tema, ver Turati y Rea.

⁹Kristin Ross se refiere a “zonas activas” y “zonas pasivas” en su importante análisis de la relación entre la poesía y el espacio en *The Emergence of Social Space*. Refiriéndose a la reorganización de París en el siglo XIX, escribe que: “La división de clases es también la división de la ciudad en zonas activas y zonas pasivas, en lugares privilegiados donde las decisiones se toman en secreto y lugares donde tales decisiones se implementan después” (41). En el contexto contemporáneo, las diferencias sociales se alimentan y se mueven entre la clase, la raza y el género.

privadas y/o estrictamente regulados y custodiados por la policía —no para crear un ambiente seguro para la población en general, sino para controlar y reprimir la protesta social—. Cuando los pobladores resisten ese (mal) uso del espacio público, se les reprime con violencia.¹⁰

Es en este contexto que se debe entender el asesinato de Juan Francisco Sicilia. El joven de 24 años fue secuestrado y asfixiado junto con un grupo de amigos en Cuernavaca, Morelos. Como con tantos otros cuerpos, los asesinos transformaron los suyos en un mensaje y los dejaron expuestos para que los descubrieran. Unos días después, el 3 de abril, Javier Sicilia publicó una “Carta abierta a políticos y criminales” de México en el semanario *Proceso*. Sicilia se dirige a los políticos y a los criminales en términos de igualdad en cuanto a su depravación ética, y después ofrece un análisis extenso, incisivo y poético de la interacción entre la violencia estructural, simbólica y física en México. La carta termina con un llamado a la movilización social, para que los ciudadanos puedan “romper el miedo y el aislamiento que la incapacidad de ustedes, ‘señores’ políticos, y la crueldad de ustedes, ‘señores’ criminales, nos quieren meter en el cuerpo y en el alma” (“Carta abierta”). En una primera reunión convocada por una coalición de movimientos sociales en el zócalo en Cuernavaca, Javier Sicilia anunció que recitaría su último poema, dedicado a su hijo; después, él y quienes lo acompañaban iniciaron una marcha hacia la Ciudad de México para exigir paz con justicia y dignidad. Eventualmente el MPJD realizó una serie de otras caravanas, primero en sur del país, después en el norte y finalmente en los Estados Unidos. Los participantes paraban en plazas públicas, donde junto con grupos locales compartían y escuchaban testimonios de experiencias violentas. Las reuniones siempre iniciaban con un recital poético. Después la gente pasaba al frente para compartir su dolor, su pena o su rabia, en el formato de su elección. Algunos de los oradores habían perdido a seres queridos, algunos habían sido víctimas directas de violencia personal y muchos ya no querían seguir siendo espectadores solidarios, inocentes e impotentes de la desintegración del tejido social del país. Lo que se articuló en dichos eventos no eran realmente demandas fácilmente expresables en términos de un discurso político; en vez de eso, el dolor compartido se transformó en una crítica colectiva y articulada, éticamente motivada, del sistema económico y político dominante y una denuncia de lo que éste permite y promueve que se le haga a los seres humanos.¹¹

Cuernavaca, Morelos: Conectividad más allá de la interioridad/exterioridad

La violencia simbólica y discursiva que culpa a las víctimas de su propia muerte y las caracteriza como indignas del duelo niega el dolor y el sufrimiento generados por dichas muertes: el dolor físico sufrido por los muertos al ser asesinados, el dolor emocional de sus seres queridos que tienen que vivir con la ausencia de los muertos y con la conciencia de lo que pueden o deben de haber sufrido, el dolor emocional de todos nosotros al ser transformados en observadores impotentes del dolor y el sufrimiento de los demás. Ese discurso también niega la posibilidad de la justicia y de un consenso social de que nadie merece morir de esas formas, independientemente de lo que hayan hecho, y que nadie debería estar dispuesto a ejercer esa

¹⁰Ejemplos de esto incluyen las represiones de los movimientos ciudadanos en San Salvador Atenco y en Oaxaca en 2006 y el caso omiso que se hizo de la movilización ciudadana masiva en la Ciudad de México ese mismo año contra el supuesto fraude electoral y la exigencia de un recuento de votos.

¹¹Ver el documental “The Caravan of Solace” (“La Caravana del Consuelo”), de EmergenciaMX: <<https://www.youtube.com/watch?v=TAN0tdxCGUg>>.

violencia y esa brutalidad contra otro ser humano. Además, ese discurso niega la responsabilidad del Estado y de la sociedad de crear las condiciones necesarias para dicho consenso. Ese discurso demuestra que los que lo utilizan no quieren saber del dolor causado a los demás ni de su relación directa o indirecta con las condiciones que ellos mismos han creado por medio de sus decisiones y sus políticas. Como resultado, el dolor permanece encerrado en lo que Elaine Scarry describió en *The Body in Pain* como “la privacidad acorazada del cuerpo”:

Más allá del hecho inicial del dolor, todas las elaboraciones posteriores —que dicho dolor viola este o aquel principio humano, que se puede objetivar de una u otra forma, que se amplifica aquí, que se disfraza allí— parecen trivializaciones, un mal entender, una incomprensión del dolor. Pero el resultado de esto es que, en el momento en que se le retira de la privacidad acorazada del cuerpo para llevarlo al discurso, inmediatamente regresa ésta. Nada sostiene su imagen en el mundo; nada nos alerta al lugar que desocupó. (61)

De ser así —y veremos que varios de los poemas sobre el dolor respaldan el argumento de Scarry—, las personas que se constituyeron como públicos oyentes en los encuentros no sólo escucharon expresiones del dolor; también respondieron al desafío de que la “privacidad acorazada del cuerpo” sabotea las formas en que generalmente nos conectamos por medio de la poesía; sobre todo cuando la tratamos como poesía lírica, que presume exteriorizar la interioridad del poeta y con la que por lo tanto intentaremos conectarnos a partir de un entendimiento de la vida interior del poeta.

El último poema de Javier Sicilia alude a la dificultad de conectar las interioridades y explicita la imposibilidad de exteriorizar el dolor:

El mundo ya no es digno de la palabra
Nos la ahogaron adentro
Como te (asfixiaron),
Como te desgarraron a ti los pulmones

Y el dolor no se me aparta
Sólo queda un mundo
Por el silencio de los justos
Sólo por tu silencio y por mi silencio,
Juanelo.¹²

En varios momentos de este breve y escueto poema aparece la acorazada privacidad del cuerpo y la imposibilidad de exteriorizar lo que está adentro. La primera línea sugiere que la palabra no debería usarse en un mundo que ya no es digno de ella; la segunda línea especifica que la palabra ya ni siquiera está viva, pues “nos la ahogaron adentro”. La tercera y cuarta líneas conectan metonímicamente el “adentro” de Sicilia, que se convirtió en un cementerio de palabras, con el “adentro” físico de Juan Francisco, que fue invadido para matarlo físicamente, desde adentro: “como te asfixiaron / como te desgarraron a ti los pulmones”. El interior de padre

¹²Me refiero a la versión declamada del poema tal como fue transcrita después del recital público y publicada en la prensa y en el Internet inmediatamente después. La versión final del poema se publicó en la colección de poesía de Sicilia *Vestigios*. Ésta difiere ligeramente de la versión transcrita del poema.

e hijo se convierten así en espacios de muerte. El del padre porque la palabra se ahogó; el del hijo porque le desgarraron los pulmones. Aunque sus interioridades no fueron asesinadas de la misma manera, las mismas personas convirtieron a ambas en espacios muertos; y es esta afinidad lo que las conecta entre sí y lo que las separa del mundo exterior. En la segunda estrofa Sicilia dilucida la naturaleza de dicha separación: el dolor ya no lo abandona. En su presencia el único mundo que permanece es el que puede recibir el silencio de los Justos: el mismo Sicilia y su hijo. “El mundo” de la primera estrofa —claramente definido por su artículo, como si fuera bien conocido— se volvió ahora “un mundo”, desconocido y definido no por sus palabras, sino por sus silencios.

Las personas que asistieron a las reuniones públicas entendieron que la privacidad acorazada del cuerpo aún puede resonar y, con un espíritu similar al del análisis de Lacey, ampliaron la gama de respuestas posibles al dolor. El “silencio de los Justos” no es un silencio muerto; es un silencio en el que las conectividades se desarrollan al compartir el habla por medio del tacto y del movimiento, y en el que la respuesta puede no ser de la misma forma ni inmediata, tal como fue la respuesta de todas y todos los que hablaron con sus cuerpos y caminaron o asistieron a los encuentros. El silencio de los Justos, cuando se utiliza sabiamente, es un espacio que no obliga a nadie a expresar lo indecible con términos inadecuados o a responder a lo indecible con la palabra.

Además, las expresiones del dolor resuenan en diferentes formas de expresión popular, como el arte, las imágenes y las palabras; por ejemplo, en la pieza “Estampaz”. “Estampaz” está compuesta de un elemento verbal —un poema de un autor anónimo—, un elemento artístico —un taller de estencil en el zócalo de Cuernavaca— y un elemento visual —una grabación y edición de los dos primeros por el colectivo de medios independiente EmergenciaMX—.

ESTAMPAZ

Si al menos este dolor sirviera
Si golpease las paredes
Si abriera puertas
Si cantase y despeinara mi cabello

Si al menos este dolor sirviera
Si saltase de la garganta como un grito
Si cayera por la ventana
Si estallara
Si muriese

Si el dolor fuera un pedazo de pan duro
que uno pudiese tragar con fuerza y escupir después
manchar la calle, los autos, el espacio, el Otro
ese otro oscuro que pasa indiferente
y que no sufre, que tiene derecho a no sufrir

Si el dolor fuera solo la carne del dedo
que se frota en la pared de piedra
para que duela, duela, duela visiblemente
penosamente, con lágrimas

Si al menos este dolor desangrase

El agente del poema es el dolor (presumiblemente emocional); no hay sujeto o “yo lírico”. Los oradores hablan de su cuerpo como algo que está ocupado por el dolor, algo que se volvió el anfitrión del dolor, desprovisto de sensaciones o percepciones independientes. El dolor funciona de manera pasiva; mata a las sensaciones en vez de intensificarlas. Surge efecto *porque* no se traduce en sus propias acciones (servir, saltar, caer, estallar, morir) ni, en la segunda mitad del poema, en referentes metafóricos con los que se podría lidiar. No se puede exteriorizar escupiéndolo para manchar la calle, los autos, el espacio, el Otro indiferente, y ni siquiera necesita tener un cuerpo herido que lo visibilice, pues el dolor se localiza en el interior invisible: como la sangre, corre por las venas del orador, invadiendo cada parte de su cuerpo y ocupando su vitalidad para sí mismo.

Lo único vivo, intacto y funcional en el orador es el deseo de paz, expresado en el “si al menos” y en las metáforas de las posibilidades. Este deseo resonó en todas y todos quienes respondieron con el taller de estencil y en EmergenciaMX, que reunió el poema y las imágenes y las colocó en el internet como punto de partida para una mayor resonancia. En el video, la mirada del espectador se enfoca en las manos de la gente mientras crean los estenciles coloridos, las pinturas y las guirnaldas, enseñándose unos a otros. También se ven los trabajos terminados colgados en una cuerda de tendedero en el zócalo de Cuernavaca, sobre el pavimento de la plaza y en las paredes de los edificios circundantes. La cámara muestra diferentes tomas de lo que podría ser la “paz”: el intercambio de conocimientos en el taller de estencil, la concentración en una tarea de la imaginación, la decoración colectiva del zócalo motivados por un compromiso compartido, los colores brillantes, la compartición de la palabra al escuchar el poema recitado lenta y cariñosamente. En conjunto, el poema y el arte crean referentes externos uno del otro. El dolor expresado en el poema vincula el deseo de paz a una realidad concreta con la textura de las experiencias y los compromisos; y el deseo de paz expresado en el arte crea una referencia externa del dolor contenido en el cuerpo y en las palabras del orador.

Ambos poemas hablan de un dolor contenido al interior o que recae al interior de la privacidad acorazada del cuerpo; pero en vez de responder con derrota y resignación ante el hecho de que la conexión por medio de la exteriorización no funciona, los oyentes captan la resonancia y trabajan con ella. Responden al “El mundo ya no es digno de la palabra” de Javier Sicilia creando espacios —si no un mundo— dignos de la palabra. Responden al aislamiento y al desempoderamiento de quien recita el poema en “Estampaz” respetando el dolor y creando un referente de un deseo compartido.

Monterrey, Nuevo León: Vida precaria, marcos y espejos

Al hacer uso de los conceptos interrelacionados de Judith Butler de “vida precaria” y “vida digna de duelo” con relación al poema “Yo no soy el hijo de un poeta”, difiero de cierta forma de la interpretación que hace Sicilia de la violencia en México. Sicilia escribe que “cada ciudadano de este país ha sido reducido a lo que el filósofo Giorgio Agamben llamó, con una palabra griega, *zoe*: la vida no protegida, la vida de un animal, de un ser que puede ser violentado, secuestrado,

vejado y asesinado impunemente” (“Carta abierta”). Butler observa que “vida precaria” se diferencia de esto porque:

Esto [comprometer y suspender el estatus ontológico de una cierta población] no es lo mismo que la “nuda vida”, puesto que las vidas en cuestión no son desterradas fuera de la polis en un estado de exposición radical, sino que están vinculadas y constreñidas por relaciones de poder en una situación de exposición forzosa. No es la retirada de la ley o su ausencia lo que produce la precariedad, sino los efectos mismos de una coacción legal ilegítima o el ejercicio del poder estatal liberado de las restricciones de toda ley. (*Frames of War* 29)

Aunque Butler no habla de la situación mexicana en específico, sitúa a ambos conceptos en el contexto de “nuevas formas de violencia estatal, sobre todo las que pretenden suspender las restricciones legales en nombre de la soberanía o se inventan sistemas cuasi jurídicos en nombre de la seguridad nacional” (*Frames of War* 28). Observa que “las vidas son precarias por definición: pueden ser eliminadas de manera voluntaria o accidental”, y que

[l]os órdenes políticos, entre ellos las instituciones económicas y sociales, están diseñados para responder a esas necesidades, sin las cuales se potencia el riesgo de mortalidad. La precariedad designa esa condición políticamente inducida en la que ciertas poblaciones adolecen de falta de redes de apoyo sociales y económicas y están diferencialmente más expuestas a las lesiones, la violencia y la muerte. (*Frames of War* 25)

Cuáles vidas se ven “forzosamente expuestas” a una situación precaria lo determinan en parte los “marcos” que hacen que las vidas se entiendan como tales, puesto que “una vida tiene que ser inteligible *como vida*, tiene que conformarse a ciertas concepciones de lo que es la vida, para que sea reconocible” (*Frames of War* 7). El ser digna de duelo es uno de dichos marcos; sólo cuando una vida se considera digna de duelo existe la obligación de crear las condiciones que aseguren la continuidad de esa vida. Cuando las condiciones no existen, las poblaciones que se consideran a sí mismas precarias compiten unas contra otras, y esto lleva “a una explotación específica de poblaciones marcadas, de vidas que no son del todo vidas, designadas como ‘destructibles’ e ‘indignas de duelo’” (*Frames of War* 31). Qué poblaciones son marcadas depende de si se les encuadró como dignas de duelo o no; pero cuando a dichas poblaciones se les designa como amenazas a aquello que garantiza la sobrevivencia de los demás, la pérdida de sus vidas no es digna de duelo, puesto que “... la pérdida de dichas poblaciones se considera necesaria para proteger las vidas de ‘los vivos’” (*Frames of War* 31).¹³

En el poema “Yo no soy el hijo de un poeta” —disponible en una grabación de EmergenciaMX de un performance del autor, a quien a veces se le conoce por el seudónimo de Pájaro Azul, en el zócalo de Monterrey, Nuevo León— el poeta critica los marcos existentes que colocan a ciertas vidas en un estado de exposición forzosa y propone alternativas para que la “vida” se pueda reconocer.

¹³La analogía en los casos analizados por Butler con relación a los Estados Unidos es un discurso público que coloca al “progreso” y al “crecimiento” como necesidades absolutas para la vida humana; por lo tanto, las poblaciones que amenazan a uno u otro deben ser sacrificadas para proteger las vidas de los vivos.

YO NO SOY EL HIJO DE UN POETA

Yo no soy el hijo de un poeta.
Soy el llanto de las madres de San Luis,
las abuelas de Zacatecas, los hijos de Durango.
Soy el luto de Monterrey.

Yo no soy el hijo de un poeta.
Soy ciento cuarenta y un chingo cadáveres en la fosa.

Yo no soy el hijo de un poeta.
Soy un paramilitar que dispara a su propia gente.
Soy el alma de un encino en Cherán y un arroyo en Huitzilac.
Soy la sangre arrancada de la tierra en San Javier.
Soy siete cadáveres encontrados en la cajuela de un coche.
Soy un jicori que no florecerá más en Wirikuta.
Soy el mercado municipal que hoy se llama WalMart.

Soy el grito de protesta ahogado por el gas en Barcelona.
Soy los muertos en Vietnam, el Golfo Pérsico, los
Balcanes, Palestina, Iraq, Corea, Nagasaki,
Tlatelolco, Atenco, Chiapas, la Plaza de Mayo,
el Palacio de la Moneda, Ciudad Juárez,
Irán, Afganistán y 12 mil etcéteras que susurran a la historia.

Yo no soy el hijo de un poeta.
Yo soy hijo de un país que agoniza.
Soy el dragón que renace de la ceniza
Soy un grito de la esperanza
en medio del desierto.

No hay duda de que “el hijo de un poeta” —que además es inocente— es no sólo una vida, sino una vida digna de duelo. Todos los letrados en la lógica hegemónica lo entendemos. Pero, ¿y si esa “vida” se define de manera que se le coloca fuera del marco de reconocimiento desplegado por quienes detentan el poder y aceptado por la lógica hegemónica?

El poeta que no es el hijo de un poeta pone en juego a su yo lírico cuando se identifica con individuos, colectivos y paisajes que, según la noción de lo que define a una persona en las legislaciones y políticas noroccidentales, no se pueden considerar “vida”: una persona no puede ser la expresión —el llanto— del dolor de otra persona, un hombre no puede ser un grupo de abuelas, un adulto no puede ser muchos niños, una persona no puede ser el luto de una ciudad, que por su vez no es una persona y por lo tanto no puede estar de luto, y un individuo que habla no puede ser un chingo de cadáveres en una fosa. Y sin embargo el yo lírico (que es a la vez quien declama el poema y su autor) representa esa identificación con entidades colectivas: lo escuchamos con nuestros oídos y lo vemos con nuestros ojos.

En la segunda sección del poema, el yo lírico se vuelve parte de paisajes y sociabilidades. Según las nociones hegemónicas de la identidad y de lo que conforma a una persona, las

cumbres de Cherán en Michoacán —una región boscosa donde la explotación maderera destruye grandes bosques, paisajes y recursos naturales que definen las culturas locales— no tienen alma porque no son humanas. La plata extraída de las minas a cielo abierto de San Javier en San Luis Potosí por empresas mineras canadienses no es sangre porque no es un material orgánico. Una persona no puede ser las espiritualidades en peligro de destrucción por megaproyectos neoliberales, como la espiritualidad de los wixáricas (también conocidos como huicholes) en Wirikuta, donde la minería a cielo abierto de una empresa canadiense amenaza destruir la topografía de una montaña sagrada para ellos. Una persona no puede ser la sociabilidad de un mercado municipal que fue sustituido por un gran supermercado. Y sin embargo el poeta relaciona su calidad de persona a los lugares y a los espacios sociales que nosotros —o sea, los humanos— habitamos activamente y con los cuales nos vinculamos.¹⁴

Así, el poeta desafía la noción individualizada, socialmente aislada y espacialmente despojada de lo que conforma a una persona, desplegada por el estado neoliberal. Lo hace representando su negativa o incapacidad de ajustar su identidad al estrecho marco de reconocimiento hegemónico. En consecuencia, él y todos los que se constituyen en los mismos términos se colocan fuera del marco, y su destrucción sólo fortalece al Estado. Como dice Butler, según la lógica del Estado, dichas personas se vuelven “‘perdibles’ y pueden ser descartadas precisamente porque están enmarcadas como ya perdidas o desahuciadas” (31); y en este caso en particular, al gobierno ni siquiera se le puede culpar, porque dichas personas se colocaron *a sí mismas* fuera del marco y por lo tanto se constituyeron a sí mismas como perdibles.

Si consideramos que esto no es correcto, podemos tratar de cambiar el marco, o podemos sostener que comprender la vida por medio cualquier marco es incorrecto. Esto último es lo que los zapatistas han hecho con su concepto-metáfora del espejo. El “espejo” es recurrente en los escritos y discursos zapatistas, y generalmente se utiliza para crear el equivalente visual de las resonancias. Un ejemplo es el “cuarto espejo” de “La historia de los espejos” (Subcomandante Insurgente Marcos). Los primeros tres espejos discutidos en la historia reflejan a diferentes actores políticos en México: los que están en el Poder, la oposición y la sociedad civil o “los sin partido”. El cuarto espejo se extiende por el espacio:

ESPEJO CUARTO

Que manda, a través del mar de oriente, un saludo a los hombres y mujeres que, en Europa, descubrieron que comparten con nosotros el mismo padecimiento: la enfermedad de la esperanza.

INSTRUCCIONES PARA VER EL CUARTO ESPEJO:

¹⁴El discurso poético de esta sección resuena con el de Rimbaud, quien, como Ross observa, concebía el espacio y la gente en dicho espacio en términos muy diferentes a los del “paisajismo” que dominaba las nociones de espacio en la época. Ross vincula el paisajismo al colonialismo, el cual, según ella, “requiere cierta construcción del espacio ... : natural, o sea, no histórico, y en el cual toda alteridad está ausente” (87). En contraste, Rimbaud “humaniza sus paisajes” de manera que la gente funciona “no como accesorios o como decoración. La comprensión rimbaudiana del espacio permite que las relaciones sociales prevalezcan: el espacio como espacio social, no como paisaje” (90). De manera semejante, Butler sugiere que el lugar, como la gente, es digno de duelo. Como tal, es parte nuestra, así como nosotros somos parte del lugar y de los lugares sociales que éste produce; o, como sugiere Butler en *Precarious Life*, el despojo de un lugar y de una sociabilidad provoca un sentimiento de pérdida y una experiencia de duelo semejante al que se vive cuando se pierde a un ser querido.

Busque un espejo cualquiera, colóquelo frente a usted y asuma una posición cómoda. Respire hondo. Cierre los ojos y repita tres veces:

«Soy lo que soy, un poco, lo que puedo ser. El espejo me muestra lo que soy, el cristal lo que puedo ser.»

Hecho lo anterior, abra los ojos y mire el espejo. No, no mire su reflejo. Dirija su mirada hacia abajo, a la izquierda. ¿Ya? Bien, ponga atención y en unos instantes aparecerá otra imagen. Sí, es una marcha: hombres, mujeres, niños y ancianos que vienen del sureste. Sí, es una de las carreteras que llevan a la ciudad de México. ¿Ve usted lo que hay caminando al costado izquierdo de la caravana? ¿Dónde? ¡Ahí abajo, en el suelo! ¡Sí, eso pequeñito y negro! ¿Que qué es? ¡Un escarabajo! Ahora ponga atención, porque ese escarabajo es...

¡Durito IV! ...

El espejo nos devuelve la diferencia y la semejanza, nosotros y los otros, el presente y el futuro. Amplía nuestro campo visual; nos permite ver a los que están detrás y a los que están fuera de nuestra visión periférica. Podemos ver cómo estamos posicionados en relación a ellos y cómo ellos están posicionados en relación a nosotros. Podemos desplazarlo, voltearlo e inclinarlo. El espejo nos da la oportunidad de aumentar nuestro autoconocimiento y autoconciencia (a diferencia del ensimismamiento narcisista), al mismo tiempo que ensancha nuestra percepción visual y nos permite reconocer a los otros, para entonces poder buscarlos y crear conexiones con ellos. El poeta articula esto con claridad en la última parte del poema, cuando se vuelve un grito de protesta ante los muertos en guerras y masacres en todo el mundo y los desconocidos que le susurran a la Historia. Su poema recoge las resonancias de estos gritos y susurros y los articula y amplifica en el zócalo en Monterrey. Por medio de su solidaridad, la “enfermedad de la esperanza” zapatista se puede compartir y se puede volver un punto de partida para el futuro, aun en estos tiempos oscuros: el hijo de un país en agonía es también el ave Fénix que se levanta de las cenizas y un grito de esperanza en medio del desierto.

Leído con ambas concepto-metáforas teóricas —el marco y el espejo—, el poema nos lleva a explorar cómo las personas y las espacialidades son “pasificadas” con violencia cuando a las vidas se les vuelve precarias; y a explorar la posibilidad de una espacialidad global activa en solidaridad, si actuamos con las potencialidades abiertas, críticas y conectivas del espejo. Depende de nosotros sintonizarnos con estos susurros y responder al grito de esperanza y ser parte de él... así como el poeta responde y se vuelve parte del sofocado grito de protesta.

Mirando la imagen del Infierno: Movimiento y expresión en “Los muertos” de María Rivera

Mi última respuesta poética en este artículo proviene de un espacio públicamente íntimo creado por el encuentro de dos resonancias, una originada por la “Carta abierta” de Javier Sicilia y el otro creado por María Rivera con su interpretación de su largo poema “Los muertos” en el zócalo

de la Ciudad de México. En la sección anterior diferí un poco con Javier Sicilia cuando establece la inescrupulosa afinidad entre la clase política mexicana, los criminales y los nazis en su “Carta abierta” por medio del concepto de la nuda vida de Agamben; pero me gustaría explorar más esta afinidad en relación a la falta de fronteras éticas, que permite que sectores de la población se vuelvan asesinables. Después de referirse a Agamben, Sicilia compara a los criminales mexicanos con los Sonderkommandos nazis, y les ruega a sus lectores que no participen en la complicidad expuesta por Martin Niemöller en un famoso poema corto. En su ensayo “La imagen del Infierno”, Hannah Arendt aborda los mismos temas al reseñar dos libros. *The Black Book: The Nazi Crime against the Jewish People (El libro negro: El crimen nazi contra el pueblo judío)* revela los hechos del Holocausto; en *Hitler’s Professors (Los profesores de Hitler)*, Max Weinreich investiga la complicidad de académicos alemanes con el régimen nazi. Según Arendt, el análisis verbal de los escritores no logra “entender o dilucidar la naturaleza de los hechos que los confrontan” (198). Con relación a *El libro negro*, los hechos son que seis millones de seres humanos fueron “arrastrados a sus muertes” (198) por medio del método que Arendt llama “la acumulación del terror”: el abandono, las privación y la vergüenza calculados; la inanición combinada con el trabajo forzado; y después las fábricas de la muerte, donde “morían todos juntos ... como cosas sin cuerpo y alma, ni siquiera una fisionomía en la que la muerte pudiera estampar su sello” (198). La *naturaleza* de estos hechos es lo que Arendt llama “esa monstruosa igualdad sin fraternidad ni humanidad” en la que vemos, “como reflejada en un espejo, la imagen del infierno” (198). Lo que Arendt describe aquí es el horror que paraliza a la gente cuando se confronta a formas de matar que intencionalmente crean tipos de muerte y de “subjetividades asesinas” que exceden el lenguaje que tenemos para ambas.¹⁵

Una de las imágenes del infierno en nuestros tiempos es la que vemos reflejada en los cadáveres o en sus fotos y descripciones en México. Pero mientras los nazis cremaban a la mayoría de los cadáveres y aniquilaban la “fisionomía en la que la muerte pudiera estampar su sello”, los cadáveres en México con frecuencia se muestran en público para que la gente pueda —y muchas veces tenga que— verlos.¹⁶ Un cadáver deja así de ser el cuerpo de una persona asesinada; los cuerpos se convierten en mensajes bajo el control absoluto del emisor. John Gibler lo explica en *Morir en México: Crónicas de la narcoguerra* (2011):

Una muerte sin nombre. Una muerte que extingue lo que fuiste junto con lo que eres. Una muerte que te deja frente al mundo como testamento sólo de la propia muerte. Lo único que queda es tu cuerpo destruido en un terreno baldío, colgado de un puente o encerrado en la cajuela de un coche. Tu nombre es cercenado,

¹⁵Resulta relevante un comentario de Claudio Lomnitz, autor del estudio *Idea de la muerte en México*, en una conversación con John Gibler, cuando Lomnitz señala que “Para hacer un análisis de la forma de la violencia del narco no es que la historia mexicana sea irrelevante, pero hay que saber dónde es relevante. La narcoviencia está relacionada a otras formas de violencia e influye también en otras formas de violencia; los narcos importan, pero también exportan. Hay una dimensión que está en dialogo con una cultura globalizada” (*To Die in Mexico* 58-59). Una parte de esta “cultura globalizada” es la herencia global del fascismo, de la cual la violencia del colonialismo es parte.

¹⁶Cuando este texto estaba en su fase final de escritura, un acto de violencia extrema en Ayotzinapa, en el estado de Guerrero, fue cometido por la policía con probable colaboración del narco: 43 normalistas fueron víctimas de desaparición forzada y otros tres fueron asesinados. El cuerpo de Julio César Mondragón se encontró con los ojos y la piel de la cara arrancados: sus asesinos eliminaron “la fisionomía en la que la muerte pudiera estampar su sello” y después abandonaron su cuerpo para ser descubierto, haciendo de él un mensaje.

desprendido y descartado. La única historia que permanece unida a tu cuerpo es la de tu muerte particular: agujeros de balas, quemaduras, cortaduras, contusiones, miembros mutilados. Los verdugos de este campo de muerte destruyen a cada persona dos veces. Primero aniquilan tu mundo; si tienes suerte, lo hacen con una ráfaga de balas. Pero después, cuando ya no estés, transformarán tu cuerpo del de una persona al de un mensaje. Aparecerás como un destello en una pantalla de televisión. Saldrás impreso a todo color en las primeras planas de periódicos amarillistas y te exhibirán en las laterales de puestos de revistas en ciudades de todo el país, tu cuerpo desfigurado colgando al lado de jugadores de fútbol y modelos en biquini. Perderás tu nombre. Perderás tu pasado, el registro de tus amores y miedos, triunfos y fracasos y todas las cosas pequeñas entre todo eso. Aquellos que te miren verán sólo a la muerte. (14)

Esos mensajes —e incluso el mero hecho de que un cuerpo se pueda cosificar en un mensaje — horrorizan a quienes miran a los muertos y los inmoviliza con la parálisis descrita por Adriana Cavarero en *Horrorism* con relación a la gente al presenciar imágenes del horror:

En contraste con lo que sucede con el terror, en el horror no hay un movimiento instintivo de fuga para sobrevivir, mucho menos el tumulto contagioso del pánico. Al contrario, el movimiento se bloquea con una parálisis total, y cada víctima es afectada individualmente. Pasmado por la repugnancia frente a una forma de violencia que parece más inadmisibles que la misma muerte, el cuerpo reacciona como si estuviera clavado al suelo, con los pelos de punta. (8)

Cuando vemos la imagen del infierno reflejada en los hechos, nos paralizamos emocional, intelectual y físicamente. La miramos “clavados al suelo, con los pelos de punta”, cada uno por sí mismo. No nos podemos hacer a un lado para enfrentar la realidad —lo que quiera que eso sea — y para resistirla, parafraseando el famoso dictado de Arendt en *Los orígenes del totalitarismo*. Nada resuena porque nada se mueve y todo parece estar congelado. Pero si no encontramos una forma de movernos, nuestra parálisis se vuelve el destino final de nuestras vidas. El cambio se vuelve imposible y el *statu quo* se perpetúa para siempre.

En la “Carta abierta”, Sicilia invitó a la gente a moverse, “a hablar con nuestros cuerpos”, a acompañarse mutuamente en marchas y asambleas en espacios públicos. El movimiento físico puede resonar con el movimiento texto-interno en la poesía, el cual, como observa Hazard Adams en *The Offense of Poetry (La ofensa de la poesía)*, es parte de la ofensa ética de la poesía. Para Adams, el movimiento es el exceso de palabras; el cuerpo habla allí donde las palabras ya no lo pueden hacer. En los poemas, el movimiento se manifiesta en la gesticulación; la gesticulación hace que los poemas se muevan, traduce el lenguaje verbal en movimiento corporal y coloca al movimiento corporal dentro del lenguaje verbal. La gesticulación señala la presencia de “lo que es... lo que no se dice pero que reside en ... o quizás se proyecta desde el lenguaje del poema” (100). Al hacer presente lo que no se puede decir, “frustra el deseo de una interpretación sumaria”; y es por esto que la gesticulación comete “la mayor ofensa: rehusarse a revelarse enteramente a la razón y a la interpretación, enfadando a quienes quieren que el poema se comporte como piensan que el lenguaje debe hacerlo” (111). Adams sugiere que la codificación de la poesía como parte del orden hegemónico ha excluido al movimiento y a la gesticulación del

lenguaje poético; por eso, la gesticulación se considera ofensiva. Este es el caso sobre todo con las mujeres, cuyos cuerpos se abolieron del espacio público al inicio del capitalismo y en el colonialismo, como explica Silvia Federici en *Caliban y la bruja*.¹⁷ La presencia de los cuerpos femeninos en el espacio público —no se diga su discurso— se consideraba indecente. Para las mujeres, el resultado de esto es que hablar en público aumenta nuestra sensación de vulnerabilidad; pero también que hablar en público nos puede liberar de las reglas limitantes del discurso público definido por los hombres. Cixous desarrolla esta idea en un ensayo apropiadamente intitulado “Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays”:

De cierta forma, la escritura femenina nunca deja de resonar con el retorcimiento que para ella representa la adquisición del habla, el hablar en público: “adquisición” vivida como un desgarramiento, como una fuga vertiginosa y un lanzarse a sí misma, un salto de cabeza. Escucha a una mujer hablando en una reunión (si es que no está dolorosamente jadeante): no “habla”, lanza su cuerpo tembloroso al aire, vuela, se proyecta por entero en su voz, con vitalidad defiende la “lógica” de su discurso con su cuerpo; su carne habla con la verdad. Se expone. En realidad hace que sus pensamientos se materialicen carnalmente, comunica el significado con su cuerpo. Inscribe lo que dice porque no le niega a los impulsos inconscientes el papel inmanejable que juegan en el discurso. (92)

Sin embargo, cuando las mujeres colocan sus cuerpos en el espacio público y enuncian su presencia y su autonomía con sus cuerpos, ofenden las “nociones patriarcales de la normalidad” discutidas por Melissa Wright en su ensayo citado arriba. Cuando, en su performance de “Los muertos”, Rivera responde a la muerte y al horror con movimiento corporal y texto-interno desde la plataforma que le otorga su propio cuerpo femenino, se acerca a “los muertos” por medio de un entendimiento que nos conduce a lo que Arendt llamó “la naturaleza de los hechos”, y que adquiere consistencia en su compromiso ético y su identificación como Mujer. Como parte de esto, desafía a sus oyentes a construir un nuevo espacio de escucha donde sus palabras no “caiga[n] siempre en oídos sordos masculinos, que sólo pueden escuchar el lenguaje que habla en masculino”, parafraseando a Cixous (92).

En un video de 2011, Rivera está en un templo en el zócalo atestado de gente, rodeada de algunos de los poetas y actores masculinos que se unieron a la caravana. Rivera se lanza al poema sin ninguna introducción detallada.¹⁸ Al principio —sobre todo en las partes del poema en las que invita a los oyentes a mirar la imagen del infierno— se mantiene bastante quieta; pero conforme el poema avanza en tres secciones estructuradas en base a mostrar, nombrar y localizar, su voz y su cuerpo se entregan gradualmente al movimiento.

Entonces, ¿qué vemos, qué escuchamos y adónde vamos cuando Rivera nos lleva a mirar la imagen del infierno para poder dilucidar la naturaleza de los hechos? Lo primero que Rivera nos

¹⁷En *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*, Jacques Attali analiza, enfocándose en Europa, cómo la música y la práctica pública de escuchar se separaron de la poesía y de las artes circenses en el mismo período. Los tipos de música valorados socialmente se reservaban ahora a los estratos sociales que podían patrocinarlos, y la mayoría de los practicantes perdieron su autonomía. Fue sólo en las áreas de la cultura popular que escaparon al control del Estado emergente que la unidad entre el movimiento, la música y la poesía se pudieron mantener.

¹⁸El video, que incluye una traducción del poema al inglés, está disponible en el sitio web *Jacket 2*: <<http://jacket2.org/commentary/speak-or-speak-what-cannot-be-spoken>>. [Nota de la editora: Este mismo vínculo se incluye, junto con otros dos videos, en *Liminalities* 11.3.]

muestra es un desfile de los muertos que recuerda una *danse macabre* del período medieval tardío o el desfile final de cadáveres evocado por Michel Foucault en *Vigilar y castigar*. Los individuos que fueron asesinados se distinguen sólo por las formas de matar, pues las maneras en que fueron asesinados los dejan, parafraseando a Arendt, sin una fisionomía en la que la muerte pueda estampar su sello:

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

Pero si la fisionomía no nos revela la naturaleza de los hechos, entonces debemos buscar otra cosa; por ejemplo, las circunstancias de los asesinatos:

Ahí viene al que obligaron a cavar la fosa para su hermano,
al que asesinaron luego de cobrar cuatro mil dólares,
los que estuvieron secuestrados
con una mujer que violaron frente a su hijo de ocho años
tres veces.

Rivera mira a los muertos con cariño y compasión y lo expresa verbalmente en su evocación escueta pero concienzuda de sus relaciones y apegos, de las acciones que pueden haber dado sentido a los últimos momentos de sus vidas, de las esperanzas de sobrevivencia traicionadas, de lo que se les hizo a ellos y a quienes fueron obligados a observar.

En contraste, los agentes en esta escena —los que mataron a un hermano y forzaron al otro a cavar su tumba, los que asesinaron a alguien después de cobrar el dinero, los que violaron a una mujer y forzaron a su hijo y a los que después mataron a observar— se colocan fuera de la comprensión de Rivera por medio de una pregunta que resuena con la afirmación de Arendt: “*Más allá de toda capacidad de entendimiento humano se encuentra la maldad deformada de quienes establecieron dicha igualdad*” (198):

¿De dónde vienen,
de qué gangrena
o linfa,
los sanguinarios,
los desalmados,
los carniceros,
los cruentos asesinos?

La pregunta de Rivera substituye la primera parte de la afirmación de Arendt al colocar a los perpetradores más allá del entendimiento de Rivera: tiene que hacer la pregunta porque *ese* tipo de entendimiento no puede venir del cariño y la compasión que define su mirada hacia los otros. El distanciamiento expresado en la pregunta de Rivera contrasta visiblemente con su búsqueda

de conectividad al principio de la siguiente estrofa: “Allí vienen / los muertos —tan solitos, tan mudos, tan nuestros—”, donde conecta a los vivos con los muertos por medio de una comprensión basada en el cariño y, al mismo tiempo, expresa la terrible impotencia de dejarlos “tan solitos, tan mudos”, a pesar de que sean “tan nuestros”.

La segunda sección del poema se estructura alrededor del gesto de “nombrar”, que les restituye a los muertos no sus nombres y apellidos, sino, parafraseando a Gibler, sus nombres, su pasado, el registro de sus amores y miedos, triunfos y fracasos y todas las cosas pequeñas entre todo eso:

Se llaman
chambrita tejida en el cajón del alma,
camisetita de tres meses,
la foto de la sonrisa chimuela,
se llaman mamita,
papito,
se llaman
pataditas
en el vientre
y el primer llanto,
se llaman cuatro hijos,
Petronia (2), Zacarías (3), Sabas (5), Glenda (6)
y una viuda (muchacha) que se enamoró cuando estudiaba la primaria,
se llaman ganas de bailar en las fiestas,
se llaman rubor de mejillas encendidas y manos sudorosas,
se llaman muchachos,
se llaman ganas
de construir una casa,
echar tabique,
darle de comer a mis hijos,
se llaman dos dólares por limpiar frijoles,
casas, haciendas, oficinas,
llantos de niños en pisos de tierra,
la luz volando sobre los pájaros,
el vuelo de las palomas en la iglesia,
se llaman
besos a la orilla del río,
se llaman
Gelder (17)
Daniel (22)
Filmar (24)
Ismael (15)
José (16)
Jacinta (21)
Inés (28)
Francisco (53)
...

El cuerpo descabezado es el de una persona que creó el recuerdo en su madre de pataditas en el vientre y el primer llanto (*eso* lo sabemos aunque nunca sepamos nada más de él o ella); la mujer violada y asesinada frente a su hijo era llamada “mamita” por ese hijo; uno de los cuerpos destrozados es el padre —“papito”— de Petronia (2), Zacarías (3), Sabas (5), Glenda (6), y desde hace mucho tiempo el amor de su madre. Sus muertes significan que esos tabiques nunca se colocarán; que esos bailes nunca se bailarán; que la sonrisa cómplice que comparte la memoria de esos besos junto al río no existirá; y que Jacinta nunca volverá a contestar cuando alguien la llame por su nombre. El equilibrio que Rivera mantiene entre los detalles íntimos y lo que se puede saber públicamente mantiene a la memoria de los muertos en la esfera pública sin despersonalizarla. Aunque los asesinos destruyeron la “fisionomía en la que la muerte puede estampar su sello”, los muertos no son “como cosas sin cuerpo y alma”.

En la última sección del poema, Rivera —cuyo cuerpo y voz se entregan ya por completo al movimiento— conduce a sus oyentes a esos cementerios sin dolientes, donde “los muertos” se mantienen en una “monstruosa igualdad sin fraternidad ni humanidad”: “Allá / sin flores, / sin losas / sin edad, / sin nombre, / sin llanto, / duermen en su cementerio”. Enseguida enumera algunas de las ciudades y regiones de ese cementerio, y termina diciendo: “[ese cementerio] se llama México”. Terminar un recorrido poético en un cementerio sin dolientes agravia la expectativa de que la poesía en el espacio público vuelva al *statu quo* más tolerable. Este agravio crea nuevas posibilidades para pensar la poesía en el espacio público. Existe la posibilidad de enfrentarse a la realidad y resistirla: de compartir el acompañamiento con Rivera entregándonos al movimiento de su voz y manteniendo nuestra atención con ella mientras lanza su cuerpo tembloroso al aire, se deja ir, vuela, se incorpora a su voz, defiende la lógica de su discurso con su cuerpo, inscribe lo que dice. Mantenerse con Rivera durante el poema puede ser una oportunidad para no paralizarnos con horror ante la monstruosidad de la inocencia de las víctimas, ante ideas que, de nuevo, provienen de políticos que se toman la política del poder en serio, ante las técnicas de mafiosos que no le temen a la coherencia y ante el “cientificismo” desplegado por quienes encajan a los muertos en interpretaciones someras como estadísticas y ocultan las circunstancias de los asesinatos con palabras como “restos, cadáveres, difuntos”.¹⁹

Espacios de escucha emergentes

Hace unos años —sería 2011 o 2012—, escuché por accidente una transmisión radiofónica en una estación británica de renombre sobre un asesinato más en el norte de México. Los primeros minutos del programa estaban llenos de gritos, gemidos y llantos. Ni en ese momento ni después se hizo alguna pregunta sobre quién era la persona, quién la mató y en qué circunstancias. Sólo se mencionó la impunidad brevemente. Dos policías amistosos le dieron un *tour* del pueblo al reportero, compartiendo con él sus puntos de vista. No hubo ninguna interpretación crítica de nada de lo que nadie le dijo al reportero, ni cualquier indicio de que éste hubiera investigado el tema antes de llegar a un lugar que evidentemente no conocía, o que la estación de radio le hubiera proporcionado las condiciones necesarias para llevar a cabo cualquier tipo de investigación. El programa transmitía un claro mensaje subtextual de que

¹⁹ Parafraseo la última parte del ensayo de Arendt, donde analiza la docilidad de los académicos ante el régimen nazi.

“México es un país violento”, que es el equivalente internacional de “Era puta” en la cruz de madera, y que es la versión periodística y contemporánea —sin duda accidental, no intencional, desapercibida— de lo que Arendt describió como uno de los elementos más monstruosos del nazismo: identificar a la cultura con la naturaleza y después atribuirle a la naturaleza el papel que el marxismo le atribuye a la Historia.²⁰ El programa hacía un llamado a la versión más pasiva de la simpatía; lo recordé años después al leer las reflexiones de Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás*:

Mientras sintamos simpatía, sentimos que no somos cómplices de lo que causó el sufrimiento. Nuestra simpatía proclama nuestra inocencia y también nuestra impotencia. En ese sentido puede tratarse (a pesar de nuestras buenas intenciones) de una respuesta impertinente —si no inapropiada—. Dejar de lado la simpatía que le dedicamos a quienes sufren la guerra y las políticas asesinas, para reflexionar sobre cómo nuestros privilegios se localizan en el mismo mapa que sus sufrimientos y pueden tener que ver —de formas que preferiríamos no imaginar— con su sufrimiento, como la riqueza de unos puede suponer la miseria de otros, es una tarea para la cual las imágenes dolorosas y conmovedoras proporcionan sólo una chispa inicial. (91-92)

Esa “chispa inicial” es lo que he llamado “resonancia” en este artículo. El programa radiofónico hizo uso de todos los registros sonoros para negar toda posibilidad de resonancia. Aisló a los amigos y parientes en sus expresiones desesperadas de pasmo y dolor, aplicó un marco de reconocimiento sumamente estrecho y no destacó la precarización de las vidas; paralizó a los oyentes con sonidos horribles de dolor y pérdida y adormeció el sentido y los sentidos con palabrería sensacionalista. El tipo de simpatía que evocó despedaza el espejo y estampa su sello en el vidrio que permite un encuentro entre las diferencias basado en un autoconocimiento crítico y en la solidaridad. El programa fue una agresión sonora, intelectual y ética a mi derecho de escuchar y al de todos los demás (parafraseando a Lacey).

Los poemas discutidos en este artículo abren la puerta a posibilidades muy diferentes de encuentro y, a través de dichos encuentros, a “públicos desafiantes” solidarios y globales.²¹ Pueden volverse la chispa inicial, el toque o el sonido inicial capaz de desencadenar una resonancia mayor y proponer nuevas formas de usar el espacio público: las plazas públicas no se perciben como paisajes ni se usan como templos, sino se transforman en zonas activas. Los poemas se oponen a la transformación de áreas enteras del planeta en zonas de muerte y zonas muertas, y nos instan a utilizar nuestro derecho de escuchar como un derecho activo. Cómo

²⁰En su análisis de la complicidad de los académicos alemanes con el nazismo por medio de lo que ella llama el “cientificismo”, Arendt hace un paralelo entre los varios regímenes totalitarios de su tiempo, sosteniendo que acudir al científicismo es una de las características que tienen en común. El científicismo sólo sirve para disfrazar “un poder que es enteramente producto del hombre... con el ropaje de alguna sanción superior, superhumana, de la que deriva su fuerza absoluta e incuestionable” (204). Señala que “[I]a versión nazi de este tipo de poder es más exhaustivo y horrible que la marxista o seudomarxista, porque le atribuye a la naturaleza el papel que el marxismo le atribuye a la historia” (204). La afirmación culturalista del poder neoliberal básicamente argumenta lo mismo, aunque identifica a la cultura con la naturaleza antes de colocar a la naturaleza en el lugar de la historia.

²¹El término “público desafiante” proviene de Daniel Drache. Aunque estoy en profundo desacuerdo con su valoración casi enteramente positiva del internet como medio para la emergencia de públicos desafiantes, el término y el espíritu con el que fue acuñado apunta a una táctica de desobediencia importante, con el potencial de unir el habla y la escucha.

alimentamos la chispa y respondemos al sonido inicial que crea la resonancia, y qué tipo de espacio de escucha global y social somos capaces de crear, se debe decidir en los espacios públicos de nuestras propias geografías, compartiendo y desarrollando nuestras habilidades críticas y los principios éticos que hemos aprendido de las experiencias de la falsedad, el asesinato y la resistencia que han dado forma a nuestros calendarios.

Obras citadas

- Adams, Hazard. *The Offense of Poetry*. Seattle: Washington UP, 2007. Impreso.
- Arendt, Hannah. "The Image of Hell". *Essays in Understanding 1930-1954: Exile, Formation, Totalitarianism*. New York: Schocken Books, 1994. 197-205. Impreso.
- . *The Origins of Totalitarianism*. New York: World Publishing Company, 1958. Impreso.
- Attali, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis y Londres: Minnesota UP, 2003. Impreso.
- Butler, Judith. *Frames of War: When is Life Grievable?* Londres: Verso, 2010. Impreso.
- . *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Londres: Verso, 2004. Impreso.
- Cavarero, Adriana. *Horrorism: Naming Contemporary Violence*. New York: Columbia University Press, 2004. Impreso.
- Cixous, Hélène. "Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays". Hélène Cixous y Catherine Clément. *The Newly Born Woman*. Manchester: Manchester University Press, 1986. 63-132. Impreso.
- CCRI-CG. "The Word and the Silence: October 12, 1995". Subcomandante Insurgente Marcos. *Our Word is Our Weapon: Selected Writings*. Ed. Juana Ponce de León. New York: Seven Stories P, 2002. 75-77. Impreso.
- Drache, Daniel. *Defiant Publics*. Londres: Polity, 2008. Impreso.
- EmergenciaMX. *The Caravan of Solace*. YouTube, 16 ago. 2011. Acceso 29 sep. 2015. <<https://www.youtube.com/watch?v=TAN0tdxCCGUg>>.
- Federici, Silvia. *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*. New York: Autonomedia, 2004. Impreso.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Londres: Penguin, 1977. Impreso.
- Freire, Paulo. *Pedagogy of Hope*. Londres: Continuum Publishing, 1992. Impreso.
- Galtung, Johan. "Violence, Peace, and Peace Research". *Journal of Peace Research*, 6.3 (1969): 167-191. Impreso.
- Gibler, John. *Mexico Unconquered: Chronicles of Power and Revolt*. San Francisco: City Lights, 2009. Impreso.
- . *To Die in Mexico: Dispatches from Inside the Drug War*. San Francisco: City Lights, 2011. Impreso.
- Gräbner, Cornelia. "From the Intersection of Pain and Hope: Poetic Disruptions of the Neoliberal Etiquette in Public Letters". *Non-Lyric Discourses in Contemporary Poetry*. Ed. Burghard Baltrusch y Isaac Lourido. München: Martin Meidenbauer, 2012. 59-77. Impreso.
- Jacinto, Lizette. "Javier Sicilia: el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad en México 2011". *iMex: México Interdisciplinario/Interdisciplinary Mexico* 1:1 (2011): 58-73. Impreso.

- Lacey, Kate. *Listening Publics: The Politics and Experience of Listening in the Media Age*. Cambridge: Polity Press, 2013. Impreso.
- Leech, Gary. *Capitalism: A Structural Genocide*. Londres: Zed Books, 2012. Impreso.
- Lomnitz, Claudio. *Death and the Idea of Mexico*. New York: Zone Books, 2005. Impreso.
- Turati, Marcela y Daniela Rea, eds. *Entre las cenizas*. Oaxaca: Sur+ Ediciones, 2012. Impreso.
- Rivera, María. “Los muertos”. Video en línea. *YouTube*. YouTube, 7 abr. 2011. Web. Acceso 1 ago. 2015. <<http://youtu.be/gYtLFMwQZhQ>>.
- . “The Dead”. Trad. Jen Hofer. Web. Acceso 1 ag. 2015.
- Ross, Kristin. *The Emergence of Social Space: Rimbaud and the Paris Commune*. Basingstoke: Macmillan, 1988. Impreso.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford: Oxford UP, 1985. Impreso.
- Sicilia, Javier. “Carta abierta a los políticos y criminales”. *Proceso*. Revista Proceso, 3 abr. 2011. Web. Acceso 5 oct. 2015. <<http://www.proceso.com.mx/?p=266990>>.
- . “Open Letter to Mexico’s Politicians and Criminals”. Trad. NarcNews. *NarcoNews*. The Narco News Bulletin, 4 abr. 2011. Web. Acceso 5 oct. 2015. <<http://www.narconews.com/Issue67/article4346.html>>.
- . *Vestigios*. México DF: Era, 2013. Impreso.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. Londres: Penguin, 2003. Impreso.
- Subcomandante Insurgente Marcos. “La historia de los espejos”. *Cartas y comunicados del EZLN*. Ejército Zapatista de Liberación Nacional, 5 jun. 1995. Web. Acceso 1 sep. 2015. <http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1995/1995_06_09.htm>.
- Waters, William. *Poetry’s Touch: On Lyric Address*. Ithaca y Londres: Cornell UP, 2003. Impreso.
- Wright, Melissa. “Necropolitics, Narcopolitics, and Femicide: Gendered Violence on the Mexican-U.S. Border”. *Signs* 36.3 (2011): 707-731. Impreso.