

## «Una vez fui el futuro de todos»: cuerpo, violencia, desmontaje y resistencia en tres muy jóvenes poetas mexicanas

### «Once I was the future of all»: body, violence, dismantling and resistance in three very young Mexican poets

SARA URIBE\*

*Universidad Iberoamericana (México)*

#### Resumen

En el artículo se analizan los poemarios *Crónicas de un nuevo siglo* (2016) de Xel-Ha López Méndez, *Vergüenza* (2017) de Martha Mega y *O reguero de hormigas* (2016) de Yolanda Segura, tres muy jóvenes poetas mexicanas. La lectura de las obras propone la presencia de poéticas de resistencia que exhiben y confrontan la imposibilidad de futuro, producto de un presente precario vulnerado por violencias que fragmentan y desarticulan el cuerpo. Plantea, además, un posicionamiento ético, político y afectivo de estas tres autoras, en el que se desmarcan de enunciaciones poéticas más estables, irrumpen desde lo doméstico en tanto proximidad a lo corpóreo y recurren a la oblicuidad, lo pop, la hibridez, la ironía y el reciclaje, entre otras estrategias de resistencia y desmontaje.

**Palabras clave:** poesía mexicana, poesía escrita por mujeres, poesía muy joven, Xel-Ha López Méndez, Martha Mega, Yolanda Segura, violencia

#### Abstract

This article analyzes the poetry books: *Crónicas de un nuevo siglo* (2016) by Xel-Ha López Méndez, *Vergüenza* (2017) by Martha Mega and *O reguero de hormigas* (2016) by Yolanda Segura, three very young Mexican poets. The reading of the works proposes the presence of poetics of resistance that exhibit and confront the impossibility of the future, as a product of a precarious present broken by violence that fragments and dismantles the body. It also proposes an ethical, political and affective positioning of these three authors, in which they distance themselves from more stable poetic enunciations as they burst from the domestic in its proximity to the corporeal and resort to obliquity, pop culture, hybridity, irony and recycling, among other strategies of resistance and disassembly.

**Keywords:** Mexican poetry, poetry written by women, very young poetry, Xel-Ha López Méndez, Martha Mega, Yolanda Segura, violence

\* Estudiante de la Maestría en Letras Modernas en la Universidad Iberoamericana. Escritora. Ha recibido el Premio de Literatura del Noreste Carmen Alardín 2004, el Premio Nacional de Poesía Clemente López Trujillo dentro de la Bial de Literatura de Yucatán 2004-2005 y el Premio Nacional de Poesía Tijuana 2005. Entre sus poemarios recientes destacan *Antígona González* (2012), *Siam* (2012) o *Abroche su cinturón mientras esté sentado* (2017).

Las obras de Xel-Ha López, Martha Mega y Yolanda Segura, de las que me ocuparé en el presente artículo, están enmarcadas en lo que Carmina Estrada, editora de la revista *Punto de Partida*, ha denominado «la muy joven creación poética del país» (7), precisión conceptual pertinente, dada la amplitud en las fechas extremas que suelen utilizarse para delimitar los márgenes de la poesía joven en México. De Xel-Ha López Méndez (Guadalajara, 1991) abordaré su poemario *Crónica de un nuevo siglo* (2016); de Martha Mega (Ciudad de México, 1991) me aproximaré a su libro *Vergüenza* (2017); y, finalmente, de Yolanda Segura (Querétaro, 1989) analizaré *O reguero de hormigas* (2016).

El trabajo poético de estas tres escritoras ha sido compilado en algunas de las antologías y muestras recientes de poesía en México y España, las cuales evidencian el interés creciente en los últimos años por difundir la producción de poesía de los escritores nacidos en el rango de 1982 a 1994, es decir, que actualmente fluctúan entre los 24 y 36 años. De las seis antologías consultadas, sólo dos de ellas presentan abordajes acerca de la denominación de los poetas de este segmento como una generación. En *Astronave. Panorámica de poesía mexicana (1985-1993)* (2013), Gerardo Grande y Manuel de J. Jiménez designan a sus antologados «generación de los noventa» (7), mientras que en *Poetas parricidas (generación entre siglos)* (2014), los editores exploran la tentativa de definir a los poetas que integran el libro como «la generación entre siglos» (5). En el caso de las cuatro compilaciones restantes<sup>1</sup>, los antologadores se ocupan de hacer patente tanto la diversidad de los autores publicados como su no pertenencia a una generación.

Ahora bien, más allá de si estas poéticas muy jóvenes, tanto de México como de Hispanoamérica, pueden enmarcarse bajo la etiqueta de generación o no, de las líneas de caracterización trazadas por los editores que recientemente han configurado antologías y muestras, competen a este artículo aquellas que conducen hacia poéticas en las que exhibir e inconformarse ante la precarización del presente y su sentido, ante el colapso inminente, pero también frente a lo que vendrá después de la catástrofe: la

postcatástrofe entendida como escenarios devastados que plantean la ausencia o imposibilidad de futuros; en las que la presencia y relevancia de los cuerpos y su carnalidad; en las que los lenguajes pop y de internet; en las que la ironía, el reciclaje, la hibridez, la desarticulación y el desmontaje, además de una eminente politicidad se manifiestan como resistencia.

Xel-Ha López Méndez, Martha Mega y Yolanda Segura suscriben esta noción de resistencia, que en el caso de sus obras se presenta como resistencia a las diferentes violencias que vulneran su corporalidad y su presente y, por tanto, la posibilidad de supervivencia y futuro. No voy a partir de que López Méndez, Mega y Segura sean «jóvenes promesas», porque ellas son, en efecto, poetas muy jóvenes, de acuerdo a la definición de Estrada, pero en absoluto representan una promesa, es decir, algo que está sujeto a su cumplimiento posterior. Esta es una expresión que, además de que gratamente no se incluye en ninguna de las compilaciones revisadas, no se ajusta en modo alguno al perfil de López, Mega y Segura. No; estas tres poetas muy jóvenes no prometen nada. Lo que su escritura nos ofrece nos es brindado en el aquí y ahora del presente. Desde mi lectura, ellas no aseguran un futuro de madurez y solidificación de sus escrituras porque más bien apuestan, ante esa ausencia de futuros que es este presente, su presente, por la resistencia como oblicuidad, dislocamiento, hibridez, inminencia, desarticulación, desmontaje, deriva, fractura, ironía y reciclaje.

El presente de estas muy jóvenes poetas mexicanas aparece signado en sus obras, explícita o implícitamente, por dos grandes rasgos que delimitan sus posibilidades existenciales siempre corpóreas: la violencia –la de las muertes y desapariciones forzadas a consecuencia de la «guerra contra el crimen organizado» fraguada por el expresidente Felipe Calderón y continuada, ya sin la denominación de guerra, por el presidente Enrique Peña Nieto; la de la precariedad del capitalismo y neoliberalismo; además de la de género, entre otras– y la desaparición del futuro.

«El cuerpo roto parece ser el icono por excelencia de estos espacios y de este tiempo» («Neobarroco» 81) afirma la dramaturga y crítica de arte Ileana Diéguez, al tiempo que se cuestiona sobre la forma en que el arte escénico dialoga con este estado del cuerpo: «¿cómo se ha contaminado la práctica teatral con esta rotura y disolución corporal?» (Diéguez, «Necroteatro» 25) producto de la

1. *Los reyes subterráneos. Veinte poetas jóvenes de México* (2015), *Pasarás de moda: 35 poetas jóvenes en español* (2015), *Todo pende de una transparencia. Muestra de poesía mexicana reciente* (2016) y *Fuego de dos fraguas. Poetas jóvenes de México y España* (2016).

violencia exacerbada. A la pregunta ética y estética planteada por Diéguez, extrapolada al ámbito de lo poético, sobre cómo es que dialogan las escrituras del presente con el fantasma de la cisura y desarticulación del cuerpo que permea hoy día las prácticas artísticas, López Méndez, Mega y Segura responden poniendo en juego su propio cuerpo, en las poéticas corpóreas, políticas, éticas y afectivas que construyen en sus obras.

En *Crónica de un nuevo siglo*, López Méndez da cuenta de la fragmentación corporal a través del hallazgo de un cuerpo mutilado al que le faltan el pie derecho y la cabeza:

Un pie  
un sólo pie  
y del cuello para abajo supo que era su hijo  
supo también  
una nota roja  
el barrio lo supo  
lo gritaba el niño, el diario  
a cinco pesos enterarse otra vez que del cuello para  
abajo era su hijo  
¿dónde estaría el pie derecho?  
nadie lo sabe  
ni el redactor ni el barrio ni mi padre (27).

Así, que en el poema haya dos padres, el padre implícito del hijo muerto y el padre explícito de la enunciante, supone también la presencia de dos hijos: la explícita del hijo desmembrado y la implícita de la enunciante como hija, como cuerpo expuesto a la permanente amenaza de daño y ruptura corporal. Por su parte, en *Vergüenza* Mega presenta la corporalidad diseminada de la enunciante unida solamente por un zurcido que parece hacer aún más evidente su rotura:

entraron por los huecos de las costillas  
[...] me cosieron  
como quien dice  
a puñaladas  
[...] las agujas dentro del pecho  
no hacen más que suturar  
lo que no quiere estar junto  
y pastan  
la carne viva (18-19).

De esta manera, la fragmentación del cuerpo como consecuencia de las violencias subjetivas y sistémicas, leídas desde la categorización que Slavoj Žižek desarrolla en *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*

(2009)<sup>2</sup>, implica la inviabilidad de ser o devenir sujeto, en tanto que, en términos de Diéguez, la mutilación corporal o la corporeidad reducida a pedazos «amenaza la integridad e indivisibilidad del ser, y expone la fragilidad de la materia humana» (Diéguez, «Neobarroco» 84). Así, la disolución del cuerpo se muestra entonces como imposibilidad de futuro: la corporalidad desarticulada impide cualquier posibilidad de vida, identidad, sujeto y porvenir.

Para abordar esta extinción del futuro, las obras de López Méndez, Mega y Segura parten de la precariedad del presente. Éste puede leerse en Segura como un «mapa insuficiente y confuso» (47); en Mega como la visión de grietas en un techo a punto de colapsar: «*pensamos cualquier día / se nos cae encima*» (14) o un escenario «entre los fierros retorcidos / bajo el diluvio de cascajo / [...] entre las ruinas / con el polvo» (22); mientras que en López Méndez como «un funámbulo sobre un delgado alambre» (45). En cualquiera de los tres casos, la visión que propone Hito Steyerl en *Los condenados de la pantalla* (2014) acerca del presente, «Imagina que caes, pero no hay tierra» (15), se hace patente en sus poéticas.

Para estas tres poetas muy jóvenes, como señala Franco «Bifo» Berardi en el prólogo del volumen de Steyerl: «la historia ha sido reemplazada por el infinito flujo recombatorio de imágenes fragmentarias» (13). El presente y el futuro son una caída libre sin posibilidad de aterrizaje, una sucesión de vertiginosos descensos que no tiene fin ni salida de emergencia. Así, como afirma Steyerl, «al enfrentarnos a los futuros arruinados que nos impulsan hacia atrás, al interior de un presente agonizante podemos caer en la cuenta de que el lugar hacia el que descendemos no tiene fundamentos ni es ya estable» (32). De este estado de las cosas es justo del que dan cuenta las poéticas de López Méndez, Mega y Segura: en el presente y en el futuro no hay ya un piso ni un lenguaje firme, todo se presenta signado por la inestabilidad.

«Cabezas colgando de un árbol / como esferas. / Un siglo nuevo» (19), así es como inicia el poemario *Crónicas de un nuevo siglo* de Xel-Ha López Méndez. ¿Por qué colocar al comienzo de un libro de poemas una imagen que bien pudo haber pertenecido

2. Violencia subjetiva es la que se refiere a las guerras y los homicidios, a la violencia tangible y evidente sobre los cuerpos físicos; en tanto que la violencia objetiva o sistémica es aquella «inherente a las condiciones sociales del capitalismo global y que implica la creación automática de individuos desechables y excluidos» (Žižek 25).

visualmente al imaginario y a la portada de un tabloide de nota roja de media tarde en un puesto de periódicos de Nuevo León, Tamaulipas, Guerrero, Michoacán o Coahuila? ¿Por qué enunciar el arribo del futuro, de ese siglo recién llegado, con una escena que nos remite a *Grande hazaña! con muertos!*, grabado de Francisco de Goya de la serie «Los desastres de la guerra» que la escritora tamaulipeca Cristina Rivera Garza evoca en su novela *La muerte me da*, y en el que podemos observar, en tres cuerpos dislocados y expuestos que penden de un árbol, la brutalidad y el exceso de la violencia de la guerra? ¿Es, acaso, esta clase de fragmentación corporal, de vulnerabilidad y precariedad lo que caracteriza, en la poesía de Xel-Ha López Méndez, el presente, el futuro cercano e inmediato y el futuro más futuro?

Estos versos de López Méndez no hacen sino traer a la memoria algunos de los *paraperformances* más representativos de los años más cruentos de la guerra calderonista. Usaré aquí el término *paraperformance*, acuñado por Diéguez, para referirme a aquellas construcciones o representaciones de narrativas del horror a través del montaje de los cuerpos desarticulados en los escenarios de la cotidianidad. «Los cuerpos de la violencia actual en México se cuentan por el número de cabezas dispuestas, instaladas en distintos espacios públicos» («El cuerpo» 7), señala Diéguez, «cuando se encuentra la cabeza se sabe que habrá que encontrar el resto del cuerpo» («El cuerpo» 7). Así, el *paraperformance* opera como un dispositivo cuya función es producir miedo, su cometido es emitir un mensaje que va dirigido inequívocamente a nuestra corporalidad.

De esta manera, la primera imagen que recibimos de *Crónicas de un nuevo siglo* es una referencia a un *paraperformance*, el cual no aparece situado espacialmente de forma explícita —aunque más adelante, mediante el registro geográfico de cada uno de los poemas que integran la primera sección del libro, podremos colocarlo tácitamente en el territorio nacional—, pero sí ubicado temporalmente a las puertas del siglo XXI. El futuro nos recibe en la poesía de López Méndez con una imagen de daño corporal y *paraperformance* característica de la guerra que la poeta no nombra como tal, pero que subyace en su escritura: la «guerra contra el crimen organizado» calderonista, así como de sus secuelas de muerte y desaparición forzada que aún continúan en la guerra actual invisibilizada por el cambio de discurso oficial a la «guerra contra el hambre» peñanietista. Y es precisamente en este escenario que la poeta Mónica Nepote sitúa *Crónicas de un nuevo siglo* «en un país

como el nuestro, en un nuevo siglo como el nuestro, en un contexto en el que parece que la idea de futuro ha sido secuestrada por la violencia y la impunidad» (*Crónicas* 9), al tiempo que Yolanda Segura lo posiciona «en un momento en el que las ideas de futuro se han desvanecido y el neoliberalismo entra en nuestros cuerpos desde que nacemos» («Puntos trazados» en línea).

Las crónicas de López Méndez no se conforman con manifestarse como recopilaciones de hechos narrados de manera cronológica o con hacer énfasis en las referencias espaciotemporales y descriptivas. La enunciante aquí es más que una transcriptor que ha escuchado y registrado los relatos de las experiencias de terceros para volver a escribirlos desde la literalidad ahora como poemas. Nepote identifica a esta enunciante como un observador cuya mirada es una suerte de cámara que realiza «un ejercicio cinematográfico» (*Crónicas* 10) cuya lente se caracteriza por su desafección, desnaturalización, desintimización e ironía. Para Nepote, la poética de este volumen propone una distancia entre la cronista y las voces e historias que recoge en su escritura:

El barrio gritaba como todos los barrios: historias que cuestan cinco pesos y la propina para el niño sagitario, el niño que quiere cortar cabezas ahora, no cuando sea grande, entonces el niño sabe que alguien cortará la suya, pero se lo guarda a un lado de los cinco pesos y tiene esperanza y dice que de grande quiere tener mucho dinero: cortar cabezas. Alguien le compra un diario, cinco pesos, la nota dice algo así como descuartizados, el resto, algo así como sexys edecanes de una empresa automotriz, algo así como Sagitario, tu color es el rojo, Sagitario, vive intensamente el día, Sagitario, entrarán a tu casa y violarán a tu hermano y le cortarán las manos, Sagitario, te cortarán la cabeza por haber cortado la cabeza equivocada, por haberte equivocado, Sagitario, por nacer pobre, Sagitario, por querer vivir intensamente el día, Sagitario, tu color es el rojo, tu piedra (30).

En *Crónicas de un nuevo siglo*, Xel-Ha López Méndez traza una cartografía fragmentaria que nos coloca en un mapa y en una cronología desarticuladas: México, Chiapas (San Cristóbal, San Juan Chamula), Tijuana (Playas), Xalapa (El Sumidero), Coahuila (Torreón), Sonora, Indonesia, Buenos Aires; 17 de diciembre, octubre de 2012, 21 de diciembre, septiembre, 18 de septiembre de 2013, agosto. Se trata, en todo caso, de pedazos de crónicas, jirones de historias que no nos aportan la claridad narrativa de un testimonio

nítido, lineal. Se trata más bien de hilos, de direcciones súbitas e inciertas hacia las que los poemas van tendiendo, como quien repitiera un montón de voces, pero también un montón de posibilidades de otras voces insertas en esas voces mismas<sup>3</sup>; como si en el transcurrir de la transcripción de los relatos ajenos algo se perdiera, se alterara, se desordenara o se averiara y el relato resultara, a su vez, también violentado. Así, López Méndez no presenta crónicas intactas, inmunes, sino crónicas que también han sufrido un cierto traumatismo.

La desarticulación del cuerpo, la violencia subjetiva y la sistémica, el duelo, la trata de personas, el machismo, la enfermedad, la muerte violenta y la nota roja, el sicariato, el analfabetismo, la precariedad y el miedo son algunos de los tópicos que López Méndez elabora en *Crónicas de un nuevo siglo*, mediante la traslación de la enunciación del testigo hacia la formulación poética, a través de personajes como Doña Azalea, a quien la enunciante le permite tomar su billetera porque la mujer le cuenta que «su cuarto hijo está en Torreón / cuatro pedazos de su cuarto hijo» (23); como los tres tipos encabronados que llegan con machetes a tu casa: son tres, dice la enunciante «y el primero de la espalda más grande destroza la puerta de la entrada» (26) y grita «nadie va a entrar ni salir, putos [...] no saben con quién se metieron» (26); o como el joven enamorado que denuncia «venden a mi novia chamulita / cinco mil pesos quieren porque tiene muchas hermanas / porque dicen que son más bonitas que mi novia chamulita / y dice también su padre que me largue de su corazón tzotzil» (29).

«Todos de vez en cuando levantamos algún muerto» (24), escribe Xel-Ha López Méndez y los poemas de *Crónicas de un nuevo siglo* encauzan nuestra mirada hacia una lectura del presente y del futuro atisbado a la que le es imposible pasar por alto todas las violencias contra nuestra corporeidad que este nuevo siglo trae consigo. De esta manera, en la lejanía entre la enunciante y los registros-relatos que

nos ofrece como crónicas-poemas, López Méndez utiliza la ironía como un escudo ante el estrépito de la desolación, como una estrategia de una poética de resistencia; pero quien recurre a la protección, quien abre pequeños abismos entre sí y el objeto de su escritura, por una parte, intuye una cierta indefensión, pero también decide construir un artefacto de contención de la propia afectividad frente al dolor o la tragedia del otro y eso es justo lo que hace Xel-Ha López Méndez en este libro. Conuerdo con Segura al respecto de que la poeta «no desea manipular de más, ni hablar por otros como autoridad» («Puntos trazados»), pero aún más, López Méndez elige, ateniéndose al oficio de cronista, mostrarnos una relación de los hechos en la que deja fuera sus afecciones con relación a los sucesos narrados y es precisamente en esa elección poética que estriba el hecho de que en esta obra no se plantee una estetización de la violencia.

Por la forma en que López Méndez elabora la configuración formal de *Crónicas de un nuevo siglo*: poemas brevísimos, poemas en prosa, hibridaciones y desviaciones en los discursos —todo siempre en un tono menor que no aspira de modo alguno a la grandilocuencia o el canto con mayúsculas— todas sus historias, ausencias, dislocaciones, bifurcaciones y caminos, desde la fenomenología del poema de Francine Masiello «atraviesa[n] nuestros cuerpos, impacta[n] nuestros huesos y resuena[n] dentro de nosotros, es decir, entra[n] en contacto con nuestros nervios, nuestros centros de dolor y placer» (posición de Kindle 76, 78), posibilitando la producción de un reconocimiento y confrontamiento con el presente y futuro en ruinas a modo de mecanismo de resistencia.

«Éramos dos y estábamos solas / y estábamos juntas / y estábamos muertas / siglo XXI / Sudamérica» («Festival»), Xel-Ha López Méndez lee en voz alta un poema llamado «Minas de oro» en el Festival Internacional de Poesía de Cali mientras en su rostro y en la pared se proyectan imágenes de un noticiero que da cuenta del hallazgo sin vida de dos jóvenes desaparecidas. Se trata pues de la paradoja de la que habló la escritora chilena Nona Fernández en su discurso de aceptación del premio Sor Juana Inés de la Cruz 2017, la paradoja de la libertad y la responsabilidad histórica de hacer con la escritura «algo que dinamite, que nos explote en la cara y nos haga reaccionar» («El terror»). O de lo que también se pregunta Nepote acerca de la poesía como dispositivo de resistencia, refiriéndonos a Franco «Bifo» Berardi: «¿En dónde sino en la poesía es donde el

3. Algunos antecedentes del uso de esta estrategia escritural en México proceden desde Jaime Reyes y *La oración del ogro* (1984), volumen que hibrida poesía con crónica, testimonio, entrevista y aparición de personajes, hasta uno de los más recientes ejercicios realizado por Cristina Rivera Garza en su poema «La reclamante» (2010). Este último texto recupera, entre otras, la voz querellante de Luz María Dávila, quien en 2010 demandó al entonces presidente de la República, justicia por la muerte impune de sus dos hijos en una ejecución masiva en Villas de Salvárcar, Juárez.

lenguaje subvierte su función utilitaria?» (*Crónicas* 9). La poesía como un artefacto desestabilizador, siguiendo el hilo de pensamiento de Nepote, es eso lo que caracteriza la poética de *Crónicas de un nuevo siglo* y la poesía de Xel-Ha López Méndez, esa es su apuesta desde el presente.

Por su parte, la poesía de Martha Mega es, ante todo, escénica. Mega combina su quehacer poético con un ejercicio performativo en el que incluye su guitarra, su cantar y su articular un rítmico golpeteo de manos sobre su pecho, acompañado con sus chasquidos de dedos y otras tantas maniobras percutoras corporales y sonoras. «No me gusta la solemnidad» («Entrevista»), dice Mega, «estoy tratando de hacer una poesía más bien lúdica, muy relacionada con los ritmos populares» («Entrevista»). Y luego, más adelante, remata: «uno ya no puede hacer poesía sin pensar en todas las artes al mismo tiempo» («Entrevista»). En Mega, la interdisciplinariedad, lo corpóreo, la mixtura con lo pop y el *spoken word*, el reciclaje, así como la hibridez, los contenidos políticos, la inconformidad frente a la postcatástrofe y la insumisión ante a las violencias funcionan como estrategias para llevar a cabo uno de los objetivos de resistencia en su poética: «quitarle la sacralidad a la poesía» (Orantes).

En *Vergüenza*, Martha Mega despliega la fluidez de su escritura en una musicalidad y vertiginosidad que se manifiestan tanto en sus versos mínimos como en los más extendidos. Mega utiliza el encabalgamiento y la elipsis, así como una casi total ausencia de signos de puntuación, a modo de que nada interrumpa el raudo devenir de sus palabras. Es el ritmo de quien canta sus poemas, de quien los escribe y luego pronuncia en voz alta.

Los poemas-canciones de Mega poseen el desenfadado no cínico sino salvaje de quien escribe no para preservarse sino para arder: de quien escribe sabiendo la precariedad de un presente ya perdido o siempre a punto de perderse. «No es verdad que escribir vaya salvarlo a uno» (29), dice Mega como parte de la articulación de una poética que se dirige por el derrotero opuesto del camino de la grandilocuencia o la trascendencia. Si bien la poeta recurre en este libro a la escritura palimpsestica sobre ciertos personajes de la mitología griega<sup>4</sup>, lo hace vinculándolos a una lírica pop que los inmanentiza, que los vuelve tangibles, que los coloca a ras de suelo y de cuerpo, que los temporaliza.

Así, el legado del exilio de quien recibe de su madre un país ajeno como herencia; la violencia sobre el cuerpo: ese aullido de la que, desbaratada, increpa a un dios que está sordo o no contesta o no puede sostenerle la mirada; el fervor ante la belleza de lo breve; cierta orfandad ínsita que se traduce en furia, mordidas y ladridos, pero también en luminosas grietas; un amor y una sexualidad en tiempos de *Tinder*, leída wallacianamente como una historia de fantasmas; así como la conciencia del sobreviviente del derrumbe literal y metafórico del presente son tratados desde una cercanía intimista y familiar donde la corporalidad media todo tipo de negociación con la realidad.

«Uno no puede escribir que tiene miedo de morir / a menos que sea anna frank» (29), advierte Mega. Sin embargo, su poesía no manifiesta un temor a la finitud, se trata más bien de cantar su poética desde la postcatástrofe, desde los escombros, las ruinas, los vidrios quebrados, los metales vencidos y el polvo sobre polvo que rodean a los sobrevivientes que habitan un presente demolido por la losa de un futuro más imposible que incierto.

Así, en el poema «Vergüenza de la memoria telúrica» la enunciante, como una suerte de ave fénix, se levanta «entre los fierros retorcidos / bajo el diluvio del cascajo» (22) y renace de entre las cenizas de un sismo que forma parte de su imaginario a través del legado que sus padres le hacen mediante sus recuerdos de lo acaecido. La enunciante hace suyas las memorias del temblor y las compara con otra clase de desastres más bien sistémicos, como el capitalismo que todo lo satura de exceso y transacción económica «yo no tuve que ver / a los muertos amontonados / sobre el césped / del campo de béisbol / (el campo de béisbol / ahora es un centro comercial / con gente amontonada / pero viva)» (22).

En ese mismo poema Mega hace mucho más visible su uso de la elipsis al dejar varios versos incompletos, recurso que se evidencia como un corrolato del contenido temático del poema al transformarse también el verso en una construcción a medio deshacerse: un verso que ha sido derruido también y cuya parte final se ha perdido entre los restos del cascajo, como en las líneas: «con el polvo / empezando a /» (22-23), «y matar a mis padres / y tragarte sus /» (24), «y el edificio termina / de derrumbarse / a sus /» (24), «porque si solo heredé / la pesadilla colectiva / si sólo heredé /» (26).

En este contexto truncado por la caída de las edificaciones en un pasado evocado por su progenie, más particularmente por la madre, y su contacto

4. Orfeo, Eurídice, Perséfone, Perseo, Príapo y Ulises.

cotidiano con un presente sobrepoblado y caótico de la metrópoli, la enunciante se asume como:

una de los bebés  
supervivientes  
casi mutantes  
bebés rata  
bebés paloma  
perfectamente adaptados  
desde que nacimos  
para plagar esta ciudad  
acabarnos el agua  
llenar el foro sol  
sobrevivir  
a cualquier richter  
que nos venga con mamadas  
como ésta (24-25).

Esta identificación con lo mutante es parte también de su poética expresada en un metapoema sin título que elabora un abordaje cuyo objeto es el poema mismo y que presenta ciertas reminiscencias al poemario *El jardín de los poetas* de Leónidas Lamborghini. Así, los poemas del poema de Mega, mediante una operación prosopopéyica: «tumban vallas / ignitan barricadas desollan contrincantes» (28), «no alteran / el delicado silencio del que salieron» (28), «son remixes refritos re-interpretaciones / formas (rrrrr)evolucionadas del poema originario» (29), son:

bombas molotov con las que niños drogadictos  
se queman vivos frente a sus padres  
para ver arder el mundo aunque sea en una ilusión  
óptica  
a través de las llamas que los calcinan  
porque el mundo está ardiendo desde mucho antes  
que ellos  
llegaran al mundo  
o fueran traídos a rastras más bien (29-30).

pero también

poemas que no son reconocidos por la ley  
encabezan listas de los más buscados  
listas de los peores poemas mexicanos  
listas que debes leer antes de envejecer  
poemas mutantes deformes freaks  
poco les importa  
son y bastan  
son y pastan en praderas más o menos verdes  
fornican e inoculan no-poemas pequeñitos

que repiten su historia disidente como un gif [...] poemas que se escriben en el piso catorce de una torre en santa fe en hojas membretadas de corporaciones transnacionales en horario de oficina entre cubículos atestados y tupperes con restos de comida [...] poemas que podrían terminar o comenzar una era (30).

En este metapoema que funge también como poética, Mega caracteriza las posibilidades líricas y temáticas del poema frente a la precariedad del horizonte del presente. Ahí están, entre otras visiones, las rescrituras y la discusión sobre la originalidad de las escrituras; el mundo y el presente como un escenario en ignición; el canon literario mexicano y sus mecanismos de validación; los poemas maquilados robando tiempo a los esquemas de explotación capitalistas cada vez más flexibles e intrusivos; pero también, y qué bueno, los poemas que en su deformidad excluyente, que en su desvío o contorsión o desplazamiento, que en su insistencia por la mutación y migración hacia otros prados, soportes, disciplinas, generan poéticas que se deslizan, en resistencia oblicua, hacia otras variedades de reciclaje, alteración y entrecruzamiento de formas.

Por otra parte, en el poema «Lamento (Vergüenza de la quietud)», la violencia de género se concreta en un cuerpo femenino desbaratado y desnudo cuya inmovilidad es ausencia de vida. La mujer muerta, sin embargo, habla por sí misma, increpa desde su soledad a sus congéneres y a una posible presencia divina:

nadie hay  
que me arregle un poco el pelo  
me cosa el orgullo  
me remiende las entrañas

quién sabe si pasará por aquí  
alguien que tire un trapo  
sobre las caderas  
antes de las fotos  
alguien para gritarle

soy el olor a vidrio quebrado que te despertó  
anoche  
la piedra que hoy pisará tu hijo

cómo me han dejado, dios,  
esos hijos tuyos

traen navajas entre las piernas  
 serpientes  
     alacranes  
         dedos hechos de cardos

[...] por qué no se oye nada  
 quién sabe si pasará por aquí  
 un dios para gritarle

soy un grito más arrancado a tu garganta  
 otro paisaje avergonzado de tu mano

mírame, dios,  
 si todavía te quedan ojos  
     y fuerzas  
 para mirarlo (9-10).

El cuerpo vulnerado o roto y las edificaciones que contienen grietas y admoniciones del derrumbe en sus estructuras aparecen de manera continua en los poemas de Mega, al tiempo que la muerte, la huida y la pertenencia a pasados, territorios y cronologías ajenas caracterizan también gran parte del poemario. Se trata pues, de un presente y un pasado que arrastran historias de desarraigo y fracturación, de la migración o extravío de los fragmentos que constituyen la identidad, una identidad que termina reconstruyéndose y sabiéndose a sí misma en la pérdida, en la diferencia, en la consolidación de un cuerpo que se asume como no perdurable, no trascendente, un precario cuerpo que tiene que adaptarse para pervivir, de ahí el papel fundamental de la mutación, mecanismo indispensable para poder resistir.

Sin embargo, para la poética de Mega sobrevivir es arder, es decir, es consumirse, sobrevivir es ir viviendo, y por ende agotando, los presentes que se transforman de manera inmediata en el futuro más inminente. En este sentido, toda posibilidad de preservación y relevancia en el futuro, existe, en realidad, en el presente. El lenguaje y la escritura tampoco están hechos para perdurar, su consumo es aquí y ahora, en este *performance* que indudablemente es el presente de la enunciación. De ahí que su ejecución poética performativa pueda ser leída como un correlato corpóreo de una poética, en efecto, presentista.

Finalmente, de *Vergüenza*, el último poema titulado «Groupie»<sup>5</sup>, dividido a su vez en cinco *tracks*<sup>6</sup>,

merece una mención aparte por la intertextualidad planteada entre la lírica popular y la mitología griega. La breve reelaboración que Mega hace de los mitos de Orfeo, Eurídice y Perséfone, acompañada por un *soundtrack*<sup>7</sup> que incluye a José Alfredo Jiménez, Álvaro Carrillo, Silvio Rodríguez y B. B. King, entre otros, propone a enunciaciones desenfadas que hacen un recuento de su historia amorosa, plagada de perseos, príapos y ulises (39), al tiempo que exponen sus propias transformaciones físicas y afectivas. Frente a un Orfeo *rockstar*<sup>8</sup>, la enunciante se asume como una Perséfone, que más que ser una lira es *the liar*<sup>9</sup>, a quien nadie hiere impunemente y que no acepta las versiones de los hechos que no sean suyas. La enunciante se identifica también con una Eurídice, con ciertas *groupies*<sup>10</sup> de Tracia o con una maldición lanzada desde el desamor que vaticina al amado perdido un porvenir desdichado: «vas a perder la voz como José José / te destrozará el rostro como Mickey Rourke» (46); proponiendo así, en todo caso, la posibilidad del amor sólo como una historia de fantasmas.

«No quisiera entristecerlos / pero hay que decirlo: / una vez fui el futuro de todos» (49), escribe Mega al inicio del poema final de *Vergüenza* titulado «Track 5. Fin de gira». El viaje ha terminado y la enunciante sabe que el escenario del presente sólo admite la lectura del aquí y el ahora. La promesa proyectada hacia el porvenir que alguna vez constituyó la juventud se ha desvanecido, para la poética de *Vergüenza* no hay cabida más para la idealización del futuro: el futuro sólo consiste en ir sobreviviendo el presente a fuerza del lenguaje, en resistir a través de la música del cuerpo.

«¿Qué es esto rojo que te asciende por el cuerpo?» (12) se pregunta Yolanda Segura en *O reguero de hormigas*, poemario cuya primera imagen es precisamente la de una hilera de hormigas rojas saliendo de una grieta. Es a partir de este cuestionamiento que Segura configura una exploración de lo rojo en un sentido tanto literal como alegórico, así como de la relación entre dicha indagación sobre la rojez y sus vasos comunicantes con la corporalidad, en particular con la femenina, planteando de esta manera un entramado que vincula su discurso poético a uno social, económico, biológico, político y afectivo. Lo

5. Admirador.

6. Pistas.

7. Banda sonora.

8. Estrella de rock.

9. La mentirosa.

10. Admiradores.

rojo, sí como un color, pero también como un dispositivo articulado de manera inherente a la legibilidad de ciertas construcciones simbólicas en torno a su materialidad y abstracción.

Lo rojo en *O reguero de hormigas* aparece principalmente como sangre, de ahí que algunos de sus poemas se ocupen de la nota roja en un país que satura sus planas todos los días con una clase de violencia y mortandad que muestran lo más brutal y despiadado del rojo, de ahí también la invocación de la pieza *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* de la artista mexicana Teresa Margolles; por eso la mirada hacia la sangre como portadora de información de nuestra progenie o de datos necesarios para una posible prognosis médica; pero también, y no menos relevante, por eso la focalización en la sangre proveniente del cuerpo menstruante.

Además del rojo de la sangre, la cartografía poética que Segura elabora nos traslada por un recorrido que aborda el simbolismo del rojo en los cuentos infantiles; sus posibilidades combinatorias cromáticas; las supersticiones familiares ligadas a los poderes curativos que se le atribuyen a objetos que poseen dicha tonalidad; el origen o raíz de la palabra rojo y sus variantes idiomáticas; así como su uso en clave de código que advierte o prohíbe ciertas acciones.

Lo rojo en *O reguero de hormigas* parece siempre tener un costo, ser una trampa, poseer un doble fondo: operar a modo de desplazamiento de algo más. Lo rojo para Segura está entreverado al cuerpo ya sea como lenguaje, memoria, sensación, enfermedad, flujo, presencia o ausencia, muerte o violencia, herida o síntoma. Y aunque dicho vínculo tiene invariablemente una acentuada carga política e histórica, Segura apuesta por un planteamiento que parte desde lo cotidiano y la intimidad, porque es justo desde ese espacio doméstico que su poética posiciona la intersección entre la poesía, el cuerpo y lo político:

La c es un  
recipiente que se  
inserta en la v  
durante la m para  
depositar. A  
diferencia de los t,  
que también se usan  
internamente, la c no  
absorbe la s; ésta  
queda contenida en el  
interior hasta que se  
extrae (64).

Es quizá, justamente por lo anterior, que todo lo rojo que define al cuerpo físico y social que somos se manifiesta en *O reguero de hormigas* mediante una enunciación mesurada que parece apenas sugerir, apenas trazar los bordes de lo que nombra, como quien para decir algo únicamente moviera los labios y, sin embargo, nosotros pudiéramos comprender esas palabras cuya articulación es una suerte de avizoramiento de todo lo otro que no está ahí, que no se está expresando con la estridencia y contundencia que parten de una presencia y certeza absolutas, pero que, de cualquier manera, está ahí porque se está diciendo sin decirse ya sea como subtexto, como alegoría o como oblicuidad.

Es desde una poética de resistencia que se desvía y se desmarca del énfasis en los centros de tensión, entendidos como formulaciones que aspiran a la solidificación y la estabilidad, que Segura encuadra su abordaje de lo rojo como sangre. A Segura le basta escribir «un país o / una mancha / en la ropa» (37) para invocar toda la sangre de nuestras mujeres muertas en feminicidios o de las víctimas de una década de guerra y desaparición forzada. Le basta escribir «abriste algo: / era el miedo» (65), para remitirnos a la vulnerabilidad del cuerpo, a la violencia que se ejerce sobre el cuerpo, a la precariedad del cuerpo frente a todo lo otro que le amenaza o explota. Le basta escribir «|mirar|herida|tocar» (50) para aproximarnos hacia la intimidad de los ojos puestos sobre el cuerpo propio o sobre el cuerpo del otro como propio, pero, además, para hacernos sentir la huella, el gesto del tacto sobre la carne abierta, las palabras como una cura incierta.

Por ello, no es en absoluto casual que Segura evoque en uno de los poemas de *O reguero de hormigas* la instalación *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, una de las piezas emblemáticas de la artista visual mexicana Teresa Margolles, cuya obra precedente se caracteriza por el trabajo con «cuerpos, líquidos corporales y fragmentos humanos procedentes de la morgue» (Springer), expuesta en el Pabellón Mexicano durante la Bienal de Venecia de 2009, la cual lleva por temática central la violencia vinculada al narcotráfico y para cuya realización Margolles recolectó, esta vez de la vía pública, residuos de sangre producto de muertes violentas en ciudades situadas al norte de México. Así, una de las salas de la exhibición, ubicada en un antiguo palacio con amplios salones caracterizados por un evidente deterioro físico, era trapeada cada determinado tiempo con una mezcla de sangre y agua. La sangre procedía «de lugares donde la artista detectó actos de

violencia: balaceras y asesinatos ocurridos en calles polvorientas o avenidas sobre las quedaron tendidos los cuerpos acribillados» (Springer). De esta manera, la estrategia de Margolles, como señala el curador y crítico de arte José Manuel Springer, consiste «en ocultar el drama, volatilizarlo, [y] revelar su presencia a través de un olor, una sensación que se siente en el aire» (en línea).

La referencia a esta obra de Margolles en el poemario de Segura se vincula no sólo por su focalización en la sangre producto de la violencia en México, sino por su correlación con la estrategia que Springer señala como característica del trabajo de la artista visual: ese ocultamiento y volatilización del drama, ese desvelamiento a través de indicios sensoriales efímeros cuya percepción no está propuesta de maneras estables, sino más bien como atmósferas, en el caso de Margolles, abrumadoras y sofocantes, y en el caso de Segura como enunciaciones de espacios que desplazan su sentido de manera oblicua para, a través de la brevedad y la contención, de la atomización y el desvío, configurar la producción de incomodidad y descolocamiento en el lector.

En este contexto, Segura nos muestra la sangre de la nota roja en un recuento de su evolución y características: «El origen del nombre está relacionado a la inquisición, donde una estampa roja era colocada para la ejecución u otros castigos. En el siglo XIX, el término comenzó a ser usado para noticias relacionadas con el crimen violento, especialmente el asesinato» (17); pero también la sangre como un mapa genético que «despliega la distribución de los diferentes tipos de sangre alrededor del mundo. / etiquetas: distribución, tipos, sangre, mundo, mapa» (24).

«Como ocurre con todas las manchas, cuando más tiempo está la sangre en la tela, más difícil resulta quitarla» (36), escribe Segura, para, al referirse específicamente a la sangre menstrual, exhibir, problematizar y desmontar las construcciones simbólicas y las violencias sistémicas en torno a la sangre menstrual y al cuerpo menstruante:

Quando está, está impura, sucia y fea. Quando tiene la primera, no corre riesgo.  
Quando está, no debe bañarse ni lavarse la cabeza. Quando está, no debe comer determinados alimentos. Quando está, no debe tocar las plantas.  
Quando está, es malo tener porque el cuerpo está más abierto y más sensible (59).

Al inicio de este libro, la mirada se enfrenta a una hilera de hormigas que emerge de un intersticio, pero el viaje emprendido junto con ellas no es, en absoluto, lineal. Los poemas de *O reguero de hormigas* están dispuestos en una estructura que integra estrategias escriturales que van de la intertextualidad a la reescritura, pasando por los usos de reciclaje, la manipulación textual, así como al juego con la espacialidad de la caja tipográfica y un variado muestrario de las posibilidades de resolución formal del poema. Hay en *O reguero de hormigas* una sensibilidad ligada al hipervínculo, una arboreidad heurística propia de lo digital. Hay, también, en el modo en el que Segura va de un poema a otro, una transición y descentramiento que alude a una poética menos analógica-temática y más hipervincular-digital, misma que sitúa la poesía de Yolanda Segura como una apuesta de presente-futuro.

Xel-Ha López Méndez, Martha Mega y Yolanda Segura manifiestan una proclividad hacia el ejercicio de poéticas que se caracterizan por plantear posicionamientos éticos, políticos y afectivos directamente vinculados con las problemáticas que aquejan este nuevo siglo; alejarse o desmarcarse de enunciaciones poéticas más estables; e irrumpir desde lo doméstico. Se decantan por la insurrección y la inconformidad, lo hipervincular y digital, la oblicuidad y la inestabilidad, lo pop y la hibridez, lo político, la ironía y el reciclaje. La suya es una escritura que se afina mucho más en la inmanencia, en el aquí y ahora de un presente que, por precario y fragmentado corporalmente, se revela sin posibilidad de futuro. Ese es al menos el presente que sus poéticas nos muestran en los vasos comunicantes que las vinculan: por una parte, la representación de las diversas violencias físicas y sistémicas desarticulando, constriñendo y enajenando al cuerpo, frente a su apuesta por un desmontaje de dichas prácticas que reescribe sobre ese cuerpo signado nuevas posibilidades de lectura y praxis; por otra parte, y siguiendo la temática de las violencias, la presencia constante del miedo, la sangre y la muerte, del deterioro y las heridas ocasionadas por la guerra, la descomposición social, la violencia de género y la impunidad, las cuales se manifiestan como atmósferas del daño y de las que las poetisas dan cuenta a modo de testimonio y crónica. El poema como un artefacto que hibridiza, historia, problematiza y denuncia: que construye comunidad en torno a una acción de resistencia a través del lenguaje. Un lenguaje que, en todo caso, es también objeto de una violencia ejercida sobre el texto mismo: los versos derruidos, las crónicas heridas, los cortes y

desplazamientos en el discurso. No, nada ni nadie aquí resulta inerte, no el lector ni las escrituras expuestas: estas poéticas no salvan, no a sus autoras y, desde luego, tampoco a nosotros, sus lectores.

Finalmente, suscribiendo las palabras de Luna Miguel al respecto de que es imposible hablar o concebir de manera determinante a la poesía muy joven (posición de Kindle 228), lo cierto es que, tanto si ellas no prometen en realidad una madurez, estabilidad y consolidación de sus escrituras, como si sólo soy yo quien hace esa lectura en sus obras, no sabremos si esta no-promesa es en verdad una no-promesa de un no-futuro hasta que el futuro después del futuro –porque el futuro más próximo, por la forma en que se nos presenta, aparece como roto o cancelado–, lo que sea que esperemos de él o como lo imaginemos, se vuelva nuestro presente. Por el momento, como bien apunta Franco «Bifo» Berardi, «resulta imposible decirlo: no sabemos si hay esperanza más allá del agujero negro, si habrá un futuro después del futuro» (14).

## Bibliografía

- BACA, Alejandro, *et al.* *Poetas parricidas (generación entre siglos)*. México: Cuadrivio, 2014.
- DIÉGUEZ, Ileana. «Neobarroco violento. Performatividades del exceso». *Aletria: Revista de Estudios de Literatura*, 21:1 (2011): 77-88.
- DIÉGUEZ, Ileana. «Necroteatro. Iconografías del cuerpo roto y sus registros punitivos». *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 3:5 (2013-2014): 9-28.
- DIÉGUEZ, Ileana. «El cuerpo roto / Alegorías de lo informe». *Revista do Lume. Núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais – UNICAMP*, 2 (2012): 1-15.
- «Entrevista a Martha Mega». *YouTube*, subido por Hostería La Bota, 29 de abril de 2015. *YouTube*. Medio de publicación (web). <[https://www.youtube.com/watch?v=EbGJ8AEPGYA&index=2&list=PLbOWplqqwG\\_R1OrumSPVwYIXAnQpD9oKS](https://www.youtube.com/watch?v=EbGJ8AEPGYA&index=2&list=PLbOWplqqwG_R1OrumSPVwYIXAnQpD9oKS)>. Consultado 19 my. 2018.
- ESTRADA, Carmina (ed.). «Editorial». *Punto de Partida*, 165 (2011): 7-8.
- FERNÁNDEZ, Nona. «El terror y la paradoja. Discurso de aceptación del Premio de Literatura Sor Juana Inés de la Cruz». Fundación Pablo Neruda, 2017. Fundación Neruda. Medio de publicación (web). <<https://fundacionneruda.org/2017/12/nona-fer-nandez-recuerda-salvador-allende-tras-recibir-premio-sor-juana-fil/>>. Consultado 9 sept. 2018.
- «Festival Internacional de Poesía de Cali [Xel-Ha López Méndez]». *YouTube*, subido por Xel-Ha López Méndez, 11 de agosto de 2016. *YouTube*. Medio de publicación (web). <[https://www.youtube.com/watch?v=rDQ01LCV4OI&index=5&list=PLbOWplqqwG\\_R1OrumSPVwYIXAnQpD9oKS&t=0s](https://www.youtube.com/watch?v=rDQ01LCV4OI&index=5&list=PLbOWplqqwG_R1OrumSPVwYIXAnQpD9oKS&t=0s)>. Consultado 24 sept. 2018.
- GRANDE, Gerardo y Manuel J. Jiménez (comps.). *Astronave. Panorámica de poesía mexicana (1985-1993)*. México: Universidad Autónoma de México / Universidad Autónoma de Nuevo León, 2013.
- LÓPEZ MÉNDEZ, Xel-Ha. *Crónicas de un nuevo siglo*. México: Cooperativa Editorial Ámbar, 2016.
- MARTÍNEZ, Enrique Adrián, Luna Miguel y Jesús Carmona-Robles. *Pasarás de moda: 35 poetas jóvenes en español*. Guanajuato: Montea, 2015.
- MASIELLO, Francine. *El cuerpo de la voz: (poesía, ética y cultura)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora / Universidad Nacional de Rosario (versión para Kindle), 2013.
- MEDEL, Elena y Luna Miguel. *Los reyes subterráneos. Veinte poetas jóvenes de México*. Córdoba: La Bella Varsovia, 2015.
- MEGA, Martha. *Vergüenza*. México: Mantarraya Ediciones, 2017.
- MÉNDEZ GONZÁLEZ, Iván. *Todo pende de una transparencia. Muestra de poesía mexicana reciente*. Publicación digital: Vallejo & Company, 2016. *Issuu*. Medio de publicación (web). <[https://issuu.com/vallejoandcompany/docs/todo\\_pende\\_de\\_una\\_transparencia](https://issuu.com/vallejoandcompany/docs/todo_pende_de_una_transparencia)>. Consultado 23 sept. 2018.
- MIGUEL, Luna, *et al.* (comp.). *Pasarás de moda: 35 poetas jóvenes en español*. México: Editorial Montea, 2015.
- ORANTES, Mariana. «Nadie nos prometió nada: la poesía en la Ciudad Liberoamérica. Medio de publicación (web). <<https://liberoamerica.com/2017/11/16/nadie-nos-prometio-nada-la-poesia-en-la-ciudad-de-mexico/>>. Consultado 9 sept. 2018.
- REYES, Jaime. *La oración del ogro*. Pról. Eva Castañeda. México: Malpaís Ediciones, 2015 [ed. or. 1984].
- RIVERA GARZA, Cristina. *Dolerse: textos desde un país herido*. Oaxaca: Sur+, 2011.
- SEGURA, Yolanda. *O reguero de hormigas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2016.
- SEGURA, Yolanda. «Puntos trazados para recorrer el nuevo siglo». *Tierra Adentro*. S. f. Tierra Adentro. Medio de publicación (web). <<https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/puntos-traza-dos-para-recorrer-el-nuevo-siglo/>>. Consultado 9 sept. 2018.
- SPRINGER, José Manuel. «¿De qué otra forma podríamos hablar? El pabellón de México en la 53 Bienal de Venecia». *Réplica 21*. S. f. Réplica 21. Medio de

publicación (web). <[http://www.replica21.com/archivo/articulos/s\\_t/566\\_springer\\_margolles.htm](http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/566_springer_margolles.htm)>. Consultado 9 sept. 2018.

STEYERL, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

VV.AA. *Fuego de dos fraguas: poetas jóvenes de México y España*. México: Exmolino: Taller Editorial / Centro Cultural España, 2016.

ŽIŽEK, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós, 2009.