



**“Geopoéticas fronterizas:
Lugares del Silencio, Despojo y Difuminación en
*Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar
pero debes saber que ya no hay río ni llanto*
de Jorge Humberto Chávez”**

T E S I S

Que para obtener el grado de

Maestro en Literatura Hispanoamericana

Presenta

Alessander Antonio Segovia Haas

San Luis Potosí, S.L.P.

Abril, 2024



**“Geopoéticas fronterizas:
Lugares del Silencio, Despojo y Difuminación en
*Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar
pero debes saber que ya no hay río ni llanto*
de Jorge Humberto Chávez”**

T E S I S

**Que para obtener el grado de
Maestro en Literatura Hispanoamericana**

Presenta

Alessander Antonio Segovia Haas

Director de tesis

Israel Ramírez Cruz

También yo he visto a Dios por entre el barro
que restalla en el rostro de un hombre sonriente.
La guerra dio a sus ojos más gloria aún que sangre [...]

Wilfred Owen

Agradecimientos

La esperanza es el sueño de los despiertos, me dije en aquella ocasión, cuando la penumbra roía mis ventanas en ese atardecer del 2020, para no sucumbir a la pesadumbre del encierro, de la vida en estado de alarma. Me lo repito ahora, mientras repaso el camino andado, cuando intento poner punto final a esta tesis y de repente no puedo, o no quiero. Porque regreso a esos días y no encuentro las mismas sombras, ahora reparo en la luz que han traído en sus antorchas las personas que, de una u otra forma, alumbraron mis pasos en este viaje sinfín desde Campeche hasta San Luis Potosí. El tiempo tiene eso, permite contemplar otras texturas, hallar en la memoria trazos de otras manos, incendios de otras voces que en su rumor fueron impregnando de anhelo y certeza mis incertidumbres. Porque no puedo finalizar este trabajo sin agradecerle a quienes con su consejo, aliento y enmendaduras ayudaron a darle cauce a mis esperanzas. A ustedes:

Elsy Haas Uitz, Antonio Segovia y Aurelia, porque sin sus hilos de sangre no tendría de donde sostenerme.

Victoria, por su nombre; por su incansable amor correspondido.

Joaquín Galván Díaz, porque antes de él, la sinceridad solo la había conocido en los muertos; por las incisivas y honestas lecturas; Gabriela Toro, por compartir el sur, y amarlo, por las recomendaciones y palabras de apoyo; Mariana Martínez, por tenderme la mano en los primeros esbozos de esta aventura, mi gratitud siempre;

Cecilia Gálvez, por su tiempo y su guía, por ayudarme a entender la Ciudad de México; Mar Herrera, por su transparencia y amabilidad, por la emotividad de cada clase. Me queda la espinita de no haber compartido aula de manera presencial, aun así, su sabiduría, cordialidad y alegría fueron motor suficiente para seguir adelante, a pesar de la pandemia y las nubladas pantallas. Dejo en ustedes mi profundo respeto y admiración, sobre todo, mi amistad.

Carlos, Liliana, Álvaro, Daniela, Paco, Luis, por las tardes de universidad y tallero, por apostar a este mundo incierto; porque, como todos los jóvenes, vinimos a llevarnos la vida por delante.

Israel Ramírez Cruz, por aceptar ser mi director de tesis; por su paciencia y calma en cada comentario y recomendación; por explicarme hasta lo más nimio y darle estructura a mis ideas dispersas; por las charlas más allá de las revisiones de tesis; por compartir ese ferviente ánimo por la poesía; por transmitir con sencillez y humanidad sus conocimientos. Gracias por encaminarme hasta este lugar.

Mis profesores del Programa de Estudios Literarios de El Colegio de San Luis: Antonio Cajero, Danira López, Marco Antonio Chavarín, Israel Ramírez Cruz, Mercedes Zavala, Fernando Morales, Juan Berdeja, Claudia Carranza, Lilia Ávalos. Cuerpo académico – alma académica, mejor dicho – de quienes aprendí con rigor y humanismo al mismo tiempo. Debo a sus enseñanzas la culminación de este trabajo.

Alejandro Palma, Kenia Aubry, Danira López, Marco Polo Taboada, Antonio Cajero; lectores de las primeras versiones de esta tesis, cuyos consejos me guiaron a piso firme para concretar esta investigación.

Kenia Aubry, Carlos Vadillo, Agustín Chuc, por creer en mí, por brindarme su amistad y apoyo. Por ser ejemplo de que podemos dedicarnos a esto con pasión y alegría, aunque el mar nos niegue.

Viridiana, Itzel, por despejarnos las dudas sobre los trámites a realizar, por estar al pendiente de cada estudiante en todo momento: su apoyo es invaluable.

El personal administrativo del Colsan y de la Biblioteca “Rafael Montejano y Aguiñaga”, por su atención a mis solicitudes; por hacer hasta lo imposible por obtener la bibliografía necesaria para nuestras investigaciones.

Gracias por ser parte de esta tesis; por sembrar en mí la esperanza de los despiertos.

Gracias al CONACyT por hacer posible mis estudios de posgrado en El Colegio de San Luis mediante la beca otorgada entre 2020-2022.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN... 8

CAPÍTULO I. Consideraciones de lo poético, subjetivación, espacialidad... 18

1. Hacia una conceptualización teórica... 29
2. Giro espacial: de la Geopoética a la Poslítica... 35
3. Frontera: espacio y poesía... 48

CAPÍTULO II. Jorge Humberto Chávez, panorama geopoético... 56

1. *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar...*, contexto social y antecedentes literarios... 65
2. Lo poslítico: espacios poéticos en *Te diría que fuéramos al río bravo a llorar...* 72

CAPÍTULO III. El río Bravo y otras manifestaciones geopoéticas... 81

1. Frontera Norte: agua que es llanto... 93
2. Violencia silenciosa: las formas de lo indecible...99
3. Sujetos poéticos: seres de la difuminación y el despojo...120

A MODO DE CIERRE ... 128

BIBLIOGRAFÍA... 134

Introducción

Pastoral

*tarde con árboles,
callada y encendida.*

*Las cosas su silencio
llevan como su esquila.*

*Tienen sombra: la aceptan.
Tienen nombre: lo olvidan.*

Gabriel Zaid

Restituir: Devolver [algo] a alguien. Volver a poner [algo o a alguien] donde estaba. Así define la RAE una palabra que parece acertada al momento de pensar en las víctimas anónimas del drama contemporáneo todavía presente en la sociedad mexicana: el crimen organizado y la migración. Situaciones humanas complejas, retrato de una etapa histórica que signa en nuestra memoria las de huellas de la muerte, la memoria llena de desapariciones, ausencia, destierro. Restituir es devolver, regresar, retornar. Volver el camino andado mientras la frontera abre sus brazos de cal y desierto, y se extiende a todos los lugares donde el narco y la miseria trazan el trayecto doliente del despojo del cuerpo, de su identidad. Por eso restituir es necesario, porque es un acto que implica otra realidad, derruirla o trasponerla, buscar otro mundo, otra realidad posible. La literatura aspira muchas veces a este propósito a través de su capacidad para trabajar la memoria, de habitar los lugares del recuerdo y la tragedia, de poner la herida y no sanarla, pero tampoco olvidarla.

Restituir también es regresar al dolor, poblarla con los rostros que la padecieron: ahí donde un periodista es asesinado mientras calienta el motor de su

auto para llevar a sus hijas a la escuela, donde un grupo de muchachos atraviesa la calle equivocada para luego terminar esparcidos en la acera, acribillados. Restituir es regresar a ese sitio donde una niña es acuchillada frente a su madre una tarde polvosa, es volver a esos lugares convertidos en instantes que clarean la posibilidad de conmemorar, de condolerse, de evocar los sucesos acaecidos en el mundo factual y dirigirnos hacia determinado contexto histórico, social y político.

En la literatura, que aquí nos concierne, encontramos un ejemplo preciso de restitución a través de una colección de poemas que testifican una cruenta batalla acontecida de forma palpable, real. En un texto que materializa los años de ofensiva y pólvora, de esas ruinas —y de lo ruin— del acto de la guerra y sus víctimas surge *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto* (2013)¹, del poeta juarense Jorge Humberto Chávez.

Un texto integrado por historias nacidas de las vivencias personales y noticias que enternecieron al autor durante una etapa tristemente célebre por la cantidad de muertos entre migrantes y ciudadanos establecidos en Ciudad Juárez, producto de la lucha contra el narcotráfico. El poemario de Chávez parece ser una reacción de duelo y memoria ante esa realidad inaudita, testimonio de cuerpos y paisajes ocupados por la delincuencia organizada, por la impunidad, porque: «el territorio de la guerra contemporánea, fraguada entre entidades estatales y paraestatales, así como

¹ Chávez, Jorge Humberto, *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto* (México: Fondo de Cultura Económica, 2013). Todos los poemas revisados serán tomados de esta edición.

corporaciones mafiosas, se mueve, se expande y se consolida de la mano de los cuerpos que cruzan» (Rivera Garza 2020).

La sentencia anterior liga la génesis temática con la motivación doliente del libro de Chávez en cuanto a los efectos negativos de la guerra entre el crimen organizado y el estado mexicano, acaecido entre los años 2006-2012, durante el sexenio de Felipe Calderón, y que cobró –según estimaciones de El semanario Zeta– cerca de 83 mil muertes.²

La maraña social de ese momento desencadenó múltiples reacciones a lo largo y ancho del país, la mayoría de ellas en franco rechazo por la confrontación militar llevada a cabo en las calles de México. El norte del país, principalmente, sufrió las consecuencias de esta guerra. Decimos esto porque la ubicación de donde surge la poética de Chávez resulta primordial, estar ante su lectura significa presenciar estos acontecimientos de primera mano. El poeta nos traslada hacia esos parajes de ruindad que nos dejan en un estado de conmiseración. Su discernimiento supone encontrarse con lugares de descomposición social que, al mismo tiempo, presentan un estado de descomposición en cuanto a la espacialidad donde transcurre el discurso poético.

Jorge Humberto Chávez demuestra tacto y sensibilidad al testificar el drama social de su Juárez natal, a pesar de no hacer uso excesivo de figuras retóricas, sabe

² Véase “El presidente de las 83 mil ejecuciones”, <https://zetatijuana.com/2012/11/el-presidente-de-las-83-mil-ejecuciones/> (consultado 18 de enero de 2024)

comunicar el desamparo y tragedia de manera eficiente, en la no tan simple relación de sucesos verídicos de un tratamiento textual que abre el panorama del poema a partir del relato de violencia que expone la vulnerabilidad individual y colectiva en donde «el pacto de materialidad del libro queda establecido justo así: los cuerpos ocupan espacios, los sitios son ocupados por seres humanos y no-humanos, todos juntos y la violencia que los une y los destroza forman el medio biofísico de la nueva guerra” (Rivera Garza 2020).

Al ampliar los visos textuales, la obra nos permite ver desde donde no se está mirando, su estructura formal prescinde de una métrica tradicional (salvo un par de poemas) y se articula desde un lenguaje que –sustancialmente– no complica las alegorías, además, en sus descripciones coloca a las víctimas como trasfondo en una especie de retrato del día a día durante el calderonato.³

Así, tenemos una perspectiva multidimensional que emparenta el libro de Chávez con el poema de protesta,⁴ y a la vez se distancia del simple panfleto al

³ El calderonato hace referencia al periodo presidencial (2006-2012) de Felipe Calderón Hinojosa, salido de las filas del Partido Acción Nacional (PAN). Este periodo se caracterizó por la militarización del país so pretexto de emprender la lucha contra el crimen organizado; la estrategia militar disparó considerablemente la violencia, sobre todo en el centro y en el norte por la lucha de plazas de los cárteles. (Aubry 2021, 233)

⁴ Gerardo Bustamante –conforme a su lectura de Efraín Huerta– explica a esta poesía como una discusión alrededor de la autenticidad de la lírica ligada a la experiencia y la conciencia de los poetas que asumen su escritura desde la lucha social y el activismo. Como hecho estético y respuesta a una conciencia crítica, y por lo tanto ética, es la base que sostiene la temática social y política. Esta visión del creador activista que protesta en las calles se

integrar actantes que ponen en relieve otro tratamiento para el espacio como concepto discursivo.

El repertorio poemático a estudiarse agrega condicionantes que precisan aproximaciones en auxilio de una interpretación acerca del uso del paisaje como núcleo de la función poética y como método para encarnar el hecho factual. Sumar un aparato crítico que desenvuelva nuestras inferencias supone repasar en los antecedentes del estado de la cuestión. A pesar de no encontrar las suficientes revisiones directas desde la perspectiva de nuestro interés, la búsqueda rindió frutos de manera parcial, sobre todo por los enfoques dirigidos a las nociones previstas⁵ en nuestras primeras apreciaciones.

Por ejemplo, tenemos el estudio realizado por Ana Gabriela Hernández González enfocado en “la (re)memoria de los espacios de violencia que recuperan la voz de las víctimas y su inclusión en la memoria cultural debería significar la reconstrucción del verdadero costo de las muertes en distintos planos sociales” (Hernández González 2016, 62). Lo mencionado en este estudio comulga con el objetivo de entender la memoria cultural como un fenómeno que ha ocurrido en el pasado, del cual el presente modifica y reescribe para darle forma al futuro, donde

puede pensar como un poema que es artefacto artístico de protesta e intención crítica que se circunscribe a determinados. (Cf. Bustamante-Bermúdez 2023)

⁵ Principalmente los artículos acerca de la representación del duelo y testimonio de Josefina Elizabeth Villa Pérez y la perspectiva de poesía no-lírica, poesía-testimonio de Kenia Aubry Ortégón, citadas en la bibliografía. Ambas propuestas sirvieron de punto de partida y abonaron de manera puntual en la conformación de nuestro estudio.

los espacios de (re)memoración funcionan también como espacios de articulación. Al igual que Hernández González nos adscribimos a la definición de Seydel (2014) al demarcar espacios generados en discursos metafóricos que pueden confluír en el ámbito público. De esta suerte, los espacios históricos son espacios de la historia vivida que pertenecen a la experiencia concreta de un colectivo (Cf. Hernández González 2016, 63).

Con lo anterior, consideramos pormenorizar en la relevancia del espacio concebido como estela del paisaje en un papel actancial, como categoría significativa y depositaria de la articulación de la violencia, adecuado en las marcas textuales del poema. Nuestros argumentos confluyen en una metodología fijada por reflexiones en torno a la espacialidad y los *lugares* del poema como soporte de los sujetos poéticos configurados como testigos de la ruindad citadina y fronteriza a causa del narcotráfico, el sicariato, la migración, etc.

Por ello, tomamos en cuenta el empeño estudioso sobre las letras hispanoamericanas de Fernando Aínsa, quien, al centrar su interés en reconocer la identidad cultural y territorial, con una dedicación especial en el análisis del paisaje, como motivo y representación del espacio transitorio (viajes iniciáticos, novelas situadas en selvas, ríos, ciudades, etc.) (Cf. de Navascués 2004), permite exponer y reconocer los elementos semióticos —a partir de la categoría geopoética— que trasladan el aspecto geográfico hacia una emotividad en cuanto a una imaginación y conciencia en comunidad (Pérez Martínez 2020, 96).

En *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar...* los escenarios descritos sirven

como lectura intersemiótica dentro de un marco analítico que señala el valor poético de la espacialidad, que encierra un sentido de irrupción, de tránsito y despojo. Además, en cuanto a su estructura encontramos—de modo intergenérico— una poesía poslirica que guarda “estrecha relación [...] con algunos elementos del discurso-testimonio” (Aubry 2021, 231) en tanto se funde con su performatividad al manifestar un “acto público de violencia” (Cavarero 2009, 164), que al exponerse desde una narratividad implícita permite exponer lo violento mediante lo indecible —en palabras de Adriana Cavarero— es decir, el reenvío del mensaje [discursivo] es oblicuo, subliminal, más significativo por la ausencia de algunos elementos que no por su presencia (2009, 39).

Así, en el poemario, el río Bravo como geosímbolo no solo está compuesto por los elementos geológicos de su naturaleza, en su cauce arrastra la materia de los migrantes muertos, de los desaparecidos en la Ciudad Juárez que la circunda: la nostalgia de los cuerpos ausentes perdidos en la liquidez de la memoria.

Porque el agua

es realmente el elemento transitorio. Es la metamorfosis ontológica esencial entre el fuego y la tierra. El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba. La muerte cotidiana no es la muerte exuberante del fuego que atraviesa el cielo con sus flechas; la muerte cotidiana es la muerte del agua. El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal. A través de innumerables ejemplos veremos que para la imaginación materializante la muerte del agua es

más soñadora que la muerte de la tierra: la pena del agua es infinita. (Bachelard 2003, 15)

Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar... — para seguir con Bachelard — tiene la facultad de formar imágenes de la realidad; la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad, que cantan la realidad (Cf. 2003, 31). En este caso, el espacio que se supone vital porque está compuesto de agua, funciona como sinónimo de padecer, del arrastre violento que la corriente ejerce sobre los cuerpos sumergidos. Por lo mismo, la integración teórico-metodológica de nuestras revisiones pretende extender la intencionalidad de Chávez — justo como la analogía de Cavarero en su *Horrorismo* — de disipar la confusión entre arte y fotografía (en este caso, instante, estampa poética).

Los sujetos del discurso (migrantes, periodistas, transeúntes, habitantes de lo transfronterizo) no son representación escritural ni un icono simbólico, sino una persona viva, un ser humano que ha sufrido en su propia carne. Los poemas nos recuerdan, seguimos con Cavarero, que la violencia del horror golpea siempre a alguien, abate a los seres humanos uno a uno, y que las víctimas de los estragos son siempre criaturas singulares, con un rostro, un nombre y una historia (2009, 41). El conjunto poético, entonces, testifica a estas víctimas, las difumina y dispersa en el paisaje; nos da cuenta de sus biografías mediante la “subjetividad vivencial” (Aubry 2009, 41) de esas crónicas que narran el drama cotidiano de las calles y alrededores de la Ciudad Juárez referenciada.

Así las cosas, mientras Cavarero nos trae imágenes contemporáneas de *El*

grito de Munch para contarnos el horror de nuestro tiempo, el alarido de la violencia extrema, donde se deshumaniza a la persona y nos deja, tras el silencio de la pintura, la sensación sonora del dolor (2009, 40), pensamos en las noticias recientes del éxodo de migrantes centroamericanos atravesando todo un país para llegar al *norte*, en las cajas de tráileres rebosantes de *mojados* abandonados en pleno desierto, en el crimen organizado en vigilancia constante de los ríos Bravo o Suchiate para secuestrar a los desafortunados que intenten traspasar su liquidez. Pensamos en las palabras de Rivera Garza y el pacto de materialidad que el libro de Chávez puede establecer, con una geopoética ocupada por los cuerpos, instaurados como un nuevo paisaje de remembranza hacia una guerra perdida, pero aún presente.

En su escritura, Jorge Humberto Chávez restituye al nombrar desde el lugar del trasfondo el movimiento de la urbe, en la callada agonía de un paisaje que se difumina mientras nos acercamos a ella y toda su materialidad se torna una huella poética plasmada en la memoria como el luto permanente de la violencia. Por ello, cada capítulo de esta tesis puede contribuir a otras revisiones del espacio poético y al diálogo con una crítica que incorpore herramientas teóricas que fundamenten las reflexiones exegéticas, pero, sobre todo, comprenda, cuestione y encarne los lugares para condolerse: los nombres que es necesario no olvidar.

Nuestro propósito está dirigido hacia cuatro estadios fundamentales del análisis poemático: el punto de vista del reparto de la sensibilidad de Ranciére, el *Horrorismo* de Adriana Cavarero, la cuestión poslirica de Arturo Casas, entre otros, y, sobre todo, la perspectiva geopoética enfatizada en Fernando Aínsa.

Estamos de acuerdo con Jaime Pineda Muñoz cuando dice en su *Geopoética de la guerra*, que “la vida afectiva habla a través del arte, de la experiencia estética, de la narración literaria; su revelación es pictórica, su acontecer es mítico y poético; exige un afuera del pensamiento, otro modo de decir, un giro hacia la sensibilidad, un salto de la imaginación” (2014, 11). Y al igual que Pineda miramos con atención los gestos del habitar poético en la representación de los espacios y sujetos poéticos, de una guerra vislumbrada desde la línea fronteriza. Por lo mismo, un acercamiento de índole geopoético significa realizar una indagación fenomenológica que no solo conlleva los elementos interdisciplinarios referidos al principio, requiere proponer como objeto de estudio aquellas poéticas donde los espacios llegan a tener un papel atancial al configurarse como representatividad de lo social, político o migratorio que tradicionalmente se ha revisado a partir de otras ópticas.

Una lectura geopoética y poslímica permite hacerse las preguntas acerca del modo en que las poéticas metaforizan los espacios, además de profundizar en los imaginarios territoriales a través de su propia construcción simbólica, convirtiéndola en otro paisaje, subjetivo, creado en consonancia con las perspectivas, vivencias y sensaciones de las víctimas, esto, quizá como una forma de restituir las, ya sea como sujetos del discurso, ya sea como seres de carne y hueso.

CAPÍTULO I

CONSIDERACIONES DE LO POÉTICO, SUBJETIVACIÓN, ESPACIALIDAD

Se ha especulado que la naturaleza de la literatura en América Latina es de carácter factual⁶ puesto que sus particularidades textuales se originan de las realidades socioculturales de esta región geográfica. Este hecho supondría que gran parte de la producción discursiva se desarrolla en torno a temáticas sustraídas de condiciones de precariedad, desigualdad y polaridades económicas trasvasadas a lo ficcional a partir de estructuras sociales con dolencias visibles desde su origen espacio-temporal.⁷ Atisbado desde Aristóteles, la conjetura anterior advierte la conflagración entre el discurso fictivo y el discurso factual. La interrelación del lugar de

⁶ Kenia Aubry Ortigón atribuye estas características específicamente al género de la novela, sin embargo, ella misma postula estas concepciones para el género poético. La estudiosa explica que el germen de la literatura en América Latina –siguiendo las ideas de Renato Prada– la encontramos en los acontecimientos históricos y sucesos mediáticos. Se concuerda con Aubry –al citar a Prada Oropeza –, cuando afirma que en este continente el discurso literario, amalgamado con la realidad, no tiene «otra misión que la de testimoniar sobre la verdad de los hechos» (2021, 229)

⁷ De hecho, Cornejo Polar reflexiona sobre la identidad, disparidades y contradicciones de las imágenes y realidades en América Latina. Búsqueda que suele estar asociada a la construcción de imágenes de espacios sólidos y coherentes, capaces de enhebrar vastas redes sociales de pertenencia y legitimidad, y sin embargo da lugar al desasosegado lamento o a la inquieta celebración de nuestra configuración diversa y múltiplemente conflictiva. Un proceso que ciertamente viene de lejos: así, en las primeras décadas de este siglo, la historiografía latinoamericana ejecutó la compleja operación de "nacionalizar" la tradición literaria prehispánica, como en el XIX se hizo con la colonia. (Cornejo Polar 2003, 6)

enunciación y las formas del lenguaje pensadas desde la hermenéutica señalan un espacio necesario para la persuasión por la forma sin que este espacio sea accesorio o exterior al discurso persuasivo, sino el lugar *adecuado*⁸ de la persuasión (1999, 93).

En la introducción a la *Retórica*, Aristóteles elabora un concepto de espacio útil para cuestiones dialécticas, cuando se trata de asuntos cuya verificación tiene lugar en el marco de lo verosímil y lo plausible en su confrontación con lo imaginado. Es decir, con el uso de los enunciados, conforme a las competencias pragmáticas del lenguaje.⁹

Este primer acercamiento a la categoría de *lugar* nos lleva a un entendimiento más agudo de su carácter subjetivo y permite ubicar este concepto a partir de la

⁸ Entendemos la *prágmata* como los hechos, acontecimientos o acciones que la poética imita y tienen preeminencia sobre los caracteres, porque los constituyen como tales, según su interrelación dentro de la construcción poética. Por su parte, la *léxis* —que en la Poética no es sino la lengua de las partes dialogadas— es la encargada de poner en movimiento los principios estructurales del poema. En efecto: la disposición de la trama, primordialmente el rendimiento lingüístico, de donde las piezas epistémico-retóricas del relato resultan ser su fundamento lógico esencial. (Cf. Tillería 2019)

⁹ Desde este punto de vista, la *léxis* no puede ser independiente del *lógos*, ya que es éste el que pone las exigencias lógicas de la persuasión, por las que deben elegirse expresiones de cierta clase. Pero tampoco el *lógos*, toda vez que se ha introducido ya una perspectiva de enunciados en el interior de la retórica, puede ser independiente de la *léxis*, puesto que depende de ella para la constitución de especies de proposiciones, sólo deducibles por el análisis de la expresión. Una y otra, pues, tanto la *léxis* como el *lógos*, vienen a ser, así, como los dos brazos -complicados, distinguidos de un proyecto común que aparece ahora como único: el de una *Téchne* completa del razonamiento y el lenguaje retóricos. (Racionero 1993, 99)

experiencia humana y no desde el campo de los cuerpos físicos. Para ser más claros ante la cuestión del espacio nos servirá de analogía las observaciones de Aristóteles en *Investigación sobre los animales*, texto donde el *lugar* cobra especificidad al estudiar y clasificar a los seres vivos según el paisaje y las condiciones en los que se desarrollan: si en algunas regiones ciertas especies no se encuentran en absoluto; en otras viven algunos animales, pero de un tamaño más pequeño y de vida más corta, y no prosperan (Cf. Aristóteles 1992). Se pueden encontrar las diferencias que hay entre los animales, entre sus formas de vida, las maneras de reproducirse y cuidar la prole, así como de buscar el alimento, el frío, el calor y los cambios de estación. Las condiciones anteriores obligan a que algunos animales migren, hibernen, busquen refugio o muden de piel. Los lugares en los que habitan y sus transiciones territoriales determinan sus logros o padecimientos, consecuentemente, los lugares también determinan la clase de animales que pueden vivir en ellos y los tipos de comportamientos que asumirán. Las significaciones del lenguaje, según lo anterior, nos sirven para señalar el *lugar* como elemento del movimiento envolvente del cuerpo, produciendo diferencias entre los seres vivos a partir de los lugares que habitan. Esto puede devenir en la modificación o intervención del lugar, como cuando construyen sus nidos, o, de una manera más elaborada, al hacer, como es el caso de las abejas, sus colmenas. Para Aristóteles, la comparación que muestra la continuidad que existe entre las abejas y los seres humanos también marca sus diferencias, pues los seres humanos, no los animales, constituyen sentidos,

comunidad, construyen casas y ciudades y así su propia experiencia del lugar¹⁰ (Cárdenas Mejía 2012).

A partir de las revisiones acerca del *giro espacial* vinculado a la geopoética de Fernando Aínsa, los razonamientos aristotélicos arriba mencionados permiten fijarnos en la forma que Jorge Humberto Chávez ubica en su discurso las interrelaciones entre la escenificación de un paisaje poetizado que nos remite a los sitios de la violencia, a través de la cotidianidad, en un específico contexto sociopolítico. Nuestra tesis pretende entender los mecanismos del paisaje y sus formas de intercesión en la construcción del poema, en una especie intervención de la crónica periodística que realza la espacialidad y marca el tono discursivo de la obra: el hecho violento como trasfondo de lo cotidiano.

Un primer acercamiento al *lugar* como estructura de pensamiento poético se cifra en la definición aristotélica de “hacer presente lo ausente”, es decir, la recurrencia de una búsqueda de la idea del pasado, “colocarlo” en la obra del presente y así construir el marco espacio-temporal en la recepción del discurso:

¹⁰ El ser humano, como evidente animal social, más que cualquier otro animal, contiene en su naturaleza la palabra: “La voz es signo del dolor y el placer, y por eso la tienen también los demás animales, pues su naturaleza llega hasta tener sensación de dolor y placer y significársela unos a otros; pero la palabra es para manifestar lo conveniente y lo dañoso, lo justo y lo injusto, y es exclusivo del hombre, frente a los demás animales, el tener, él solo, el sentido del bien y del mal, de lo justo e injusto, etc., y la comunidad de estas cosas es lo que constituye la casa y la ciudad” (Aristóteles 1992). Así, podríamos suponer que es en estos *lugares* del lenguaje donde podemos manifestar las situaciones de padecimiento y emociones humanas.

De este modo establece un paralelismo estrecho entre la arquitectura y el relato a partir de la siguiente analogía: la arquitectura es al espacio, lo que el relato es al tiempo. Lo común es la operación de configuración: por una parte, construir es edificar en el espacio, por otra, narrar es construir la intriga en el tiempo. (Cárdenas Mejía 2012, 450)

Los fragmentos representativos de espacio y tiempo en *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto* matizan la función poética capaz de constituir sus efectos de sentido a partir del concepto de lugar, su articulación incorpora los elementos paisajísticos que entrelazan la escenografía con los sujetos poéticos en proceso de difuminación, silencio y despojo de su naturaleza humana.

Jorge Humberto Chávez secunda la poética expresada a manera de crónica como testimonio, revelado en su texto mediante las vivencias y el tránsito de los habitantes de la Ciudad Juárez empírica reflejada en su poetización. El canto ciudadano surge a través de los factores paisajísticos que producen, mediante la semantización de lo arquitectónico, textualidades poseedoras de afecciones y/o padecimientos fragmentados en la dinámica transfronteriza del norte de México. En este sentido, suponemos que determinados contextos pueden llegar a condicionar las poéticas emanadas de ellas.

Plantear una representación de la *verdad*¹¹ del mundo a partir de la experiencia humana del lugar, así como su temporalidad, diversifica las aproximaciones al

¹¹ Entendemos la representación de *verdad* desde el empleo del concepto en *El malestar de la estética* de Jaques Rancière, que va más allá de la *mimesis* y la define como el acontecimiento

hecho factual y permite ubicar al espacio como generador del testimonio. Aventurar posibilidades de estudio de las poéticas que fervientemente aluden a un territorio geográfico en concreto, favorecen el diálogo de lo espacial con los acontecimientos discursivos del poema.

Si la instancia fundamental del discurso literario es la mimesis como metáfora de la realidad, no deberemos reducirla a ella, más bien, habría que avocarse a sus funciones estéticas y su intencionalidad en cuanto a su condición de artefacto artístico sin «ignorar los vínculos del discurso literario con los sucesos y situaciones sociales que se presentan al interior del contexto sociocultural» (Aubry 2021, 17).

La articulación de una pregunta por el espacio se remonta desde lo literario a textos tan distantes y de otras tradiciones, como el códice de Calkiní, obra donde las narraciones dan cuenta del lugar específico donde se han forjado los imaginarios

sensible que es al mismo tiempo el signo de una realidad que se hace conocer a través suyo. Lejos de demostrar la existencia de un distanciamiento entre las actitudes estéticas respecto de las obras de arte, se instala desde la sensibilidad un régimen estético donde se diluye la distinción entre las cosas que pertenecen al arte y aquellas que pertenecen a la vida ordinaria. La forma nueva, según lo anterior, es apresada por la relación entre las producciones conscientes del arte y las formas involuntarias de la experiencia sensible que siente el efecto del discurso. No basta, dice Rancière, para que haya sentimiento estético, con que disfrutemos al verlos o escucharlos. Para que haya arte se precisan una mirada y un pensamiento que lo identifiquen. Según esto, presumimos una *verdad* del discurso como la producción del afecto o de lo sensible a partir del pensamiento y las prácticas del arte (2011, 17).

colectivos.¹² Este ejemplo refuerza la condición de «testimonialidad»¹³ que pueden adquirir algunos textos a partir de sus lugares de concepción. El objeto poético establece el valor referencial de sus enunciados en correspondencia con la realidad que se testimonia (la tematización) y ésta se refuerza con la espacialidad y sus procesos internos, fijando un diálogo con la naturaleza, los accidentes geográficos o los paisajes citadinos, cuyos rasgos fictivos son indispensables para estrechar lazos discursivos con el mundo real (Cf. Aubry 2020). Aquí, Conejo Polar argumenta sobre

¹² De origen prehispánico, ambos textos convergen en el uso de los espacios para articularse y matizar sus propiedades discursivas. Particularmente, *El Códice de Calkiní* es un texto prehispánico de mediados del siglo XVI que en su última versión se le añaden mapas de los viajes y los lugares que visitaron los españoles en la región del mayab durante su llegada a esa región, “formado por un conjunto de once textos manuscritos en maya yucateco, redactados a fines del siglo XVI, compilados a mediados de la centuria siguiente como pruebas de que los pobladores de Calkiní ocupaban, desde “tiempos inmemoriales” un territorio que otros pueblos no tenían derecho a disputarles.” (Léon Cázares, 2009) https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-25742009000200009#:~:text=En%20este%20corpus%20documental%20se,desde%20%22tie mpos%20inmemoriales%22%20un%20territorio (consultado 3 de noviembre de 2021).

¹³ Entiendo lo testimonial en la poesía como “flujo estético que viene desde el siglo XX, manifiesta y construye políticas poéticas desde los afectos, desde la huella del autor, más que a nivel personal o biográfico, como flujo sensible de una época. Por eso este tema trata lo afectivo como una categoría social más que como una emoción individual. Así, la poesía testimonial, se vale de las imágenes para denunciar la violencia, pero crea una sensibilidad que interpela o busca interpelar a los lectores sobre los momentos bélicos y sobre lo sentido en una realidad póstuma, sobre lo que amenaza y lo que queda.” (Hoyos Guzmán 2020) <https://www.laraizinvertida.com/detalle-2678-poesia-testimonial-afecto-memoria-y-sobrevivencia-en-colombia> (consultado 8 de noviembre de 2021)

la necesaria pertinencia de elaborar una adecuada teoría para la geografía latinoamericana que reafirme el diferencial de nuestro ser y conciencia de los pueblos al sur del Bravo, que con la valoración del realismo mágico y el testimonio complementa nuestra recuperación acerca de la interrelación ficción-testimonio realidad y muestran la incisividad y lo propio de la cartografía americana (Cf. Cornejo Polar 2003).

Ahora bien, en el marco de distinción de la realidad a la referencialidad, Renato Prada explica que, dentro de un comportamiento literario, se apuntan a lo que la semiótica literaria llama "la suspensión de la referencia directa":¹⁴

una de las características centrales del enunciado narrativo y que ocasiona, como consecuencia inmediata, la suspensión de la comprobación empírica del contenido del mismo: el criterio de verdad no se cumple porque la función primaria del signo lingüístico, la denotativa, es suplida por la función poética: sin embargo, esto no quiere decir que el enunciado literario no hable de nada y que, en último análisis, no sea un esfuerzo por modelizar el mundo, por esclarecerlo enfocándolo con distintos lentes que los científicos y prácticos. La actividad literaria es también una actividad del hombre en el mundo, y por lo

¹⁴ Idea paralela a la de Jaques Ranciére, quien designa que es "el recorte de un espacio de presentación por el cual las cosas del arte son identificadas como tales. Y aquello que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común es la constitución, a la vez material y simbólica, de un cierto espacio tiempo, de una suspensión en relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible". (2011, 132-133)

tanto, de un modo u otro, se refiere a su situación en el mundo, pues, como sabemos, el hombre no puede saltar fuera de su sombra. (Prada 2012, 117)

Esta “suspensión” la construcción verbal significativa se ciñe al signo que utiliza su peso referencial y valor comunicativo para configurar el valor estético por sí mismo (Prada 2012), de tal modo que la espacialidad también es poetizada a partir de un sistema interno, donde el espacio de lo concreto adquiere en su discursividad un estatus metafórico y simbólico. La imagen poética propone sus propios efectos de sentido a través de la funcionalidad del espacio y del sujeto poético, donde el lenguaje es analizado a través del *topoanálisis*, o sea, la pregunta por el espacio y su constitución desde una óptica fenomenológica que delimita rasgos que conforman una idea específica de la relación entre lo poético y lo espacial:

Por razones frecuentemente muy diversas y con las diferencias que comprenden los matices poéticos, son espacios ensalzados. A su valor de protección que puede ser positivo, se adhieren también valores imaginados, y dichos valores son muy pronto valores dominantes. El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación [...]. Por otra parte, los espacios de hostilidad están apenas evocados [...]. Esos espacios del odio y del combate sólo pueden estudiarse refiriéndose a materias ardientes, a las imágenes de apocalipsis. Por el momento nos situamos ante imágenes que atraen. Y en lo que concierne a las imágenes, se observa bien pronto que atraer y rechazar no dan experiencias contrarias. Los términos son contrarios. Al

estudiar la electricidad o el magnetismo se puede hablar sistemáticamente de repulsión y de atracción. Basta un cambio de signos algebraicos. Pero las imágenes no se acomodan a las ideas tranquilas, ni sobre todo a las ideas definitivas. La imaginación imagina sin cesar y se enriquece con nuevas imágenes (Bachelard 2000, 7)

Y es precisamente ese contraste en el plano de lo científico hacia lo filosófico lo que nos da la pauta para advertir que en el recorrido de lo primero con lo segundo se plantea el hábitat de la imaginación poética rompiendo con el racionalismo activo prevaleciente en la ciencia (Cf. Bachelard 2000). La reinterpretación del significante del *lugar* pone en relevancia los espacios expresados desde la imaginación poética, el cual “cobra gran sentido, en la medida en que ella logra descomponer la producción creadora del hombre a partir de esa realidad mediática, condicionada, reducida a su propia naturaleza, para permitir el fluir de la imaginación pura y de la imagen poética nueva” (Chacón 2017, 180).

A la luz de estas observaciones, estudios actuales sugieren adherir al concepto de *lugar* una categoría de paisaje que concilia y enlaza al sujeto con su entorno a través de la analogía, cuya vinculación es propia de una tradición poética continental, pero también universal, consolidando la integración temporal y espacial con el paisaje, que a la vez es imagen y configuración del discurso poético propio¹⁵ (Cf. Chazarreta 2019, 1).

¹⁵ En México, por ejemplo, encontramos enfoques de vinculación de categorías como la soledad y el misterio con las características del paisaje autóctono nacional sumado a los

Nuestras perspectivas advierten que los espacios poéticos adquieren una preeminencia significativa proveniente de los estudios semióticos y la mirada poscolonial de las emergencias teórico críticas, que abonan a la premisa de que la literatura es un paso permanente, causal quizá, hacia todos los demás discursos culturales, en el caso de la literatura mexicana ratifica su naturaleza y las dinámicas culturales como generadores de sentido de su poética contemporánea (Cf. Prada 2012).

En concreto, *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto* del poeta juarense Jorge Humberto Chávez, presenta una problematización a partir del precepto de *lugar*, que, en términos generales, recae en la razón fenomenológica de lo testimonial. Por esta razón, se abre deliberadamente un análisis dirigido hacia el objeto estético que atraviesa una fase de búsqueda de la identidad, operado desde la rememoración, la cual consiste en testificar, a través de la voz poética, la memoria dirigida hacia los estadios del despojo y la difuminación; en un recorrido geográfico que incluye elementos arquitectónicos y parajes de la naturaleza cercana a los sucesos plasmados en el discurso. Los usos del “por qué” en las figuras de la explicación y de la comprensión, concluyen en el plano

dilemas existenciales y universales en poéticas como la de Octavio Paz. Según esto, Paz recupera el génesis de la naturaleza mexicana en concordancia con la construcción del espacio mágico de la serpiente emplumada, visto como una especie de reconciliación entre el cielo y la tierra, el cuerpo y el alma, el hombre y la mujer. El paisaje llega a ser, entonces, el núcleo que reúne la reflexión sobre su propia estética y la significación simbólica de los *lugares* del discurso. (Chazarreta 2019)

escriturario de la representación de habitantes en conflicto a partir del *lugar* que habitan o deshabitan (Cf. Ricouer 2004).

1. Hacia una conceptualización teórica

Jorge Humberto Chávez conceptualiza al espacio como una imagen donde las experiencias humanas y las visiones del mundo son configuradas en la interioridad del paisaje y sus coordenadas cartográficas. Su poética se encuentra rodeada de un enclave estético que resignifica lugares, es decir, sitios naturales como cimentación que acerca y encumbra las categorías del ser por medio de la subjetivación de las ubicaciones espacio-temporales. En *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto* las construcciones humanas: autopistas, habitaciones, calles, automóviles, edificios, etc., sumados al bioma local como los ríos, el desierto o la noche, presentan un recuento de las infancias y los sitios donde se preserva la memoria individual, tanto de los residentes ciudadanos como de los migrantes que trasgreden dicho espacio. Es así que la manifestación estética de la complejidad del ambiente sirve para exponer las categorías humanas, su pensamiento y disolución dentro de los espacios poetizados en la dinámica transfronteriza. Precisamente, la relevancia de un análisis de lo espacial radica en encontrar una metodología que comprenda el problema del espacio poético y responda a las preguntas del concepto de *lugar* como proyector de hechos cotidianos en el marco de un proceso de violencia socio-política.

Este análisis propone que las relaciones entre la realidad y su intercesión en lo poético, con sus percepciones paisajísticas y espacio-temporales, con todo y sus derroteros histórico-sociales, incentivan reflexiones sobre los espacios y su transición de lo factual a lo poético:

El “donde” es el lugar desde el cual el mundo se pone en perspectiva, lugar del cual parte la mirada, se construye el espacio de la existencia y de la experiencia. Esta concepción se complementa con la visión de espacio vivido, un sistema de referencias de la crítica artística y literaria: la imagen se filtra y la experiencia exterior se transforma en experiencia psíquica. A la espacialidad externa siempre corresponde una interna vivida, un mismo espacio, es decir, el espacio se fija a partir de los límites que una relación personalizada establece con su entorno. Espacio que también está asociado a un “aquí”, la cuarta dimensión del espacio, ya que el tiempo se espacializa como recuerdo, es un lugar en el pasado. El aquí y el ahora aparecen fusionados: explican la dimensión de la historicidad fragmentada en unidades temporales y que se puede reconocer en todo espacio. (do Nascimento 2007, 157)

En efecto, hallar en los lugares de creación y su relación con el mundo, redescubre una concepción de la asimilación literaria de las poemáticas vinculadas con su medio. Direccionar las perspectivas literarias desde intereses originados en las distintas atmósferas que suelen acoger la producción literaria de América Latina implica recoger las realidades de geografías inconstantes sobre las que se levantan relatos y personajes contruidos en torno a la condición humana, y donde se guarda un misterio natural compuesto de elementos simbólicos (Cf. Barreto 2017, 8), sin

omitir los argumentos críticos *per se* de toda obra literaria, es decir, la búsqueda de significados en la reinención propuesta desde la imaginación autoral.

La superficie fronteriza en los poemas de Chávez parece ser un propicio caldo de cultivo de una poética¹⁶ en plena vividez motivada por la partición de los ríos, las montañas y las autopistas en la franja del vasto territorio americano. Así, la fragmentación del río Bravo, Ciudad Juárez y sus latitudes cercanas, funcionan como método para visibilizar a los sujetos poéticos descritos en la espesura social, propia de la temporalidad históricas del calderonato en México. Construido, acaso, desde ámbitos fecundos para lecturas de intertextualidad discursiva. Es así que un análisis en relación con este horizonte de posibilidades, requiere, una interpretación del espacio como categoría, a partir de la cual se trazan los planos topográficos que acogen la sustancia poética. En consecuencia, presenciamos un “tránsito que se establece entre la representación y recreación de planos reales del espacio y la metaforización de sus dimensiones, de su nivel expansivo” (Barreto 2017, 13), un diálogo tripartito *lugar-testimonio-poesía*.¹⁷

¹⁶ Este ejercicio ficcional en torno a espacios geográficos posibilita penetrar en la constitución cultural de los pueblos latinoamericanos, “ya que éstos conservan en su interior una serie de singularidades capaces de proyectar atmósferas fantásticas, en las que tanto la ambigüedad de los personajes que los habitan, como la riqueza de los entornos, invitan a desentrañar los secretos ocultos tras la espesura del follaje textual” (Barreto 2017, 8). Descubrir en ellas una carga semántica de significados, también representa interpretar un cúmulo de sucesos sociales germinados sobre estos territorios (Cf. Barreto 2017, 8).

¹⁷ Que nos lleva al planteamiento acerca de los conceptos y objetos relacionados con lo geográfico para la construcción de textos literarios. Por ejemplo, ahora se puede considerar

No es extraño observar que la mayoría de los estudios relacionados con los espacios y la geografía se hacen desde la narrativa, sobre todo al inquirir cómo en diversas publicaciones que se aproximan al término de espacio como significado y significante, se hace alusión de manera frecuente a la realidad tocada y conducida hacia una intencionalidad que denota una concepción del mundo ficcional, orientado al significante del imaginario, provocado, en gran medida, por la naturaleza paisajística que se referencia.¹⁸

que en las obras tempranas de Jorge Luis Borges se utilizan estos artificios como metáforas o analogías para configurar un discurso que, desde la descripción del paisaje, proporcione al texto color local, exotismo o cosmopolitismo. Más adelante, el autor redefiniría estos conceptos para destacar las dimensiones geográficas en símbolos que sólo tangencialmente están relacionados con la geografía. Aquí, el ámbito científico no se considera como parte de la realidad extratextual, sino que pertenecen a la esfera del pensamiento. Los geógrafos (los cartógrafos del texto) y los escritores (el mismo Borges) tratan de aprehender lo intangible. Lo visto en Borges nos lleva a pensar que las discusiones sobre el espacio y sus repercusiones en la construcción de una poética exige un análisis a partir los lugares de producción e imaginación, más allá del modelo discursivo, pero dentro de los parámetros ficcionales. (Cf. Dadon 2003)

¹⁸ El espacio conduce al ser a inventar y reinventar su mundo para fabularlo. Éste debe adaptarse a una sociedad y a un sistema que constriñen su posibilidad de existir, donde se ve abocado a una adaptación de carácter forzoso, determinada por los valores sociales impuestos, los cuales supeditan el desarrollo de la imaginación y la creación, lo que genera dificultades para resignificar su propia existencia. Imaginar debe servir como función para trascender el dato sensible, esto es la fuente de conocimiento objetivo en la creación artística. El sujeto que imagina no se adhiere a lo real de manera absoluta, éste es sujeto activo consciente de sí mismo con la facultad que tiene la naturaleza humana (Chacón, Betancourt, Ruiz 2017, 181).

En el caso de Jorge Humberto Chávez la mimesis textual pertenece a la disposición de lugares que sirven para identificar itinerarios de personajes, paisajes y sitios de una ciudad pensada desde la remembranza, en oposición de un presente que se contempla violento. Tan así que la ciudad se trastoca en un lugar de depredación y pavor, en un acontecer diario retratado en la desesperanza.

Los matices observados en *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar...*, podrían escudriñarse de maneras similares hasta en clásicos como el entrañable viaje del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha¹⁹ o la trayectoria de Jean Valjean hacia el arrepentimiento, las barricadas y túneles de la revolución francesa en *Los miserables*, por nombrar dos ejemplos. Aquí, la diferencia radica en la elaboración de cartografías modernas: en cada autor hay resultados distintos que hacen pensar en la existencia de formas peculiares en que los textos confrontan al mundo, al trazar las rutas por donde solían frecuentar las clases sociales y las clases depauperadas, cuáles eran los sitios seleccionados por cada autor para integrar las huellas actanciales del entorno discursivo y cómo se conforma la ausencia frente al paisaje (Cf. Bassols 2017).

¹⁹ Del cual han surgido trazos que recrean la ruta de sus salidas, donde el viaje tanto físico como moral se presenta como texto en forma de crónicas elaboradas siguiendo la senda del hidalgo por las anchas tierras de La Mancha (Cf. Martínez, Rodríguez 2016). Recordemos que desde el inicio de la novela el *lugar* (“de cuyo nombre no quiero acordarme”) es propuesto desde la ausencia —que luego se irá conformando—. Lo que implica un nuevo tipo de tratamiento en la apertura del espacio en la novela moderna.

La simbiosis interdiscursiva ayuda a desarrollar líneas de trabajo manifestadas en fenómenos que destacan un perfil de proyectos de estudios literarios donde la información textual es modelada para determinar qué elementos, de qué modo y con qué objetivo deben ser visualizados²⁰ en propuestas sobre cómo analizar la dimensión geográfica del texto literario y cómo interpretar los resultados del análisis para contribuir a clarificar el sentido textual (García Gómez 2018, 122).

Lo destacado por García Gómez deviene en un acercamiento a la crítica geoespacial como método de análisis ligado a los estudios de la novela moderna de Franco Moretti, quien vincula cada unidad de la trama con su espacio. Por lo mismo, “no hay duda del reconocimiento del papel de la subjetividad del creador literario en la identificación de un lugar y su simbolismo dentro de la trama” (Bassols 2016).

²⁰ En relación con la literatura, se han utilizado herramientas de referencias digitales, como aplicaciones, para plasmar coordenadas espacio-temporales que nos sitúan en el lugar del hecho poético. También ha funcionado en estudios que hayan marcado la producción de autores o de movimientos literarios, así como realizar un seguimiento de las rutas de los libros de viajes y aventuras. De esta forma, se consigue una clara visualización de la evolución espacio-temporal del tema tratado y se favorece la consecución de su análisis y de las conclusiones. Un ejemplo de su aplicación dentro del ámbito literario es la creación de líneas del tiempo georreferenciadas en un mapa como el proyecto «Cervantes y los libros del Siglo de Oro» (Martínez Cantón y Rodríguez Pérez 2018, 267). Como antecedente tenemos el estudio de la cartografía poética de denuncia social en la obra de Rodrigo Lira, representante literatura chilena del S. XX, cuyas observaciones “se dan a partir del contenido de la obra, de la vida intelectual y de la política en los años de la dictadura de Pinochet; georreferenciación que nos ofrece el posicionamiento espacial de Lira en una localización que refleja a un poeta desamparado por el cambio de paradigmas, y donde se catalizan las estéticas rupturistas” (Sánchez Ramos 2019, 19)

Las aportaciones de Moretti permitieron darle un sentido necesario para que los estudios literarios contemplen en la georreferenciación una forma de dirigir la disciplina de la investigación textual hacia los campos del análisis espacial y geográfico del texto literario.²¹

2. Giro espacial: de la Geopoética a la Poslítica

A grandes rasgos, en *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto*, desde una acepción ajena a su función intrínseca, el concepto de espacio comienza a transformarse en el marco de referencia al presentar una óptica originada en el ámbito de encuentro específico entre los componentes discursivos disciplinares y los agentes de la vida cotidiana de la misma (Cf. Quesada, 2016).

El trazo de este *giro espacial*²² permite fijarse en elementos antes concebidos fuera del campo poético, es decir, como funcionales dentro de la operación estética.

²¹ Dirigido a la concreción del *giro espacial* experimentado en las Artes, las Humanidades y las Ciencias Sociales, en particular en la literatura, esto a partir de los años 80, conforme se fue reconociendo la relevancia del espacio para la producción y comprensión de los fenómenos culturales.

²² El llamado “giro espacial” es una expresión propuesta en el ámbito académico de la geografía, fundamentalmente gracias a la penetración de las ideas posestructuralistas desde el pensamiento hacia las ciencias sociales. Si para la teoría social posmoderna el espacio fue todo un descubrimiento, la razón para un fenómeno tan complejo de desplazamiento de saberes de unas disciplinas a otras quizás sea muy sencilla. Tras la predominancia del Texto en el ámbito de las ciencias sociales y del pensamiento se cayó en un callejón sin salida en las interpretaciones que se hicieron de lo real; por lo tanto, surge la pregunta acerca de cómo deben operar las transformaciones en lo real desde ese lugar inmaterial, incorpóreo y

La espacialidad, en su núcleo, contempla los visos necesarios para una *apertura de sentido* que priorice el entendimiento de los sujetos vulnerables de la contemporaneidad en la incertidumbre de sus dolencias, en un entendimiento establecido por lo cartesiano, que puede ir desde la huida de los dioses en las mitologías hasta una aproximación al exterminio de los judíos en Europa, lo que obliga, por ejemplo, a deshilvanar las cronologías de un desplazamiento o entender las causas del éxodo territorial de los pueblos (Cf. Ranciére 2009).

En el tenor del *giro espacial* del discurso literario como la representación textual de un hecho factual, en *Te diría que fuéramos al río Bravo...* la escritura enlaza las categorías —geográficas, arquitectónicas, universales, etc.— del espacio como medio de referencialidad de los procesos externos en transición hacia los fenómenos internos de la diégesis.²³ Lo que lleva a visualizar al texto como el factor de desestabilización de sus propias bases y dar un vuelco hacia la confluencia tripartita:

radicalmente a-espacial que es el Texto, si el Texto es el único ámbito que la crítica debe atravesar (Quesada 2016, 155).

²³ Utilizamos el término diégesis, proveniente de la narratología, para hacer una clara diferenciación entre los eventos sucedidos en el mundo real y en el mundo ficticio. La diégesis corresponde a una representación de lo narrado como literatura, en una ubicación espacio-temporal que se remonta tanto al pasado como al presente y que nos da ese matiz conceptual que ayuda a discernir entre la dualidad de la realidad textual y la realidad empírica. Dada la estructura poslirica provista por Jorge Humberto Chávez, creemos que la obra puede contener ciertas características narrativas, aunque se deja en claro que se trata de un texto genuinamente poético, entendemos la noción de Genette como una manera de plantear las historias y las descripciones del paisaje poetizado ante la referencialidad de los acontecimientos histórico- sociales.

de la obra, del lugar y el testimonio, “como la conexión de estas simples prácticas con modos de discurso, formas de vida, ideas del pensamiento y figuras de la comunidad” (Ranciére 2009, 5). Desde luego, no se da por agotada la crítica que opera únicamente en, desde y a través del texto; sin embargo, se afianza el esfuerzo de pensar en el texto y sus formas mediante la identificación de los sujetos enunciados en su corporalidad, en otras palabras, la búsqueda de situar al texto en un lugar determinado (Cf. Aubry 2021), lo que implica la experiencia del ser en su espacio.

A detalle, el *giro espacial* en la literatura se vincula y coadyuva al análisis de un panorama de aspecto social, a través de la experimentación formal del texto y un proceso la «localización» del centro en su búsqueda por emparejar y definir la posición de la periferia respecto a la historia del arte occidental, para así fragmentar las escrituras en un plano cartográfico que abstrae el modelo geográfico, sitio donde se configuran los modelos ficcionales (Cf. Piotrowski 2008). De acuerdo con la idea de espacialidad como marco discursivo de los sistemas factuales, los términos poéticos se fraguan en diversos modos de enunciación para designar al *lugar* como mecanismo del arte.

De esta manera, el empleo de las herramientas de la geopoética²⁴ convergen en un encuadre donde los paisajes urbanos —y no urbanos— se convierten en la

²⁴ El objeto de estudio de la Geopoética —materia a la que se dedica el crítico Fernando Aínsa— es justamente la conformación de espacios literarios, los paisajes, a partir de la apropiación de la naturaleza por medio de la palabra. A la vez que la literatura crea el paisaje

punta de lanza para entender la intencionalidad del discurso poético de Chávez, que no es más que la apropiación de la palabra por medio de la naturaleza y las construcciones alrededor de ella. El poemario de Chávez apela principalmente a las representaciones de la conmoción social a causa del narcotráfico en suelo fronterizo, por ello se atiende a partir de una propuesta crítica que busca divisar los procedimientos de una naturaleza manipulada literariamente de distintas formas hasta llegar a transmutar el paisaje en asiento cultural (do Nascimento 2007, 158).

En su delimitación, el ejercicio poético en torno a espacios geográficos admite un modelo que se interna en la constitución de los significados y nos sitúa en la interiorización de sus entornos al conservar singularidades capaces de proyectar atmósferas deshilvanadas del andar de los personajes que los habitan (Cf. Barreto, 2017). La interpretación del espacio implica

descubrir una realidad cargada de significados, costumbres y tradiciones que germinan distintas sobre estos territorios. En este sentido, la construcción literaria latinoamericana se encamina, en su tránsito por las dimensiones telúricas (y es la ruta que tomamos para el desarrollo de esta investigación), al encuentro de regiones consagradas históricamente al olvido. Durante este proceso creativo, donde los planos reales y ficcionales se integran en una espiral de sentido y significación, los detalles del topos se vinculan a las dinámicas

ofrece también un sistema de representación de la realidad, una referencialidad que habita en los sentidos.

culturales en un ejercicio que pretende aprehender la esencia de las comunidades latinoamericanas (Barreto 8, 2017).

Además, la geopoética abstrae y ratifica la importancia del lugar en su compleja relación con el «medio» tal como lo conocemos en occidente²⁵ pues de esta forma la relación del humano con el ambiente se vuelve un factor fundamental en la creación artística y en la definición y características del comportamiento, así como de la condición humana, prevista desde una dimensión del espacio con posibilidades míticas y simbólicas (Cf. Aínsa 2006).

“A partir de la comprobación de que, en tanto ser en el mundo, el ser humano fija *distancias* y funda lugares, pueden definirse otras nociones espaciales” (Aínsa 2006, 19, énfasis del autor), con lo mencionado por el estudioso uruguayo, regresamos a Aristóteles para demarcar al ser cuyo *punto de vista crea horizontes y perspectivas* pues enuncia el punto de observación de las marcas poéticas que se despliegan en el campo de la metáfora. Para Aínsa, el *lugar* se vuelve emplazamiento: el locus donde se ha colocado una cosa (Cf. Aínsa 2006), sin embargo, inferimos una amplitud de lo propuesto por el uruguayo, aún dentro del marco de su planteamiento geopoético sugerimos en *Te diría que fuéramos al río Bravo...* una significación de *lugar* no solo por la condición del emplazamiento, sino

²⁵ Fernando Aínsa compara este término con la palabra *fudo*, concepto de la cultura japonesa que remite al mismo significado de *lugar*, pero entendida como un conjunto de nociones como territorio, clima, paisaje y costumbres de sus habitantes, en síntesis, una relación entre naturaleza y cultura en un espacio determinado (Aínsa 2006, 19).

también como desplazamiento, ya que el teórico advierte que a partir de la colocación de marcas en el espacio [discursivo] y su temporalidad fictiva “el emplazamiento se va construyendo de un habitar hecho de apropiaciones, *límites y fronteras*, que es el campo de la propia existencia” (Aínsa 2006, 19). De esta manera, los elementos forjados en el texto abrazan la espacialidad que permite contemplar a los sujetos hacia el trayecto simbólico de la migración, en miras de territorios indefinidos por la naturaleza, en paralelo con la violencia ejercida por el narcotráfico.

Por lo mismo, la lectura del poemario, a través de Aínsa, concede una inserción de cuestionamientos que derivan en las preguntas iniciales del trabajo de Jaques Ranciére: *¿qué es la reapropiación de una historia perdida?* Interrogante que nos acerca al “objetivo de dar la palabra a los que no la tienen” y así extender las reinterpretaciones de los escenarios donde se desarrollan las relaciones que constituyen al ser poético. Las sugerencias interpretativas persisten en la preocupación de hacer hablar a los archivos, en una pretensión que va más allá de la evocación de la tristeza y el sufrimiento de los sujetos del discurso, más bien, habría que decir que se comulga con el propósito de restituirles la palabra, desde los mismos espacios de convivencia, de comunión, ahora delegadas al padecer de su marginación económica y de la precariedad instituida por su lugar de origen:

Es aquí cuando nos coloca en medio de la escena de una identidad proletaria que busca su sentido positivo, sin reducirla ni a una pura verdad “proletaria” construida desde afuera y que no deja lugar a la crítica, ni a un proyecto

revolucionario que deban imperativamente asumir como “su” tarea o “la” tarea del pueblo. Sus identidades quedan atrapadas en tiempos y en espacios que exceden su condición, en un puro imaginario. Y es en esa búsqueda que el-sin-parte trata de ubicarse, de pensarse o de reconocerse, de vivir. (Ranciére 2005, 15)

El concepto de desplazamiento en *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar...* vislumbra espacios poéticos entreverados con el relato del destierro de los seres del discurso, conjugado en el relato indecible de sus biografías a través de la violencia “silenciosa”.²⁶

En su padecer, los sujetos del discurso se mantienen en la presencia de una *reapropiación de historias* dentro de poéticas constituidas por fórmulas cercanas a la

²⁶ El horror como una sombra —parafraseando a Cavarero— se proyecta de manera implícita, al aludir, en segunda y más significativa instancia, a la casualidad que define el estatuto ejemplar de la víctima en el escenario de la violencia contemporánea. La degradación de criaturas humanas singulares en seres casuales —casual golpea y por ello puede sustituir a cualquier otro o bien a todos— es, en realidad, a estas alturas una característica decisiva de la forma actual de la destrucción humana. Cavarero ejemplifica lo anterior con la frase de Atocha, luego de la tragedia en Madrid y acierta: todos íbamos y todos vamos en «aquel tren». Con respeto y en afán de diálogo y rememoración, en este estudio mencionamos los padecimientos porque en el poemario de Chávez se referencia de igual manera las afecciones —a veces de casualidad o de forma indirecta— de una violencia que preventivamente nos despersonaliza. Somos todos víctimas ejemplares. Inermes, compartimos un estatus de indiferenciación que nos convierte, a cualquiera de nosotros, en un blanco perfecto. (Cf. Cavarero 2009, 10)

crónica o el estilo periodístico, que, a su vez, encuentran soporte en la transición interna de una textualidad de:

paisajes literarios que se inscriben en un proceso cultural donde elementos como la geografía, el espacio imaginado (aspectos importantes para comprender el modo en que se conforma el mundo individual y colectivo de sus habitantes), las comunidades que se sobreviven en medio de la inclemencia de sus condiciones y las prácticas de vida que allí tienen lugar, se tornan lenguaje y sentido; es decir, su lectura implica comprender e interpretar una serie de signos y símbolos plantados sobre la superficie narrativa con la finalidad de reconocer en ellos otra perspectiva de la dimensión humana (Barreto 2017, 9)

El paisaje se transforma, crea *otra* materialidad interiorizada por la naturaleza; obra y paisaje unidos en un punto esencial: el alma que crea y trabaja con los materiales de la tierra y de su propia alma (Cf. Alegría 1936). El dibujo de una naturaleza inédita pone en evidencia “las dificultades que ha encontrado el *logos* para adueñarse literariamente del *topos*”²⁷ (Aínsa 2006, 39). Por lo mismo, y con un propósito de

²⁷ El crítico uruguayo se refiere a una dificultad como posibilidad de explorar la naturaleza y la geografía americana venidas de los preceptos de “darle a nombre a las cosas” inaugurada por la literatura colonial, donde los cortes y recortes de las crónicas, las relaciones, la poesía y la narrativa, intentaron adueñarse de su esencia, guiados por los viajes, descubrimientos, conquistas y colonizaciones (Aínsa 2006, 39). Lo examinado por el investigador coincide con las formas poéticas aquí revisadas, tanto así que la utilización del espacio converge en un acercamiento estilístico desde la crónica periodística, así como la

ordenación teórica, Fernando Aínsa recurre a Kennet Clark y sus apuntes en *El arte del paisaje* para denotar una estructuración contrapuesta a las estructuras codificadas tradicionales, donde hace su aparición el artista que se apropia estéticamente del lugar²⁸ (Aínsa 2006, 25).

En el paradigma textual de Chávez el caos transmuta hacia una ordenación estética, pues toda «espacialización» dada por la palabra, en la medida que aspira a ser una estructura dotada de sentido propone su propio *sistema de lugares*», tal como lo hace en el poema “Cumpleaños”:

El mundo es sencillo cuando tienes nueve años la lluvia por ejemplo
siempre corre del poniente lavando los guijarros de la calle
no hay este: sólo norte y poniente la palabra sol es del poniente
la palabra río queda en el norte la palabra mojado norte también

El fragmento anterior ejemplifica los conceptos mencionados hasta ahora, desde la geopoética de Aínsa hasta el razonamiento que desemboca en el “hacer presente lo ausente” de Aristóteles. En el poema, Chávez dispone las atenuantes para cubrir la distancia entre el ser humano y su contorno. En su proceso, el poeta juarense llena los «abismos no revelados» del «espacio negativo» al exponer la idea de un

discusión de la conquista de la tierra y una colonización problematizada desde la xenofobia y la migración.

²⁸ El propio Kennet Clark sugiere que el “hombre” ha ido humanizando el paisaje. Michell Colott, por su parte, que el género descriptivo, género en su origen poético, ha hecho de la experiencia del hombre en la naturaleza su traducción representativa en paisaje (Aínsa 2006, 25).

ordenamiento de lugares y el establecimiento de distancias dentro del discurso; es decir, la representación por la palabra de una visión del mundo que será siempre una operación subjetiva ya que busca la vinculación de lugares, dispuestos para crear un verdadero sistema desde la espacialidad (Cf. Aínsa 2006, 39-40)²⁹, con lo cual logra el *hacer presente lo ausente*: representar al ser desde el despojo de su corporalidad:

guerra quiere decir Fort Bliss o Vietnam y la palabra papá quiere decir Denver o un viejo chevrolet esperando a su dueño
papá es norte la palabra país era difícil no era poniente ni norte país parecía decir ciudad algunos la usaban mejor como barrio
al amparo de la montaña Franklin que era norte y los atardeceres y las lluvias ponientes apareció la palabra sur
ese mismo día llegó la palabra masacre: significaban trescientos estudiantes baleados de pronto en una plaza

“Cumpleaños” denota el espacio poético como un elemento que puede ser redirigido hacia una realidad que se desgasta conforme la memoria ocupa las descripciones espacio-temporales. El leitmotiv se fragua en una geopoética de la remembranza, mediante la disposición de lugares el lenguaje conforma los sitios de

²⁹ Aquí mismo Aínsa trae a colación una cita de Octavio Paz de manera acertada; el mexicano nos aclara el estado de la naturaleza como un punto de vista: “los ojos que la contemplan o la voluntad que las cambia. El paisaje es poesía o historia, visión o trabajo. Nuestras tierras y ciudades cobraron existencia real apenas los nombraron nuestros poetas y novelistas” (Cf. Aínsa 2006).

la violencia. Chávez aboga por la fragmentación del sentido lógico del discurso que dirime su poesía hacia los derroteros de la espacialidad. Los sujetos poéticos son señalados en la disposición de los puntos cardinales, convirtiéndose en cuerpos-símbolos ubicados en ciertas latitudes la violencia, de forma que el despojo queda trazado de norte a sur en los recuerdos de los lugares y objetos que se aglomeran en la estructura del poema.

El entendimiento del poema “Cumpleaños” puede explicarse con otros ejemplos con perspectiva geopoética: la cordillera de los Alpes fue una presencia amenazadora en Europa hasta que un poeta como Petrarca describió su belleza, hasta entonces inexpresiva. La apropiación artística —que lleva a la apropiación de la interioridad de la voz poética —lleva a sostener que existe un paisaje inventado desde las escrituras. Verbigracia, “son Miguel de Unamuno, Antonio Machado y Azorín quienes han forjado literariamente los tópicos del paisaje con que se identifica a Castilla. El espacio imaginario resultante puede reflejarlo, trascenderlo, desmentirlo; en todo caso, lo significa y enriquece” (Aínsa 2006, 26).

Para Fernando Aínsa, la apropiación de la testimonialidad del espacio configura cierta variedad de elementos que contribuyen a la construcción de poéticas orientadas a la descripción crítica de las realidades dentro de su territorio.

A partir de esta serie de elementos se entreteje un discurso propio capaz de reflejar, desde la escritura, la memoria e identidad de regiones remotas, pobladas por seres que oscilan entre la dominancia y la supervivencia (Cf. Barreto 2017, 9). Así, podemos identificar la *espacialidad* en Chávez como una operación del lenguaje

capaz de reconocer la visualización semántica de las experiencias de los sujetos poéticos que la integran.

El marco teórico delimita la conformación estética de una literatura que vela por la manifestación verbal del paisaje frente a la transición de sus habitantes dentro de la diégesis. La visión aquí expuesta proviene de una poética del *lugar* que se propone como espacio para la crónica y el testimonio de la ciudad en su condición transfronteriza, cualidad que se orienta hacia un registro *poslirico*³⁰ del texto. Esta postura permite detenerse a en la cuestión del reparto de la sensibilidad –según Rancière– de los sujetos poéticos y el testimonio de la experiencia vital que refleja el tránsito migrante mientras ocurren el despojo y la difuminación del entorno poemático.

³⁰ Propuesto también como lo *no lírico*-postpoético. Kenia Aubry deduce que la mayoría de los autores nombran este acercamiento discursivo porque tienen producciones que se ajustan a los nuevos estudios poéticos que, desde finales de la primera década del presente siglo, hablan de modo intergenérico de poesía no lírica, de lirismo crítico, de poslirica o pospoesía y, de modo intragenérico, de deslirica (Casas 2015, 87), de este modo expanden en su propia genericidad y se confunden «con otras modalidades literarias, artísticas o mediales. Se hace poesía narrativa, poesía ensayística, poesía dramática; se funde con las artes visuales o con la danza. [...] *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto* reclama otra clase [...] de comunicación, de comunidad y de intersubjetividad». Además, la pluralidad de estas prácticas poéticas exceden el ámbito del poema lírico para «anunciarse [...] desde [...] lo mixto y lo intersticial, [...] lo indecoroso» (Casas 2012, 3). Esto significa que el poema no lírico, por encima del poema lírico, tiene su razón de ser para lo político, «como una indagación del antagonismo y del disenso» (Casas 2015, 107).

Nuestra reflexión se establece primordialmente en la función poética, usado por momentos como metonimia y referencialidad en un plano paisajístico, incorporadas a las tensiones de los sujetos poéticos³¹ con características migrantes o

³¹ Preferimos llamarlo de esta manera en vez de sujeto lírico, puesto que «Chávez navega entre la discursividad inestable navega entre dos aguas, entre lo lírico y lo no lírico: en los dos primeros segmentos, «Crónicas» y «Fotogramas», se prescinde de esa conciencia individual coherente aplicada a la subjetividad de introspección vivencial (Casas 2015, 96) que caracteriza al discurso lírico. Son las partes en las que más se materializan los versos por las referencias a hechos comprobables vinculados con la violencia urbana, y también donde más se funden los límites entre la poesía y la forma testimonial» (Aubry 2020, 233) Planteamos que el sujeto “puede tener raíces que lo unan a determinada realidad, no obstante, gracias a la ficción, se replantea su constitución en el espacio dinámico del texto, donde se crea y se renueva, donde definitivamente habita” (Cervantes, Almaguer, Olano 2018). A partir de lo anterior, veremos en el contenido lírico un sujeto individual, “es decir, el sujeto lírico que tiende a expresar situaciones e imágenes particulares. En el texto de Chávez la lírica se desarrolla hacia la profundización del yo, pero no debe entenderse que la lírica existe en pura subjetividad, aislada de las relaciones del sujeto lírico con la realidad circundante, con los objetos, fenómenos y procesos del mundo; lo que sucede es que la lírica absorbe ese mundo y lo expresa transformado por la subjetividad del sujeto lírico y en develamiento íntimo, en consecuencia, el sujeto queda al margen del concepto de personaje puede ser usado en algún momento dentro del cuerpo textual . Los elementos narrativos y descriptivos también aparecen en la lírica, pero como pretexto para revelar la interioridad del sujeto lírico; por ejemplo, la descripción no ofrece propiamente una visión del paisaje, sino que el espacio descrito se asume como un motivo que suscita estados anímicos, sentimientos, ideas, reflexiones y emociones.” El sujeto poético puede asumir un rol enunciativo que absorbe la realidad desde sus propias vivencias y emociones; también puede captarla desde su función textual y las posibilidades semánticas del entorno social, familiar, natural, y, por último, puede hacer una reflexión sobre algún aspecto de la realidad o fenómeno social y expresarse como un sujeto interiorizado desde su función textual

que confluyen en un ambiente en decadencia. A pesar de que *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar...* se inscribe dentro de una tradición de literatura de las fronteras, el *giro espacial* toma como punto de anclaje las coordenadas de su estructura de registro *poslirico* y alegórico en cuanto a sus elementos geográficos.

Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar... confluye en las significaciones expuestas en una lectura simbólica de los planos cartográficos y las rutas de tránsito migratorio o transfronterizo. Ahí establece los espacios que ahondan en el declive de la condición humana a medida que se avanza en la lectura de los parajes de incertidumbre descritos sobre la cotidianidad urbana. Es así que su discursividad permite una perspectiva que desarrolla los procesos de recuperación de identidad de los sujetos poéticos, desde el lugar donde ocurre el despojo textual de su naturaleza humana.

3. Frontera: espacio y poesía

La denominación de lo fronterizo manifiesta un sustrato territorial que define un espacio en transición entre dos lugares, generalmente de distinta estructura sociocultural y política. Por lo común, el término es usado para dar un sentido de delimitación, una especie de borde o límite (también llamado "borderland"). No obstante su propósito divisorio, en ella se divisa la integración de relaciones sociales debido a sus especificidades espaciales. Esto es, el estatus de propiedad u ocupación

(Cervantes, Almaguer, Olano 2018) <https://www.eumed.net/rev/atlante/2018/11/sujeto-lirico-verso.html> (consultado 16 de noviembre de 2023).

que se le confiere por parte de alguna persona grupo o institución. Por lo mismo, entre las fronteras que conforman los territorios pueden establecerse sitios del lugar en el cual sujeto y comunidad confluyen y reafirman sus valores identitarios. El concepto de lo fronterizo apremia una extensión del término para trascender los aspectos del límite, ya no tratándose específicamente de una línea que marca concretamente el fin y principio territorial, sino que, por el contrario, es un fin y principio de forma difusa, donde el límite no se concibe como presente, sino que existe la idea de que pudiera estarlo más allá [...] (Cf. Sánchez Ayala 2015, 175).

El espacio fronterizo puede llegar a constituirse como un sitio de interacción donde los elementos que la componen permiten la intersección de los acontecimientos culturales, el arte y los sistemas geopolíticos, que, si lo pensamos desde las posibilidades del *giro espacial*, hallaremos narrativas en las que la espacialidad, relaciona y contrasta las tensiones propias de la delimitación territorial. Las mismas tensiones que se verían representadas en el soporte textual del poemario de Chávez. Ahí, la frontera termina por convertirse en un constructo estrechamente ligado a las transiciones dicotómicas entre el habitar y el transgredir.³² La dimensión de lo fronterizo, en un plano social, recalca zonas que

³² Por su doble naturaleza, la frontera es una línea que separa, que divide, que permite a los grupos humanos identificarse unos por relación a los otros, y es también una zona de transición, un punto de paso, una vía de comunicación entre dos Estados, lo que lo hace navegar en dos aspectos fundamentales: frontera-línea y frontera-zona (Tiedra 2015). Lo que dimensiona una misma realidad en dos sensibilidades, visto en la poética revisada.

en su proceder van más allá de su delimitación, en términos prácticos y aplicados, estos debates conceptuales entran en acción y toman vital relevancia en contextos de conflictos sociales, que se presentan, precisamente, por la indiscriminada utilización de estos conceptos, así como por su mala interpretación (Cf. Sánchez Ayala 2015, 175).

En *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar...* la frontera como espacio poético constituye un marco de referencialidad cuyos símbolos discurren a través de la individualidad, el mundo y los objetos de naturaleza artificial o geográfica que componen la percepción factual de lo ficticio. Hay que tomar en cuenta que la literatura de lo fronterizo se aglomera en un edificio particular dada por su propia condición ambivalente. Es así que los espacios poéticos de la frontera han inclinado una preferencia notoria por la narratividad de hechos, acontecimientos y situaciones sociales que provienen del entorno sociocultural. Así, compartimos la opinión de que la novela mexicana reciente, es decir, a partir de la última década del siglo pasado manifestó un excesivo realismo mimético que luego fue detectado en la llamada poesía de la frontera³³ (Cf. Aubry 2017).

³³ Usada predominantemente para referirse a literatura de la frontera norte, compartiendo temáticas y códigos en un corpus amplio que solo toma en cuenta lo realizado en torno a la frontera México-Estados Unidos, pero que, en palabras de Balam Rodrigo, si bien existen aproximaciones a la narrativa sobre el tema de la frontera sur, no se observa lo mismo en el caso de la poesía. Véase <https://www.gob.mx/cultura/prensa/poco-explorada-lapoesia-centroamericana-de-la-frontera-sur-de-mexico-balam-rodrigo> (consultado 16 de abril de 2022)

El inicio de esta poemática data del libro *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, de Gloria Anzaldúa, aparecido en 1987. Tomada como obra clave de la poesía fronteriza, Anzaldúa inserta las problemáticas de identidad desde el borde –los márgenes y las fronteras de los Estados-nación–, hacia los dos lados: EUA y México:

En esta zona se escribe además la poética del diálogo, cuya poliglosia multilingüe subvierte el monologismo. La poeta texana presenta un texto donde la frontera comienza a denotar una significación concreta: Como puente y como barrera, una barda oxidada a través de la cual juegan los niños despreocupados de la migra; una “herida abierta” que divide lo que debería estar unido. Anzaldúa metaforiza la frontera como cuerpo y lo vincula al suyo propio. La herida fronteriza raja la tierra, y raja su cuerpo, pero ese cuerpo usa el dolor para recordar que «la piel de la tierra no tiene costuras». Con esa conciencia, el cuerpo poético de Anzaldúa se convierte en “un puente tendido” hacia el otro lado. (Prieto 1999).

La propuesta de Anzaldúa también nos remite a una cuestión geográfica: esa unión entre el geos (tierra) y graphos (escritura), donde los paisajes, las superficies, las divisiones y sus descripciones, hacen referencia a la distribución de los procesos, fenómenos y hechos que se ubican en el espacio terrestre, sea este un continente, una zona latitudinal, una región, un país o un espacio local. Por lo que esta nueva funcionalidad del tratamiento geográfico revela nuevas categorías para el desarrollo del espacio en las poéticas de la frontera, tanto en su referencialidad como en sus variables culturales y estéticas (Cf. Boyer 2009). Lo que nos lleva a considerar las posibilidades del giro espacial en cuanto a las resignificaciones aplicadas a los

elementos del espacio de la frontera, a través de la reorientación de la cartografía hacia lo metafórico. Pensemos que fue Gilles Deleuze uno de los primeros en introducir conceptos adheridos a la geopoética, que dio paso a una significación del espacio social obtenido a través del proceso de territorialidad, basado en el entendimiento de la ordenación o modelado del paisaje (lugar) con base en los geosímbolos significativos de los individuos y de las comunidades. Los aportes del francés han servido para observar a la migración no solo desde el desplazamiento de habitantes, sino también desde la materialidad y sus instancias simbólicas, la cual crea transformaciones (individuales, colectivas y territoriales), que, a su vez, produce una constante desterritorialización de percepciones, sentimientos y memorias, sobrepasando las fronteras físicas del Estado-Nación.

Con esto, la frontera se conforma como punto de anclaje de las identidades de los migrantes en sus nuevos lugares de arribo, o en su intento por llegar a ellas (Cf. Herner 2009). Por esta razón, si volvemos la mirada hacia la poética migrante, los sujetos del discurso parecen no tener otra alternativa más que el desplazamiento; la idea de repelencia entre personajes y paisaje aparece encarnizada sobre la superficie árida donde se destierra y se desgastan los cuerpos movilizados: signo inequívoco de la identidad transfronteriza generada por la ausencia (Barreto 2017), en consecuencia, sucede el despojo de su identidad original durante su recorrido, porque la vulnerabilidad de lo fronterizo —para Luis Sánchez Ayala— ocurre cuando una persona se percibe expuesta por estar “fuera” en términos territoriales.

Fenomenológicamente, el punto crucial es que estar dentro o fuera constituye una dialéctica fundamental en la vida humana y que, a través de diversas combinaciones e intensidades de estar dentro o fuera, diferentes lugares asumen distintas identidades para diferentes individuos y grupos, y la experiencia humana adquiere disímiles cualidades en cuanto a emociones, significados, relación con el entorno, y acción. Esto apunta a que nuestras organizaciones territoriales pueden significar y crear percepciones que den la sensación de que el mundo esté cerrado o abierto para nosotros (Cf. Sánchez Ayala 2015, 176).

La frontera, como vemos, puede proyectar una expresión de poder. En la geopoética de Chávez, la interiorización del paisaje perpetrado en territorio fronterizo, sostiene manifestaciones políticas de demarcación a través de la naturaleza: ríos, lagos, cordilleras. Lo geográfico es el relieve perfecto para fundar la frontera política. Aínsa percibe el origen de la poética de lo fronterizo en función del territorio, aunado a la adquisición de autoridad ejercido por el poder mediante la función social del ritual y la significación. El signo de la frontera se convierte en el confín que a su vez se transforma en un punto de encuentro, nos dice Aínsa; y abunda: la nueva frontera de la literatura [...] genera expresiones culturales y relaciones basadas en la hostil disponibilidad recíproca de los espacios que separa: la errancia de personajes perseguidos y condenados a su pasaje, la huida en el otro, como dramáticamente se narra en el Martín Fierro, al instaurar una convivencia del héroe con los que podrían ser sus enemigos naturales: los indios que viven en los confines de la "civilización" (Aínsa 2006, 264). El fragmento anterior, en nuestro

caso, podría traducirse en una poética cuyas marcas espaciales, a la postre, nos ubicarán en los lugares donde el *otro*, el transeúnte, transmuta en migrante, que luego, en un proceso metonímico, pasa a ser norte, hasta transformarse en la Ciudad Juárez de la violencia. El migrante se adjudica un valor en detrimento, es el poseedor del atraso y la ignominia a medida que avanza sobre las esperanzadoras tierras que pretende traspasar.

La frontera, en Chávez, se piensa como el elemento de desterritorialización que vulnera, a veces de manera implícita, a los migrantes inmiscuidos como sujetos poéticos descritos en las cartografías y los espacios de xenofobia, como antinomia del paisaje natural que se torna hostil a causa de la irrupción de objetos que deterioran la naturaleza: autos, balas, edificios, cuerpos:

El Ángelus de un Millet en el Aparcamiento (fragmento)

De pie en un claro que dejaron los coches nuestras sombras se
extendían por el asfalto aquella tarde en que nos encontró el adiós
el cielo de El Paso del Norte estaba bien planchado por el aire todo
era olor de motores en reposo neumáticos quietos
ahí bañados por las doradas moscas de la luz pudimos darnos cuenta
de que la ciudad había dejado su halo de fiesta
que un rumor de filosas dagas hacía crecer a la muerte en el tiempo
y avanzaba también entre nosotros cortando y cortando
no sé cuánto avanzó mi sombra en esos años separándose no sé
el tamaño del vacío que tu sombra fue encontrando

En el poema anterior la ciudad funciona como un espacio que aniquila, que difumina, podemos observar sus padecimientos desde un mutismo de símbolos e imágenes cotidianas, sin reducirse a una lista de pasajes violentos o estampas de la crudeza cotidiana del migrante y los afectados por el narcotráfico. La estructuración de sentidos en el poemario traza una ruta hacia lo transfronterizo, lugar de una identidad dual en la que una parte se marginaliza, por lo que la temática del espacio fronterizo (*el cielo de Paso del Norte* no es una ubicación certera en el sentido que no se sabe en cuál de los dos lados se visualiza) ya no es motivo de ensalzamiento ni se enlistan las virtudes de la colonización, más bien, la denuncia metafórica se registra en una poética visual y lingüística que critica ambas situaciones, pues al igual que en el *Martin Fierro*, la frontera deja de ser considerada un espacio de refugio y pasar a ser un lugar de sufrimiento. Porque, aunque Martín Fierro se prometa que “no repetirá las quejas de lo que se sufre allá” (Aínsa 2006, 265), es posible que sea necesario no olvidarlo.

CAPÍTULO II

JORGE HUMBERTO CHÁVEZ, PANORAMA GEOPOÉTICO

nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar que es el morir

Jorge Manrique

Venían del desierto
De los cerros y del mar
El corazón se desató
Y largó a caminar
Sabían de la muerte
lo duro que es el pan
Venían del desierto
de los cerros y del mar
Víctor Jara

El género poético converge y se reproduce a partir de una tradición que la expone, la arropa o la confronta. Ya sea en clara continuación de cierto tono estético, o en obediencia de factores de tradición de sus antecesores, o, por el contrario, con la intención de alejarse de lo convencional. Así, se procuran otros factores como las temáticas o formas discursivas cuya pretensión se cifra en alguna renovación del lenguaje o el uso de recursos textuales diferentes a lo canónico, a priori de una búsqueda de referencias, que, de manera directa o indirecta, establezcan modos de representación alternos, sujetos al contexto sociocultural. Al respecto, Jacques Ranciére ha señalado en *El reparto de lo sensible* una diatriba que supone estamos ante el hallazgo de subjetividades que permanecen en el tiempo y en el escenario de nuestras acalladas vivencias (2009, 11).

Bajo su concepción, Ranciére asegura que lo singular en el "arte" es designado por el recorte de un espacio de presentación por el cual las cosas del arte son

identificadas como tales. El filósofo afirma que aquello que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común es la constitución, a la vez material y simbólica, de un espacio-tiempo, de una suspensión en relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible (Cf. Rancière 2011, 33).

En un acercamiento a su estética, el estudioso cataliza lo sublime como el espacio-tiempo de un encuentro pasivo con lo heterogéneo.³⁴ De esta manera, la espacialidad se resignifica mediante la integración de un lenguaje más crudo, en las que ciertas consideraciones lúdicas pretenden una separación con la solemnidad o seriedad lírica, en tendencia gran parte del siglo pasado.

Lo anterior toma sentido al revisar la producción poética de algunos autores mexicanos nacidos en las décadas del 70 al 90, quienes no han permanecido "ajenos a la intención realista y testimonial de la novela, el cuento y la crónica" (Aubry 2021, 230). El testimonio comienza a trasvasarse a lo poético desde lo narrativo, pues su génesis se ubica en la llamada poesía conversacional, expuesto a través de discursos cuyos componentes derivan de una región en específico; es decir, existe

³⁴ Rancière se ubica dentro de un enfoque post-estructuralista y post-fundacional, lo cual supone, a grandes rasgos, la indeterminación del orden social y el antagonismo como inherente y constitutivo de la sociedad. Desde la perspectiva del autor, lo que es propio de la política es la "cuenta de la parte sin parte" [...] [Esto quiere decir que lo que define a la política, opuesta a la policía, es la capacidad de incorporar a aquellos sectores invisibles al orden dominante (Capasso 2018). En este análisis, se coincide con la construcción de un desplazamiento de la percepción político-estética que posibilite una reconfiguración de los lugares y objetos en función del reparto de la sensibilidad en el arte.

una transfiguración hacia la esfera de lo público debido a la manifestación intratextual de espacios de la violencia, generada por los problemas socio-políticos que enfrentaba nuestro país a lo largo y ancho de su geografía, principalmente por el narcotráfico, así como por el fenómeno migratorio en la travesía fronteriza entre México y EUA. Por ende, dichas temáticas —y/o problemáticas— no han pasado desapercibidas, tampoco, para los autores nacidos bajo estas experiencias de desencanto social.

Así lo señala Aubry al constatar una poetización de la realidad³⁵ dentro de un número considerable en la producción de obras mexicanas durante el siglo XXI:

Si ríe el emperador (2010), de Coral Bracho (Cd. de México, 1951); La patria insomne (2011), de Carmen Boullosa (Cd. de México, 1954) y De amor y furia. Epigramísticos (2015), de Minerva Margarita Villarreal (Montemorelos, Nuevo León, 1957); Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto (2013), de Jorge Humberto Chávez (Ciudad Juárez, 1959); Los ángeles también van de cacería (2005), de Miguel Ángel Chávez Díaz de León (Ciudad Juárez, 1962); y Mujeres de la brisa (1999), de Joaquín Cosío (Tepic, 1962) (Aubry 2021, 30).

³⁵ Entendido aquí como una estrategia discursiva donde el artificio poético establece el valor referencial de sus enunciados en correspondencia con la realidad que se testimonia (la tematización) y ésta se refuerza con la espacialidad, es por esto que la Ciudad Juárez textual en *Te diría que fuéramos el río bravo a llorar...* es indispensable para estrechar los lazos con el mundo real (Aubry 2021, 236)

Como vemos, en el listado ya se hace referencia a la obra de Jorge Humberto Chávez y forma parte de las producciones que se ajustan a los nuevos estudios poéticos que, desde finales de la primera década del presente siglo, hablan de un modo intergenérico de poesía no lírica, de poslírica o pospoesía y, de modo intragenérico, de deslírica (Cf. Aubry 2021, 230).

A grandes rasgos, los antecedentes de *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar* se ubican en la transmutación de la discursividad en México, después de un vuelco estético anunciado por sucesos acaecidos en otros ámbitos de la vida nacional (especialmente del plano político, con la alternancia en el mandato presidencial que se da por primera vez después de casi 70 años de hegemonía partidista). Tal sucesión fue antecedida por movimientos sociales y prominentes errores en torno a las políticas nacionales que terminaron por derrumbar la pirámide institucional fuertemente cuestionada desde 1968 con la matanza de los estudiantes en Tlatelolco y prosiguió hasta 1994 con la entrada en vigor del tratado neoliberal de libre comercio, una de las causas principales para que en Chiapas el EZLN se levantara en armas (decisión que evidenció la crisis social vivida por los indígenas hasta ese momento). Todo esto sumado a los múltiples eventos lamentables fijados en la memoria histórica mexicana, como la matanza de Acteal en 1997 y, ya en este siglo, la desaparición forzada de los 43 estudiantes de la normal de Ayotzinapa, en 2014.

La crisis terminó por acrecentarse en el siglo XXI, cuando el estado mexicano, en el periodo conocido como calderonato (2006-2012), le declara la guerra al narcotráfico. Situación que trajo una ola de muerte propiciado por la disputa de

plazas entre los cárteles y el enfrentamiento de éstos contra el ejército mexicano. La crudeza del conflicto repercutió en todos los estratos y actividades socioculturales de la nación; en el contexto de la literatura mexicana este carácter testimonial, abundante en la narrativa, empieza a ser más evidente en la poesía contemporánea cuya estética parte de la observación de lo concreto por encima de lo metafísico (Cf. Aubry 2020, 230). De tal forma el desarrollo de esta óptica —la obtención de lo testimonial como una forma de reescritura de la realidad— consideraba los padecimientos geográficos del país como trasfondo de la tragedia social del momento.

La literatura mexicana comenzó a dar muestras de un proceso que trajo a primer plano el interés en el uso de un lenguaje metafórico más sencillo en cuanto a forma, sin embargo en cuanto a fondo el cambio de sensibilidad se dirigió hacia la descripción de los *lugares* donde acontecían las dolencias: los intentos de experimentación discursiva se transformaban a medida que la violencia hacía lo propio.

Ante este contexto, la respuesta de la comunidad literaria provino particularmente del estrato poético, “el poder de los poetas para hacer uso de la palabra y utilizar las estructuras de sociabilidad ya construidas por las comunidades de autores les convirtió en voceros de los dramas vividos por los ciudadanos comunes en espacios periféricos como Tijuana y Ciudad Juárez” (Villa Pérez 2021, 55):

Precisamente desde estas dos ciudades es donde se desprende esa toma de conciencia del autor como un heraldo que anunciaba la catástrofe de las decisiones tomadas desde el centro del país. En Tijuana, las autoras Sayak Valencia y Cristina Rivera Garza coincidieron en realizar sendas críticas respecto a las formas de operar del Estado mexicano para abatir el tráfico de drogas sin una estrategia para salvaguardar la seguridad de los ciudadanos. De acuerdo con Rivera, la presencia en las vialidades y espacios públicos de los cuerpos mutilados, deshechos, desmembrados, abiertos en canal, expuestos en estado de putrefacción, fueron muestras de “uno de los espectáculos más escalofriantes del horrorismo contemporáneo” (Villa Pérez 2021, 55).

Resulta significativo que el lugar donde se produjo el reclamo haya sido el norte del país, pues es en esta región donde la literatura comienza a demostrar sus intenciones de clasificación desde la década de los 80 hasta los 90, justo por sus características territoriales. Se empiezan a determinar sus especificidades discursivas a partir de componentes geopolíticos; en primera instancia, por la referencialidad de lo fronterizo, las particularidades de su lenguaje y la contemplación de la violencia. Sin embargo, para que esto sucediera, tuvieron que involucrarse diversas comunidades y temáticas durante varias etapas: en un principio tenemos una estilística chicana que se afianza en el bilingüismo y en figuras representativas de su sociedad, como el pachuco. En esta coyuntura, los espacios y las formas para establecer puentes entre la transición de culturas

comienzan a granjear interrelaciones de expresión discursiva, las cuales instauraron paradigmas de unificación entre todas:

las dos décadas sirvieron para establecer la comprensión de interrelaciones de la expresión literaria fronteriza y para introducir un nuevo paradigma que contrarrestó los modelos de exclusión. Las tierras fronterizas, desde esta perspectiva, funcionan como el flujo desde y hacia los espacios interiores y exteriores. Y es así como esta literatura comienza a consolidarse pues empieza a tener un mayor número de autores, de temáticas y, por supuesto, de lectores. Algunos escritores siguieron manteniendo el discurso nacionalista, mientras que otros comenzaron a crear un discurso dirigido hacia lo posmoderno (Herraiz 2017, 118).

Para Alonso Herraiz es partir de los años ochenta cuando el fenómeno de la literatura del norte comienza a moldearse entre las voces masculinas de esa latitud mexicana y las representantes femeninas del sur de Estados Unidos; esto debido al rol que adquirieron dentro de la sociedad *mexicano-americana* al ser las transmisoras principales de las tradiciones orales y escritas de su comunidad. Una de las más destacadas es, como se mencionó en capítulos anteriores, Gloria Anzaldúa, ya que con su libro *Borderlands/la frontera The new mestiza* (1987) previó la conceptualización de las hibridaciones fronterizas del sur de los Estados Unidos como una frontera de oposición política e intelectual, al enunciar y difundir la complejidad del ser chicano. El realce de esta figura transfronteriza fue notorio mediante la construcción de imágenes que representan conceptos más que lugares (Cf. Herraiz 2017, 119).

Las posibles representaciones literarias, a partir de la investigación de Herraiz, se amplía con el lenguaje, la conducta de la comunidad en relación con el espacio. En este sentido, la permisividad de la transgresión de lo social, recrea la identidad conductual y corporal de dichas representaciones, esto no sólo refleja condiciones sociales previas sino efectos y adaptaciones sociales que no siempre son producto del discurso oficial, por lo que la conformación de una identidad literaria poderosa construye una identidad que cohesiona a los sujetos de la periferia (Cf. Herraiz 2017, 119).

En el discurso de *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar...* la asociación entre literatura y espacio funge en torno a la referencialidad de la ubicación sociopolítica: el norte. Lo que se puede interpretar como una fenomenología que se subordina al entorno literario que establece una relación directa y que, de igual manera, lo hace con el contexto; no con tintes realistas, sino en un encuentro con el interior de la función poética (Cf. Barreto 2017).

Los instrumentos de lo geopoético –como se ha referido– aunado a la condición *poslítica* del texto, el subjetivismo, la experimentación formal del espacio y del lenguaje, evidencian el reparo sobre el *lugar*, para reflexionar en la vulnerabilidad, la violencia transfronteriza y los sujetos poéticos habitantes de lo transfronterizo, inmiscuidas entre el narcotráfico y la migración, escritos como cartografías del testimonio literario de la realidad. A su vez, la indagación prevista

por el concepto de lo indecible³⁶ como muestra de la violencia implícita, ayuda a entender la tragedia cotidiana en las ubicaciones geográficas referenciadas, para dialogar con ellas desde una posición crítica que comprenda el registro de una poesía contemporánea, sostenida por sus elementos paisajísticos, a partir de las fronteras y sus habitantes.

³⁶ Tomamos este término a partir de la *Paradoja del testimonio* planteada por el filósofo italiano Giorgio Agamben y recuperada por Estefanía di Meglio, cuyo origen encontramos en *La trilogía* de Primo Levi: “Del mismo modo que nuestra hambre no es la sensación de quien ha perdido una comida, así nuestro modo de tener frío exigiría un nombre particular. Decimos ‘hambre’, decimos ‘cansancio’, ‘miedo’ y ‘dolor’, decimos ‘invierno’, y son otras cosas. Son palabras libres, creadas y empleadas por hombres libres que vivían, gozando y sufriendo, en sus casas. Si el Lager hubiera durado más, un nuevo lenguaje áspero habría nacido; y se siente la necesidad de él para explicar lo que es trabajar todo el día al viento, bajo cero, no llevando encima más que la camisa, los calzoncillos, la chaqueta y unos calzones de tela, y, en el cuerpo, debilidad y hambre y conciencia del fin que se acerca”. A partir de lo anterior, Di Meglio explica que las líneas de continuidad que se presentan en el texto de Levi, por su recurrencia patente, se convierten en tópico en la escritura de los sobrevivientes de traumas históricos colectivos. Asimismo, el fragmento condensa una de las variables que atraviesan la paradoja del testimonio: la del lenguaje y el relato de lo traumático. Resulta que lo traumatizante viene a profundizar la problemática de la representación, en tanto que si el relato enmarcado en experiencias consideradas “normales” no escapa a la escisión entre palabras y cosas, entre el lenguaje y sus referencias. Tal hecho, suponemos, se da en el discurso de *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar...* (Cf. Di Maglio, 34, 2020)

1. *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar...*, contexto social y antecedentes literarios

El contexto de producción y los precedentes discursivos de *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar...* nos remite a una somera indagación sobre el panorama de la poesía nacional del siglo XXI; para Luis Felipe Fabre ésta comienza a presentar un cambio de paradigma entre la década 2000-2010, pues el modelo poético imperante en la poesía mexicana inicia un debilitamiento frente a nuevas poéticas provocadas por su tiempo. Para Fabre, existen dos momentos clave que registran este cambio de sensibilidad: el primero de ellos, la publicación de la antología *El manantial latente- Muestra de poesía mexicana desde el ahora*, de 2002, a cargo de Ernesto Lumbreras y Hernán Bravo Varela. Publicación que llegó —se supone— a cuestionar la pretendida solemnidad de la poesía hasta entonces, con el ahora famoso señalamiento crítico de que a la poesía mexicana le faltaba calle:

La polémica que trajo consigo *El manantial latente* supuso una toma de conciencia: la poesía mexicana se descubrió “demasiado bien portada”: fiel y obediente a sus mayores. Y entonces el virus de la inconformidad hizo su aparición. Y comenzó un contagio que algunos llamarán moda. [...] De hecho, *El manantial latente* recoge poemas de algunos de ellos. Cito tres nombres que considero relevantes: José Eugenio Sánchez (1965), Ángel Ortuño (1969) y Julián Herbert (1971). E incluso se recogen atisbos de lo que será ya otra fase en ese proceso de transformación de la poesía mexicana [...]. Pero por entonces pocos lo notaron. (Fabre 2012, 8)

Estos cuestionamientos derivaron en otras propuestas de enunciación poética, un intento más de despojarse de la tradición dominante y se manifiesta en la publicación de Rocío Cerón, Julián Herbert y León Plascencia Ñol, *El decir y el vértigo. Panorama de la poesía latinoamericana reciente (1965-1979)*, de 2005. A decir de Fabre, esta antología recopila “algunas de las voces más arriesgadas entre las generaciones emergentes de poetas latinoamericanos” (2012, 8), pues tiene la intención de ampliar la mirada de lo concebido como poesía mexicana, desde otros discursos y mecanismos poéticos, en concordancia con la realidad latinoamericana, fuera de ese del lirismo acusado ahora como padecimiento en del siglo pasado.

Desde nuestra perspectiva, la situación poética de la primera década del siglo XXI viene condicionada de una impronta generada por las distintas posturas y heterogeneidad de las formas discursivas. Movimientos o autores ocultos en su momento, comienzan a tomar fuerza y encuentran vigencia en las nuevas perspectivas críticas. Los estudios acerca de movimientos considerados periféricos, como el infrarrealismo o el estridentismo, toman relevancia; las investigaciones empiezan a fijarse en autores menos renombrados en otras épocas, como Ulises Carrión, Rosario Castellanos o Alejandro Aura, hasta llegar a poetas que en su momento se alejaron del canon, como Abigael Bohórquez o Efrén

Rebolledo, es decir, autores y generaciones de otro tono, responsivos, de algún modo marginales o marginados.³⁷

Para la segunda década del siglo XXI, los discursos de corte más social o de denuncia comienzan a integrar nuevos elementos a su poética, acordes a las condiciones históricas imperantes, tanto en las narrativas artísticas como en el contexto sociológico. Las significantes de estos discursos comienzan a transitar en objetos y lenguajes apenas entreverados en la tradición mexicana y en elementos referenciados por los acontecimientos suscitados de la guerra contra el narco, en el sexenio del calderonato y la continuación del malestar social durante el mandato de Enrique Peña Nieto. El contexto entonces se torna un caldo de cultivo debido a una serie de padecimientos desatados con inclemencia por el narcotráfico y sus víctimas, tan así, que, en el género poético, sus autores lo sufrieron en carne propia. Jorge Humberto Chávez refiere en poemas como "Crónica de El Campanario" el todavía impune crimen contra cuatro jóvenes en Villas de Salvárcar (uno de ellos familiar cercano del poeta), o en "Otra crónica", donde repasa en veinte versos media docena de crímenes de alto impacto, entre ellos la del periodista Armando "El Choco" Rodríguez, en noviembre de 2008, acribillado

³⁷ A su vez, aparecieron movimientos y propuestas a favor del rescate y revaloración de la literatura indígena, que dio inicio —quizá— con las visiones de Miguel León Portilla sobre el futuro de la cultura y la reestructuración de las verdades históricas. Revaloraciones que se prolongan en los hechos discursivos tomados desde la marginalidad o desde el olvido y que comulga con esa *visión de los vencidos*, concebido por Portilla para lo autóctono.

a las puertas de su casa cuando se aprestaba a llevar a sus hijas a la escuela (Cf. Cabezas 2013).

Es en este contexto que, en el 2012, año del término del mandato de Calderón, surge *Antígona González*, obra catalogada como parteaguas dentro de los discursos poéticos recientes por manejar un lenguaje entre cotidiano y contestatario, y denunciar de frente los conflictos sociales del momento: las desapariciones a causa de los cárteles de la droga. *Antígona* destaca por la utilización certera y emotiva del diálogo establecido por los sujetos poéticos:

En el texto de Sara Uribe la ausencia y lo cotidiano caminan de forma paralela: «Los días se van amontonando, Tadeo, y hay que comprar el gas, pagar las cuentas y seguir yendo al trabajo». La inserción de referencias a la vida cotidiana es una estrategia literaria que sigue la autora para contrastar el dolor frente a la pérdida de su hermano con la necesidad de seguir viviendo: «La rutina continúa y tú tienes que seguir con ella. Como en el metro, cuando la gente te empuja y la corriente te arrastra hacia adentro o hacia afuera de los vagones. Cosa de segundos. Cosa de inercias». El lenguaje recrea diálogos coloquiales, Sara Uribe abandona la retórica y el lenguaje literario para emular en lo posible una charla cotidiana: «A una le dicen en la sala de maestros cuánto lo siento, ojalá que todo se resuelva, me apena mucho tu caso». (Aguilera, Castañeda 2018, 89)

La propuesta de Uribe —con sus claras diferencias en cuanto a temporalidad— nos recuerda al texto de Chávez pues eclosiona en un *topos* que acude a la referencialidad para remitirnos al proceso histórico de violencia dentro de un

marco social y político en crisis. Y porque en *Antígona González* la irrupción de la violencia también sirve para revelar ciertos espacios testimoniales del presente y del pasado. Ambos discursos —de Chávez y Uribe— denotan una violencia que se enclaustra en una noción del proceso histórico basada en la contemplación del quehacer diario de los sujetos poéticos. Con un lenguaje nutrido por una retórica de lo mítico, épico y metafísico, se genera una materialidad de la violencia que alberga —en virtud de la construcción de su poética— la producción de un archivo mediante una escritura semántico/material (Cf. Buj 2019, 38).

Las estrategias discursivas de *Antígona* nos remiten como antecedente inmediato al poemario de Chávez al modificar y crear espacios que se relacionan con su contexto de producción. El texto de Uribe, por ejemplo, se da después del descubrimiento de una fosa común en la que se encontraron los cuerpos de 72 migrantes, en su mayoría centroamericanos, en San Fernando, Tamaulipas, en 2010; víctimas no sólo de la llamada guerra contra el narco, sino también de los procesos económicos y necropolíticos que la sostenían durante la presidencia de Felipe Calderón (Cf. Caudillo Romero, 2018).

En *Antígona González*, la voz poética nos encamina al recorrido de los *lugares* del duelo y la desaparición hasta convertirse en una enunciación colectiva del dolor (Cf. Caudillo Romero, 2018). Por su parte, *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto*, en su génesis, considera a las víctimas de la ola de crímenes brutales relacionados con el narcotráfico, tan así, que

recoge casos y noticias de Ciudad Juárez, cuando — nos dice Alfredo Castro — llegó a ser la urbe más peligrosa del mundo, por encima de ciudades de Medio Oriente que se consideraban zonas de guerra en aquel entonces: “fue así que la frontera norte del país se convirtió en una línea de terror: el lugar donde pasaban cosas que no se podían decir” (Castro, 2020). El propio Chávez explica las motivaciones testimoniales plasmadas en la construcción de su texto:

Mientras escribía los poemas de la primera y segunda parte del libro permanecía muy atento a dos factores: por un lado, el manejo del verso, y por el otro, el uso de información de los casos criminales. El verso es en realidad un versículo escrito en un lenguaje deliberadamente negado al preciosismo, exacto y directo; y la información tiene el formato de crónicas y está cuidada al detalle y basada en registros de prensa, testimonios y hasta en reportes forenses. Poco tiempo había para recordar y oscurecerse, pero a veces la pasé mal (Castro 2020).

Por lo visto, ambas propuestas literarias provienen de ese cambio de paradigma que se dio de manera paulatina en la poesía mexicana; obedeciendo a esa predominancia de discursos sostenidos por cuestiones extratextuales, sobre todo por el enfoque de la decadencia social. Y no era para menos, las estadísticas parecen justificar la atención discursiva establecida para esta problemática, con tasas de homicidios que llegaron hasta los 24 por cada 100 mil personas en el sexenio de Felipe Calderón, y de 19.6 homicidios por cada 100 mil personas en el sexenio de Enrique Peña Nieto,

según datos del INEGI.³⁸

La geografía de la muerte en México se puede identificar de la siguiente manera:

los que fueron particularmente violentos con Calderón, los que lo fueron particularmente con EPN, y aquellos con violencia transexenal. Entre los municipios del primer grupo, destacan Juárez en Chihuahua, que durante el sexenio de Calderón tuvo una tasa promedio de 139 y con EPN registró una de 40. Por su parte, en el segundo grupo encontramos a municipios como Acapulco, el 20vo municipio más violento durante este sexenio, con una tasa promedio anual de 106 homicidios por 100 mil personas y al municipio de Chiapas Benemérito de las Américas, frontera con Guatemala, el cual tuvo una tasa promedio anual de 113. (Data Cívica 2018)

En su origen, el paradigma social suscitó los cambios expuestos desde estos espacios transfronterizos que han dado pie al discurso de *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar...*, y ha favorecido la utilización de recursos provenientes del periodismo y la reescritura de noticias. En su poética, el libro del juarense converge con efectos de sentido referenciados en la ubicación y la espacialidad integrados en el contacto de estos conflictos sociales, “de diálogo, entre aquellos que han asumido la escritura como un modo de contacto necesario e irremplazable con su realidad, y las

³⁸ Información recabada en 2018 por Carolina Torreblanca y Adrián Lara, “El saldo de dos sexenios de guerra”, *Animal Político*, México, 2018, <https://www.animalpolitico.com/el-foco/el-saldo-de-dos-sexenios-de-guerra/> (consultado: 10 de mayo de 2022).

estrategias que han adoptado para hacer efectivo ese contacto en la pervivencia de la palabra escrita” (Herbert, Matías 2013, 193). Territorios duramente golpeados por la violencia, lugares donde aflorarían discursos poéticos que continuarían con ese recorrido espacial para representar la poética del inestable país que las engendraba.

2. Lo poslirico: espacios poéticos en *Te diría que fuéramos al río bravo a llorar...*

Hemos mencionado que *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto* reúne la condiciones de la construcción estética del discurso poético forjada por una estrecha relación entre el discurso testimonial, cuyo *leitmotiv* recae en las vivencias de los sujetos inmersos en el paisaje. Los rasgos discursivos revelan una poesía donde lo lírico da paso a lo concreto, y encuentra en los elementos del *lugar* factores consustanciales entremezclados con una visión política del espacio mismo. Para Rancière es lógica la reconstrucción de la relación <<estética>> entre <<arte>> y <<política>> a través de la estructuración de un espacio específico, una forma inédita de reparto del mundo común: “la estética de lo sublime pone al arte bajo el signo de la deuda inmemorial contraída con un Otro absoluto” (Rancière 12, 2005).

La poética de Chávez torna relevantes ciertas categorías antes contingentes en los discursos, como las representaciones configuradas a partir de lo cotidiano, no como estampa del acontecer diario, sino, más bien, construida por la

representación discursiva en torno a la poesía social,³⁹ con énfasis en la zona geográfica, como referente metafórico que universaliza las temáticas en consecuencia de los padecimientos de ciertos estratos sociales.

Kenia Aubry razona la poética de *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar...* a través de los parámetros reflexivos de Jacques Rancière, develadas en el discurso por la existencia de un lazo esencial entre literatura y política, en tanto la política sea entendida como forma específica de la práctica colectiva y la literatura como práctica definida del arte de escribir: entonces la literatura hace política en tanto literatura (Cf. Aubry 11, 2021). Según lo anterior, podemos entender cierta convivencia de una pluralidad de poéticas que exceden el ámbito de lo lírico para “anunciarse [...] desde [...] lo mixto y lo intersticial, [...] lo indecoroso” (Casas 2020). Esto significa que el poema no lírico, por encima del poema lírico, tiene su razón de ser para lo político.⁴⁰

³⁹ José Ángel Ascunce definía la poesía social como “una poesía de sentido narrativo y de carácter neoépico-dramático”, y lo ratifica al sostener que la poesía social por unas razones u otras se identifica con la narrativa, con la épica y con la dramática. Por lo mismo, el autor no relaciona la poesía social con la poesía lírica. Desde un punto de vista de la poeticidad del mensaje y desde la especificidad de los géneros literarios, Ascunce señala que debemos cuestionarnos la dimensión lírica de los expresados sociales. Estamos de acuerdo con su propuesta de replanteo de todo el ensamblaje formal que sostiene la realidad literaria de los expresados sociales para poder proponer con rigurosidad y cientifismo la verdadera naturaleza y auténtica dimensión de esta poesía (1986, 123-124).

⁴⁰ Antes que la poesía, la narrativa fue la primera en tematizar sobre estos problemas sociopolíticos; el género poético se incorporó más tarde quizá por dos razones: por un

Los argumentos estéticos mencionados se determinan en los albores del siglo XXI al conformarse una literatura de recursos y estrategias discursivas que obedecen a esa extralimitación de lo comprendido como tradicional, aunado a la diversificación de tópicos para dar un sentido, en muchos momentos cotidiano del uso de los campos semánticos y en el registro de una voz poética diversificada. El lirismo se disuelve en otras estructuras, y expande la concepción del canto, de lo solemne, a una poesía con las características de la crónica, con un lenguaje más cercano a lo narrativo, en tanto el verso y el ritmo dialogan desde otro soporte o textualidad:

Expresado en otros términos, lo que se acaba de indicar equivaldría a la hipótesis inicial de que la poesía contemporánea en su orientación hacia lo político o lo público ha cuestionado (está cuestionando), y acaso ha tendido a relegar, textos de voz, sujeto y (cosmo)visión, doxa o ideología únicos. En sentido divergente, esta poesía estaría optando más bien, por inspeccionar espacios en los que se muestran de modo heteroglósico, dialógico —y, si

lado, la asociación de la poesía al sentido lírico de la tradición romántica, en la que la intensidad del lenguaje y la densidad del contenido se conciben como la manifestación de la pura subjetivización o porque se entiende también el lirismo (citamos de Jean-Michel Maulpoix) como «una especie de efusión, de expresión sentimental complaciente» (Leclair 2015). Por el otro, derivado de lo anterior, se debe a las temáticas que resultan, incluso aún, impensables como temas poéticos. A la cara negativa de lo fronterizo, Chávez ha hecho frente con un discurso ajeno a la belleza del lenguaje que no cabe en una ciudad en la que «se refleja el mundo en su belleza vacía, en su dolor placentero, en su asco permanente» (Aubry 2021, 232).

acaso, expresamente heterológico y polifónico— posiciones, percepciones y lenguajes diversos y divergentes.

[...]. Por ello, en contra de reservas teórico-críticas manifestadas por el propio Bajtín y a menudo amplificadas por los especialistas en su producción teórico-crítica, y en otro sentido también por Sartre, en este caso en torno a la efectividad práctica del compromiso del escritor con una causa política ejercido a través de la poesía, el poema estaría tan capacitado como el relato ficcional o la pieza teatral para dar cabida al dialogismo; y desde luego lo estaría también para una intervención pública no menos eficaz que la narrativa o la dramática [...], apoyada o no en un discurso de pauta heteroglósico-dialógica. (Casas 2020, 341)

Casas reflexiona una aparente correlación entre la atención progresiva de la poesía contemporánea a diversas formas de conflicto social y la tendencia de los espacios textuales, para la activación de usos enunciativos afines a la diversidad social de discursos, de registros lingüísticos y de voces en el acto comunicativo (Cf. Casas 2020, 341-342). Así, forma y fondo cobran otros motivos que van más allá de lo lingüístico y lo metafórico; el poema se convierte en un contenedor de la expresión de conflictos y las dinámicas socio-políticas, cercana a otras disciplinas que dialogan entre sí, como el periodismo y la geografía.⁴¹

⁴¹ En todo lo apuntado hasta aquí se hace notorio que existen dos direcciones más o menos consolidadas, a consideración de que la sociología de la literatura ofrece perspectivas de interés para nuestros propósitos. Esas dos direcciones son, en primer lugar, la que estudia los aspectos sociales en el texto literario, entre ellos, lógicamente los conflictos —y es

Chávez ofrece un proceso de transformación discursiva donde se entablan nuevas perspectivas acerca de los sujetos poéticos y la discursividad no lírica; es decir, el autor elabora una poemática de forma *poslirica* cuya emergencia teórica radica en un nuevo pacto de producción-recepción textual y discursiva, que se basa en la reconducción de la perspectiva genológica de un complejo sistémico y relacional en un sentido dialéctico, donde lo poético se define por sus funciones pragmático-enunciativas, aunque no se descartan las formulaciones líricas desde su perspectiva semiótico-histórica (Cf. Casas 9, 2015).

En *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar...* la subjetivación del emisor poético y los modelos enunciativos dan cuenta de las hibridaciones interdiscursivas de esa clase de producción y de distintas formas de intervención poética, al introducir un canto en clave de crónica periodística que no se limita a la producción más tradicional.⁴² Las aproximaciones a los registros poéticos de Chávez reparan en otras materialidades discursivas. La concepción de su poética es posible ubicarla en torno a otras relaciones geopolíticas, como puede ser su relación con los aparatos institucionales y las prácticas sociales en el modo de

evidente que existen poemas, en todas las lenguas, sobre la totalidad de los conflictos y planos apuntados—, y, en segundo término, la que estudia la presencia de lo literario-cultural y su específica conflictividad en el campo social (Cf. Casas 2020, 340).

⁴² El propio proceso de debate abierto mostró el hecho innegable de que una parte de la poesía actual se origina y se orienta en términos performativos hacia lo público y sus conflictos (sociales, de clase, identitarios en un sentido amplio, étnicos, de género, de creencias, de ideología...) (Casas 2020, 341).

producción de organizaciones socio-políticas distintas; las relaciones entre determinadas condiciones de producción discursivas y sus modalidades enunciativas y el concepto de formación discursiva como una noción que comporta relaciones dialécticas (Cf. Zandwais 2016).

Arturo Casas desglosa los puntos en común en la poesía actual, como lo son las pautas discursivas de base que integran de forma cada vez más recurrente marcas de interdiscursividad,⁴³ entre posiciones político-discursivas diferentes, discursos ideológicos y artísticos, diferentes prácticas y lenguajes artísticos o también entre lo histórico/documental y lo literario.

En el texto de Jorge Humberto Chávez, la marca discursiva proveniente de lo social-político se ha llevado a parajes definidos: el poeta externa su natal Ciudad Juárez por medio de una preocupación estética que enlaza los postulados anteriores con las temáticas sociales de su ubicación geográfica. Sin embargo, enmarcar *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar...* dentro de una “literatura del Norte” resulta un tanto complicado, pues en su contenido se abarcan factores que la desprenden parcialmente de su tradición, puesto que la delimitación en su complejidad extraliteraria no permite un consenso sustancial que fundamente

⁴³ Casas recurre a la propuesta de traducir como *heteroglosia*, *heterología* y *heterofonía* los fenómenos discursivos que Bajtín denominó en ruso *raznojazychie*, *raznocherie* y *raznogolosie* que, a su vez, procede de las traducciones al francés habilitadas por Todorov (Cf. Casas 2020, 341).

por completo sus características y condiciones estéticas. No obstante, se han impulsado variedad de clasificaciones, por ejemplo, la denominada

“literatura del desierto”, la cual se utilizó desde la capital de la República (Félix Villar 167) para clasificar y homogeneizar la narrativa escrita durante la década de los ochenta por los autores Gerardo Cornejo, Ricardo Elizondo, Jesús Gardea y Daniel Sada, principalmente (Parra, 2004: 72). Sin embargo, este término “no tardó en mostrar sus limitaciones críticas” (Romero 17), pues “el norte de México no es sólo simple geografía” (Parra, 2004:72), por lo que entró en desuso al retomarse la clasificación “literatura fronteriza” y más tarde, al extenderse el de “literatura del norte”. Aunque esta última es la más socorrida en la actualidad, las designaciones suelen variar desde las perspectivas de la crítica. (Vázquez Enríquez 19, 2014)

Aunque Chávez extiende su poética hacia otras estancias, sus características extratextuales insertan las temáticas dentro de la llamada literatura del norte.⁴⁴

⁴⁴ Se la denominó "literatura de la frontera norte de México" o "literatura fronteriza" ya que estaba conformada por los/las escritores/as nacidos o radicados en los seis estados fronterizos e incluso en otras ciudades norteamericanas, como Hermosillo, Chihuahua, Monterrey o Saltillo, cuyas temáticas se relacionan y se gestan *en y desde* la frontera. En ese sentido, una de las características principales de la literatura de la frontera norte de México es la representación del espacio urbano. El fenómeno urbano liminal caracteriza a la literatura del norte de México, pues ésta se escribe *en/desde* la frontera y no sobre la frontera (Tabuenca 1997, 105). De tal forma, el espacio urbano es el personaje que da cuenta de los modos de escritura más significativos del momento histórico actual, mediante un discurso no necesariamente textual, que abarca el grafiti, las pintas callejeras, los letreros, los espectaculares e incluso los modismos lingüísticos (uso del Spanglish), y da fe de la

Según Roxana Rodríguez Ortiz, el estudio y discusión de la *literatura de la frontera norte* o la *literatura fronteriza* se estructuró en principio basándose únicamente en accidentes geográficos de la zona y en la relación que existía entre el escritor y su medio. La autora abunda en las problemáticas específicas de esta zona fronteriza del norte de México y señala que la situación geográfica es solo una cuestión más dentro del marco de posibilidades de la región, ya que registra una historia muy distinta a la del resto del país. La frontera norte de México permite un pensamiento y actuación de acuerdo al sentir y hablar derivadas de ese mismo devenir y de la lucha constante contra el medio y contra la cultura del consumo (Cf. 2008, 127).

De manera sustancial *Te diría que fuéramos al río Bravo...* se intercala entre los postulados de la literatura del norte asentados en los párrafos anteriores, pero se expone en una poesía —en sus momentos más álgidos— distante del sustrato lírico clásico, en una búsqueda metafórica del espacio geopoético que manifiesta desde su génesis la implicación de posibilidades textuales más cercanas a lo prosaico, lo que permite una lectura que se cifra en los pormenores de los sujetos poéticos y los paisajes descritos. Debido a lo anterior, *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar...* constituye su discurso bajo un signo testimonial que reacciona frente a los sucesos de los espacios poetizados sin una clara intencionalidad estructural,

cultura material posmoderna en la que se gestan las crónicas urbanas, muchas veces caóticas, otras dramáticas y casi siempre irónicas [...] (Rodríguez Ortiz 2008, 127).

que permite una perspectiva *poslítica* en una transposición de planos que relaciona a esos *lugares* del padecer con sujetos poéticos insertados en una violencia implícita o en plena remembranza de un pasado que se difumina entre las aparentes estampas cotidianas.

Desde el veredicto del Premio Aguascalientes (jurado compuesto por Hugo Gutiérrez Vega, Efraín Bartolomé y Nelson Simón) se reconoce en la obra de Chávez un “lenguaje seco y de alta densidad poética; lo cual logra una “crónica precisa de la atmósfera trágica que vive una zona de México” (Chávez 2013). A la postre, dicha explicación nos remite a los aspectos primordiales de su propuesta estética, y los conceptos examinados en nuestras interpretaciones y argumentos referentes a la construcción del discurso.

CAPÍTULO III

EL RÍO BRAVO Y OTRAS MANIFESTACIONES GEOPOÉTICAS

Nacido en Ciudad Juárez, Chihuahua, en 1959. Poeta. Estudió Ciencias Sociales en la Normal Superior del Estado de Chihuahua. Catedrático en la UACH, UACJ y la Escuela Normal Superior de Chihuahua en las materias de Sociología, Estética, Semiótica y Literatura; coordinador de Literatura del Instituto Chihuahuense de Cultura en Ciudad Juárez, entre otras actividades, Jorge Humberto Chávez responde y ahonda en acontecimientos de la narco-violencia y la representación histórico-social de los migrantes en transición por su tierra natal. De esta forma, reconoce las experiencias extratextuales de incertidumbre y horror suscitados en los alrededores de Ciudad Juárez.

Por esta razón llega a obtener una visión estética de la cotidianidad transfronteriza que luego trasvasa a la textualidad de *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto*, cuya poética se integra por una serie de momentos y descripciones vivenciales que adquieren un carácter testimonial, extendido de manera estilística a otras vertientes genéricas, a través de la descripción de los espacios de la naturaleza y la irrupción de lo citadino, en contraste de un segundo plano, de la narratividad poética que nos sitúa en una realidad diegética que conjuga una atmósfera funesta, tan así, que establece una sensación de desconcierto en las descripciones mediante el uso del

metro libre y la supresión de signos de puntuación, en la parte fundamental del discurso.

El estilo poético de Chávez interioriza en la estructura de los textos matices “silenciosos” de la violencia⁴⁵ como método para disipar la exposición del padecer a la que están sometidos los sujetos del discurso; la elección de lo tácito mediante escenas prolongadas es el mecanismo textual que, en palabras de Kenia Aubry, provoca un quiebre con la idea de la lírica como expresión máxima de lo poético,

y con el estigma de la poesía como el género del lenguaje perfecto; rompe también con «[l]a armonía del canto [que] fue por mucho tiempo tributaria de un orden que el lirismo tenía por objeto recobrar» (Leclair, 2015). Los cuatro apartados del libro, «Crónicas», «Fotogramas», «Poemas desde la autopista» y «Dagas» están engarzados por la memoria del sujeto poético que hace explícito el espacio de lo concreto (Ciudad Juárez) para narrar la violencia del calderonato (Ortega, 2014) —aunque el estatuto simbólico de la obra expande sus significados más allá de ese periodo histórico—. No obstante, la discursividad inestable navega entre dos aguas, entre lo lírico y lo no lírico: en los dos primeros segmentos, «Crónicas» y «Fotogramas», se prescinde de

⁴⁵ Arturo Casas dirige sus reflexiones hacia dos distintos conceptos de la violencia según la poesía actual inclinada hacia los conflictos y sus consecuencias. Con presencia de diferentes registros de la violencia, incluidos el que Bourdieu clasifica como violencia simbólica y Galtung la violencia cultural (2020, 341). La violencia cultural se define en el trabajo del argentino como cualquier aspecto de una cultura susceptible de ser utilizado para legitimar la violencia directa o estructural.

esa conciencia individual coherente aplicada a la subjetividad de introspección vivencial (Casas, 2015: 96) que caracteriza al discurso lírico. Son las partes en las que más se materializan los versos por las referencias a hechos *comprobables* vinculados con la violencia urbana, y también donde más se funden los límites entre la poesía y la forma testimonial. (Aubry 2020, 233)

Los derroteros poéticos de Chávez se deben, en primer lugar, al origen y su orientación hacia la esfera pública y sus conflictos: el paisaje comienza desde la naturaleza con cierto lenguaje lírico y termina en una introspección de lo social y la irrupción de lo humano para fracturar el espacio de la memoria:

Satán

105 alfileres han detenido el curso de tus desnudos pétalos farfala
de cinco años del río Bravo del Norte
como un barco en medio de la luz avanzando la tarde al flanco de los
cerros del poniente jugabas por ahí en la acera
mientras tu madre y la vecina de enfrente hacíanse un pormenor
de las nadas que llenan nuestras vidas el sol cae ruedan los autos por la
[calle de tierra y el aire crepuscular
lleva como acordes las palabras del Dios malo
a los oídos de la mujer que te ve jugar a diario enfrente de su casa
y tu madre se levanta y dice vuelvo y nunca más te volverá a ver
la mujer se acerca y te toma de la mano y atraviesa contigo el [polvo
levantado por los
automóviles

llegan a la estancia miserable donde la voz de Dios insiste en su propósito
[ponle un alfiler y otro alfiler
y otro alfiler hasta llegar al 105 para que se detenga la voz y el sol
termine por entrar bajo los cerros
y el polvo de los coches se asiente sobre el mundo.

En este poema la marca geopoética es evidente, en clave de crónica periodística la prosa escenifica la cotidianidad como testimonio de la tragedia, a través de las descripciones difumina a los sujetos poéticos mediante el uso de los espacios como lugares del silencio, pues la violencia se muestra de manera implícita. Ahí recae el tono trágico, en lo indecible dentro de la temática de la cotidianeidad en la dinámica social de Ciudad Juárez y su frontera.

Visto desde Jaques Ranciére, los motivos estéticos inmersos en *Te diría quefuéramos al río Bravo...* miran con exacerbación los riegos del pensamiento cuando una naturaleza "humana" siempre es al mismo tiempo una naturaleza "social". Para el argelino, la naturaleza humana del orden representativo ajustaba las reglas del arte a las leyes de la sensibilidad y las emociones de éstas a las perfecciones del arte. Sin embargo, tal ajuste era correlativo a un reparto que ligaba las obras de arte a la celebración de las dignidades temporales, armonizaba la dignidad de sus formas con la dignidad de sistemas, y atribuía facultades sensibles diferentes a aquellos que se situaban en lugares distintos:

La naturaleza, que armonizaba las obras con las sensibilidades, las armonizaba con un reparto de lo sensible que ponía a los artistas en su lugar

y separaba a aquellos implicados en el arte de aquellos que no lo estaban. En este sentido, Bourdieu tiene razón, pero en contra de sí mismo. La palabra "estética" dice, de hecho, que esa naturaleza social se ha perdido junto con la otra y la sociología nace justamente de la voluntad de reconstituir esa naturaleza social perdida. El desprecio de la "estética" le es, por tal motivo, consustancial. No hay duda de que la sociología, en tiempos de Bourdieu, ha abandonado sus sueños originarios de reorganización social. Pero sigue queriendo, por el bien de la ciencia, lo que el orden representativo quería por el bien de las distinciones sociales y poéticas: que las clases separadas posean sentidos distintos. (Ranciére 2011, 9)

En efecto, la poetización de los espacios, además de ratificar su carácter estético, construye relaciones del territorio de la violencia simbólica ejercida desde las irrupciones de lo humano en las materialidades discursivas, donde la disposición de lo textual es el soporte del testimonio al contemplar el tránsito dramático de los sujetos poéticos. Tenemos entonces un largo aliento en la primera parte del libro que comulga con esa extensión del paisaje a visualizar (línea fronteriza, desierto, río); la contemplación metafórica discurre hacia una catarsis subyacente contenida por personajes que nos guían como espectadores de una época y de ciertos *lugares* minados por el terror y la conmiseración.

Es claro que en *Te diría que fuéramos al río Bravo...* Chávez optimiza un lenguaje conducido a enarbolar los acontecimientos sociales del norte del país a través de una prosa poética colmada de lugares que fuera del discurso aún experimentan las dolencias propias del narcotráfico. No obstante, el poeta utiliza

los espacios discursivos para albergarla de forma “silenciosa”; es decir, expresa una fragmentación de momentos y sucesos que en primer plano dialogan con los elementos ciudadanos, mientras la cotidianidad es descrita en un segundo plano. En particular —en los apartados <<Crónicas>> y <<Fotogramas>>— se experimentan distintas escenas, habitadas por sujetos poéticos que en su proceso interno atraviesan los efectos emocionales dejados en la Ciudad Juárez referenciada en el discurso.

Lo anterior se puede ejemplificar en el siguiente poema:

2006

En el año 2006 mi padre adelgazó tanto
que pudimos meter su cuerpo en una caja de 1.70 por .65 m
yo mismo empecé a perder humanidad
con el demonio muy adentro
86 kilos en febrero 69 en julio
En el 2006 el amor adelgazó tanto
que apenas una brisa lo podía cruzar
al otro lado de la línea fronteriza
En el año 2006 mi país empezó a adelgazar
la calle y la noche más flacas cada vez
la ciudad crecida de cadáveres.

Es notorio que la referencialidad extratextual y las alusiones espacio-temporales resaltan en el poema el aspecto geopoético como una forma de exponer a la ciudad fronteriza dentro un espectro de difuminación y agonía, incluso el título

—“2006” — hace referencia al año de inicio del calderonato, para luego compararlo con un periodo sombrío de la vida cotidiana que comienza con la muerte del padre como efecto metonímico de la ciudad, esqueléticos ambos. Los elementos de la naturaleza aparecen casi imperceptibles para mostrarnos esa ciudad “crecida de cadáveres”, donde el río de muertos confluye de manera metafórica con el accidente geográfico que los circunda: el Bravo.

Aquí, el sujeto poético sufre el espacio fronterizo mediante imágenes espacio-temporales percibidas desde la decadencia del cuerpo humano. Para Josefina Elizabeth Villa Pérez el texto de Chávez destaca una prosa poética donde la experiencia de su lectura la enriquece, a tal punto de parecer una prosa donde el lenguaje poético deambula en torno a las características de la crónica, dando pie a un testimonio que reflexiona en la vulnerabilidad de los sujetos migrantes en el marco de los espacios transfronterizos. Tales sujetos son velados entre la descripción paisajística que sobrepone las cartografías poéticas, acaso, los lugares de testimonio, configurados para ahondar en la tragedia, en el trazo de las fronteras y sus viajantes. Así, las consideraciones del espacio como ficción poética y la función metafórica-simbólica de lo geográfico, nos lleva a indagar en las identidades de la geopoética fronteriza, además de repensar la concepción de lo literario; ya no concebido como mimesis de la realidad, sino constituyente de esa misma realidad.

El dibujo —luego desdibujo— fronterizo que transforma a los sujetos poéticos en habitantes de espacios que se difuminan conforme el texto transcurre

a través del locus urbano, en el cauce de un itinerario abierto hacia la cartografía poemática. Sobre esto, Jorge Ortega admite que le resulta curioso

[...] que un cuarto de siglo después de la irrupción oficial del discurso de frontera, en torno a 1985, esta área geográfica aguardara hasta ahora la aparición de un volumen de poesía que, al margen de los estereotipos sociológicos, la caricatura y el folclor verbal y cultural, amasara con naturalidad la dimensión híbrida y sinérgica, pasajera y convulsa del extremo norte del país, condicionado por la vecindad inmediata con la Unión Americana –que más que una proximidad conlleva una coexistencia– y por el ecosistema del desierto, un modo de aislamiento y soledad. (Ortega 2020)

Visto así, estamos ante un texto con un sentido discursivo cuyos procedimientos estéticos vislumbran la experiencia de los sujetos poéticos, desde su *lugar-habitar* en el mundo se tornan vulnerables ante los trazos cartográficos de la urbe. Los sujetos de discurso aparecen despojados de su corporeidad mediante la crónica detallada de su dolencia, eclosionada en la espacialidad y su descripción violenta. El texto, en su poetización, introduce una voz enunciante de las huellas metafóricas durante su recorrido por una ciudad que padece pero que a la vez confronta:

Contemplaciones

Vi una ventana abierta en pleno invierno y vi las palabras
que escapaban buscando el origen de la luz

En la última mesa del bar ella fumaba observándome y el humo
de su boca construía la oscuridad
Vi a la ciudad como un barco perdida en la lluvia dando
[tumbos
en un populoso atardecer de enero
Una mujer dormida exhalando la noche mientras en un triste
[café
me decía la verdad una boca sombría
Vi la pelota de colores que golpeaba insistente la pared y partía
y regresaba entre las manos de un niño
Encendidas las luces del mundo iluminando aceras y estancias
[vacías
esperando pacientes la sombra de nadie

El poema anterior corresponde al apartado *Dagas*. En un tono íntimo, discurre en una representación abarca la cotidianidad social donde los personajes se funden con los elementos del paisaje. Mientras la descripción alarga el texto, la voz poética se reconoce en la mirada de sus habitantes, en los momentos exactos en los que se nos revela la tragedia en la contemplación de la cotidianidad:

El día despertando al aire del amanecer como un cuerpo
[hinchido
de recuerdos buscando en el espejo su cadáver

Me vi tras una ventana abierta en pleno invierno: intentaba

[reunir

las palabras en fuga por un hueco

Eso es lo que vi

El lenguaje en la disposición de los elementos del paisaje adquiere múltiples significados que le son provistos mediante la configuración métrica, que, a su vez, añaden un sentido de decadencia de los *lugares* en donde la violencia parece omitirse pero que son nombrados, precisamente en la ausencia de las palabras y el obvio señalamiento del dolor: el título mismo nos lleva a pensar en ello, las contemplaciones que al final del poema nos dirigen a mirar a *las palabras en fuga por el hueco*. Estos lugares, ya sean de paso, descanso o destino adquieren significado en el emplazamiento de lo poético por medio de lo sujetos habitantes de lo colectivo; en la composición existe un dinamismo que revela la profunda relación que mantienen con los ecosistemas naturales y humanos (Cf. Montiel Contreras 2021).

Las aproximaciones a los textos anteriores conducen al entendimiento de nuestra idea del *hacer presente lo ausente* a través de los espacios poéticos. Es así, que Norma Angélica Cuevas Velasco, recordándonos a Blanchot, entiende el *espacio literario* como noción que <<alude a la actividad de la escritura como proceso, como ejercicio y, en consecuencia, como fenómeno, es decir, como algo que acontece>> (Cuevas Velasco 221, 2003).

El lugar en *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar...* se inserta en la densidad simbólica del río Bravo y el desierto, atravesados por las autopistas y las

construcciones humanas, predominantes en los rasgos semióticos del corpus poemático (Cf. Montiel Contreras, 2020). El texto funciona como un espacio inscripto performativo donde el poeta, a su modo, interroga y reconstruye el devenir histórico de su pueblo, en particular, la doliente vivencia de sus ciudades. Al mismo tiempo, y quizá en concordancia con su propuesta temática, cuestiona los registros expresivos de la tradición para redimensionarlos desde su estructura poslítica, con matices venidos de la escritura periodística, para instrumentar un testimonio más consecuente con la ruindad como lógica imperante (Cf. Scarano 2012, 2).

Chávez establece un discurso que se torna crónica pública. En coincidencia con Laura Rosana Scarano —y Ranciére— sabemos que el poema sirve para hacer acopio de desperdicios, declives y derrumbes en los ámbitos más íntimos, cotidianos y callejeros y revelarlos, según el gesto enfático de una escritura vuelta acto o performance, como el incesante detrito que “generan y desechan pasados y actuales imperios occidentales en sus periferias: la ruindad (“ruination”) como la carroña que aquí permanece” (Scarano 2012, 2).

Por lo tanto, la territorialidad geográfica trasciende a una impronta poética que en sus formas intenta constituir a los sujetos subalternos afectados por la dinámica limítrofe. La perspectiva fronteriza expone una obra que no solo refleja su violencia social, sino que traduce de manera cruda la complejidad de su geografía, siendo así el *lugar* el tópico y el protagonista, el giro espacial preciso para apartar su concepción de ese “sinónimo de profusión,

heterogeneidad, pintoresquismo y frenesí, para acercarla al artificio estético, al extrañamiento, más que a la evidencia o la simple crónica” (Cf. Ortega 2020).

El espacio fronterizo, de acuerdo con Aínsa, se integra como un medio indefinido por la naturaleza, en cuyo continente se sitúan los objetos, idea que complementa con Heidegger, quien determina que el espacio está en el mundo y no al revés, ya que el lugar no está en el espacio situado, sino, más bien, se extiende a partir de los lugares dados. Pues “es con la demarcación de contornos, límites o fronteras que el espacio se significa a partir de un punto determinado” (Aínsa 2006,17).

La frontera entre México y Estados Unidos ha sido, histórica y políticamente, uno de los límites con mayor importancia en la geografía del continente americano; asimismo, los procesos sociales de las que forma parte la convierten en un especial territorio de controversia y transición. Por lo mismo, el río Bravo⁴⁶ suscita un interés que recae en las violencias de una latitud cuya división transfronteriza permite una significación imaginada desde varias

⁴⁶ La intención de la literatura en ese “territorio compartido” a ambos lados del río Bravo (se extiende la idea de lo norfronterizo hasta comprender los estados del sureste de Estados Unidos y los estados mexicanos del norte) ha sido conformar un espacio de confluencia y memoria compartida, tendente a transformaciones sociales a partir, por lo menos, de la puesta en evidencia de lo que sucede en ese contexto; al mismo tiempo es un espacio de divergencias en el modo de entender el mundo y, por tanto, de escribir la realidad (Pardo Hernández 2017, 159).

aristas, quizá con mayor importancia en este accidente geográfico como actante, como espacio natural utilizado para fragmentar, resarcir, convocar, dolerse.

En el poemario, existe una compleja concepción del río y las ciudades circundantes como estancias rupturales al ser paso obligado hacia *el otro lado* de la frontera, quizá porque funciona como un modo de evidenciar la transgresión y las interioridades de los sujetos políticos en el interior del discurso. Asimismo, el río parece determinar las relaciones de diálogo y posibilidades de los sujetos poéticos, en la escritura testimonial de su geografía (Cf. Pardo Hernández 2017, 157).

1. Frontera Norte: agua que es llanto

La geopoética percibida en la frontera norte de México se fragua en el torrente de un horizonte líquido, trazado por el río Bravo, por la franja recurrente que traza la herida de Ciudad Juárez. Nombrar al río significa nombrar al elemento de ensoñación que es al mismo tiempo el componente trágico de la finitud porque es irrepetible, y de la eternidad, por heraclitiano:

No nos bañamos dos veces en el mismo río, porque ya en su profundidad, el ser humano tiene el destino del agua que corre. El agua es realmente el elemento transitorio. Es la metamorfosis ontológica esencial entre el fuego y la tierra. El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba. La muerte cotidiana no es la muerte exuberante del fuego que atraviesa el cielo con sus flechas; la muerte cotidiana

es la muerte del agua. El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal. A través de innumerables ejemplos veremos que para la imaginación materializante la muerte del agua es más soñadora que la muerte de la tierra: la pena del agua es infinita (Bachelard 2003, 15).

El agua trae en su alud el componente geográfico acontecido como lenguaje primigenio de la naturaleza, en ella se esboza “el caudal de significación simbólica que tienen los ríos para la humanidad, sea esta de epifanía o desastre” (Moncada 2019). Puesto que el río y sus afluentes también se entrelazan “como si ellos fueran las venas de la tierra que mencionaba Demócrito en referencia al afán de los hombres de extraer riquezas de la Gea, o los ríos arteriales con los que comienza América según el *Canto general* de Neruda” (Moncada 2019), comunicándose entre sí para lograr una cohesión con sus dispares rutas hacia la mar, que, en el territorio norfronterizo, también conduce a la muerte, “también es muchas veces el morir, como en la copla de Jorge Manrique” (Moncada 2019).

Dado el carácter funesto de su representación, “[el río como] frontera se afianza en su ambivalencia simbólica, por un lado, su dimensión de límite protector de diferencias, y por el otro, la línea que invita al pasaje y a la transgresión” (Aínsa 2006, 217). En *Te diría que fuéramos al río Bravo...* el autor da cuenta de las interrelaciones entre la arquitectura y el urbanismo que circunda esta geografía y la dota de liquidez, agua que se vierte en la contemplación del paisaje que hace presente a la memoria, el aristotélico “hacer presente lo ausente”.

La frontera al afirmarse físicamente solidifica su permeabilidad al mismo tiempo que incita a la movilidad. Mario Tapia estima de manera conjunta con la práctica de historias del texto, en una tradición fronteriza que ha perpetuado las huellas migrantes, Chávez envía el mensaje de que, aún en su desplazamiento, el cruce definitivo es raramente alcanzado. La línea fronteriza es apenas una marca: “el horizonte que ésta representa delimita el verdadero paisaje fronterizo percibido por aquellos que, aún sin acercarse a ella, miran obstinadamente hacia el norte” (Tapia 2019, 33).

Fernando Aínsa promulga una frontera cuya voluntad no es arbitraria, sino que se esfuerza por legitimar cultural y políticamente su existencia:

En el origen del límite fronterizo hay siempre una autoridad, un poder que ejerce la función social del ritual y de significación del límite que instaura y controla: lo que es territorio propio y lo que es extranjero. El origen de toda frontera es, por lo tanto, intencional y es la expresión de un poder en acción. De ahí [...] las tensiones y reivindicaciones fronterizas de otros [...] que modifican el trazado de las fronteras a través de la historia, las influencias que lo confunden, cruzan y trasgreden. Toda la línea fronteriza se concibe, entonces, a partir del centro que se proyecta a la periferia. El espacio interior cuyo perímetro es la frontera que puede ser tanto “un campo de libertad” como de opresión y violencia y en él se legisla la estructuración del territorio que controla y donde manifiesta el poder de un designio social, político o ideológico (Aínsa 2006, 224-225).

La manifestación del *topos* fronterizo en la obra de Chávez es arropado por la corriente acuática que la dota de poder y movimiento. El despliegue del siguiente poema da muestras de cómo el espacio geográfico que opera como frontera al mismo tiempo funciona como *leitmotiv* en el discurso y orienta al poema hacia la cartografía de los procesos de dolor, de condolencia: su cauce sobre la herida del desierto:

El Río

La ciudad es una. Un río sucio la parte en 2: ciénaga de sudores:

La poesía es muchas: palabras que transmutan apenas cruzas este río.

Una mirada escruta desde los arbustos el paso verde en el agua.

Aquí es el fin del cerrado corazón, el término de un país huérfano; aquí

[comienzan otros significados.

El río rojo separa a la ciudad y en cada universo arma su historia de fiesta o

[pesadilla.

Apenas se traspone el linde la misma voz ora otras realidades.

Desde esta orilla hay la sangre sobre las piedras

y enfrente el arma todavía busca su blanco: piel bañada de lunas magras

[contra el silbido del metal.

Pero la ciudad es una sola.

Hay un río negro avanzando en medio de la ciudad, un río armado de

[noche entre las astas de los edificios.

Divide a la ciudad en negro y blanco.

El sur es un grito; el norte es una fiesta de luz. Este río avanza bajo los

[puentes como una daga segando algodones.

Duele y canta la ciudad, pero bajo la luz del sol es una sola

El dolor colectivo se enuncia cuando el silencio precede al llanto, cuando el agua del río caudaloso se detiene y da paso a la «sangre sobre las piedras» al otro «río negro avanzando en medio de la ciudad se evapora», cuando el silencio nos despoja de posibilidades: ambos líquidos (río y llanto) son la imagen de la desolación, del dolor que no encuentra desembocadura.

El texto recurre a la naturaleza mimética, a la construcción de una estructura de conjunto referencial basada en la posibilidad de existencia, por la compatibilidad de los mundos ficcionales generados en su ámbito con el mundo real efectivo (Cf. Aubry 2017, 96-97). Y, como en la tónica testimonial, hay una «intencionalidad explícitamente referencial a un [...] ‘acontecimiento’ [...] verificable fuera del discurso (Aubry 2020, 236), es, precisamente, en esta convivencia de la urbe con el río Bravo donde se funden las estrategias que giran en torno al elemento líquido, tanto física como metafóricamente.

Desde el título del poemario, las geopoéticas del agua nos acercan a esa noción imaginaria, a esa confrontación establecida por la “situación límite, donde se agudizan las problemáticas” (Aínsa 2006, 225), puesto que ejerce presión u opresión —ya sea con la comunidad o con la naturaleza—. El río, con la fortaleza de su cauce, pone de manifiesto el modelo de relación de esas sociedades con la naturaleza y también entre los miembros que conforman los territorios donde habitan:

Esta conceptualización del agua como recurso apropiable, separado del territorio, materializa la relación de dominación del ser humano sobre la naturaleza. En este contexto, el agua se considera una mercancía y los ecosistemas acuáticos, se convierten en parte de un sistema de explotación de recursos. De esta situación emergen, sin embargo, modelos alternativos de relación sociedad-naturaleza basados, por ejemplo, en la concepción del agua como un bien común y un patrimonio que pertenece al conjunto de la sociedad y debe ser gestionado con transparencia, participación, equidad y criterios de conservación a largo plazo. Los vínculos entre las sociedades y el agua, han sido una premisa permanentemente estudiada por casi todas las disciplinas del saber, sin embargo, no se ha tratado de manera directa la relación geopoética del agua con los territorios, es decir una aproximación en doble vía del nexo, tanto utilitario como metafórico y poético (ArteInformado 2021)⁴⁷

Conforme al poema leído, las posibilidades geopoéticas⁴⁸ del río Bravo comulgan en la articulación del cuerpo, el *lugar* y la memoria; como se muestra en el título

⁴⁷ <https://www.arteinformatado.com/agenda/f/geopoeticas-del-agua-206359> (consultado 31 de mayo de 2022)

⁴⁸ Desde la perspectiva geopoética – a la cual nos adscribimos – “se trata de encontrar caminos diferentes para religar la poética a lo geo; es decir, para volver a unir, de forma contemporánea, el pensar de la Tierra. Para esto es necesario explorar un campo de posible convergencia que surge desde la ciencia, la filosofía y la poesía: la geopoética. El método del nomadismo intelectual (“norte, sur, este, oeste/mundo antiguo mundo moderno”) y el objetivo de la geopoética, pasa por un estudio de las complejas relaciones entre el yo, la palabra y el mundo; es la búsqueda de una expresividad nueva, de una

del libro: lo pluvial como medio de representación espacial, cuya referencialidad nos remite a lo concreto, a la materialidad extratextual. El Bravo, río que es frontera, con una innegable violencia (natural, social, política), y que, por lo tanto, en sus axiomas discursivos testimonia las dolencias y panorama vacío y de hostilidad ante los paisajes poetizados, pero, sobre todo, el despojo de lo humano en una naturaleza que testifica las dinámicas de la ciudad, de sus trazos de río y calles.

2. Violencia silenciosa: las formas de lo indecible

En un primer momento, podemos atajar los textos de Jorge Humberto Chávez a través de los postulados teóricos que hemos discernido durante nuestras aproximaciones analíticas. Esto es, ahondar en los matices *posliricos* y geopoéticos contenidos en *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto*, confluidos por las temáticas de violencia fronteriza y migratoria. Así, notaremos cómo la frontera norte funciona como un espacio de difuminación del *yo poético*, construido como una especie de voz colectiva que camufla en los paisajes ciudadanos de la frontera por medio de lo que hemos nombrado como categorías del desplazamiento: lo indecible, el despojo y la difuminación. En su propuesta poética

poética del mundo.” (Poulet 2019)
<https://www.institut-geopoetique.org/es/articulos/214-breve-introduccion-a-la-geopoetica#:~:text=Se%20trata%20de%20encontrar%20caminos,y%20la%20poes%C3%ADa%3A%20la%20geopo%C3%A9tica> (consultado 4 de julio de 2022)

rompe con los parámetros líricos tradicionales —como hemos mencionado— donde el concepto de *lugar* genera una testimonialidad vislumbrada como una presencia sensible del arte, como señaló Ranciére (2011, 12).

El discurso posibilita mirar desde las marcas textuales el carácter sociopolítico de los poemas, donde el sujeto poético se reconvierte para dar paso a un ser marginado, construido, además, en contraposición de la lógica de las instituciones y el Estado, lo que da pie a un nuevo tipo de identidad: un sujeto poético desafiante que cuestiona lo tradicional, en un sentido estético; lo que Lukács denomina en la narrativa el individuo problemático, podemos trasvasarlo al discurso poético como *sujeto poético problemático*.⁴⁹ Asimismo, las claves ideológicas se observan a través de las condiciones de violencia generadas por el crimen organizado, en especificidad temática con la frontera, el río y la ciudad referenciada en su discurso.

Indagar en la configuración de los sujetos poéticos para ahondar en su tragedia transfronteriza, dialogar con ella desde una posición crítica que lleve a comprender el registro de una poesía contemporánea —fundada a partir de las fronteras y sus habitantes—, supone introducirnos en la ciudad Juárez testificada sobre la base de poemas que contienen los geosímbolos ineludibles en su escritura, como la desaparición de la corporalidad engullida por las biografías que evitan el olvido de sus protagonistas.

⁴⁹ Estos apuntes fueron tomados de un texto inédito de Kenia Aubry Ortegón: *Minerva Margarita Villarreal y José Humberto Chávez: agentes poéticos de un país dolido. La poetización de la ignominia*.

Revisado de manera sucinta en capítulos anteriores, fijémonos en los matices geopoéticos del poemario que inicia con “Satán”, cuya apertura es la siguiente:

105 alfileres han detenido el curso de tus pétalos farfala
de cinco años del río Bravo del Norte
como un barco en medio de la luz avanzando la tarde al flanco de los cerros
[del poniente jugabas ahí por la cerca
mientras tu madre y la vecina de enfrente hacíanse un pormenor de las nadas
[que llenan nuestras vidas

Enseguida, el poema aclara la intencionalidad hilada en la parte sustancial de la obra, sobre todo, la primera parte: abre con la metáfora focalizada en el *lugar* de la referencialidad extratextual, desde el río Bravo parte la disposición geográfica de los elementos de la interioridad discursiva, entremezclada con los objetos que componen la naturaleza del paisaje: *105 alfileres han detenido el curso de tus pétalos farfala de cinco años del río Bravo del Norte*. La utilización del verbo transitivo remarca la suspensión de la referencialidad en correspondencia con sus formas ordinarias que, como se dijo en capítulos anteriores, permite la construcción verbal significativa que se ciñe al signo que utiliza su peso referencial; es decir, el río Bravo situado en el norte. De tal modo que la espacialidad también es poetizada a partir de un sistema interno, donde el espacio de lo concreto adquiere en su discursividad un estatus metafórico y simbólico para después ubicarnos en un plano espacio-temporal e introducir al sujeto poético en ella: *como un barco en medio de la luz avanzando la tarde al flanco de los cerros del poniente jugabas ahí por la cerca*. La voz poética encuadra los

hechos en la descripción paisajística — el panorama natural de lo simbólico, a la vez que, mediante esa suspensión espacio-temporal acentúa la tensión y la vulnerabilidad del sujeto poético: los 105 alfileres han *detenido* el curso de tus pétalos. A todas luces, estamos ante una estampa violenta del *lugar* relatado.

El poema enmarca la narración poética desde los puntos geográficos: la tarde (temporalidad) al flanco de los cerros del poniente (ubicación) jugabas ahí por la cerca (voz poética señalando al sujeto poético-personaje). Sin puntos ni comas, el ritmo del poema es un recorrido que marca ese tránsito del paso de las horas que culmina en el despojo del sujeto poético y abre una posibilidad de relación entre temporalidad, memoria y espacio permitido por esa estructura prosaica que, por momentos, muestra una carga discursiva inclinada hacia la crónica periodística.

Las marcas referenciales hacen énfasis en la suspensión espacio-temporal de la tragedia, lo cotidiano va transformándose a medida que el poema comienza a describir la escena: el río Bravo, las calles empolvadas, la madre y la vecina, se conjuntan para integrar un espacio que se detiene para nombrar su vulnerabilidad mediante el paisaje. Así, la suspensión espacio-temporal hace uso de su matiz referencial y su valor comunicativo para configurar el valor estético por sí mismo (Prada 2012), y conforme el poema va remarcando las vivencias sociales de ese espacio en concreto, el *lugar* configura su poetización de modo que, en ese sistema interno, la discursividad adquiere ese estatus geosimbólico, sin separarse del espacio-tiempo subrayado por las claves textuales:

El sol cae ruedan los autos por la calle de tierra y el aire crepuscular
lleva como acordes las palabras del Dios malo
a los oídos de una mujer que te ve jugar diario enfrente de su casa y tu madre
[se levanta y dice vuelvo
y nunca más te volverá a ver
la mujer se acerca y te toma de la mano y atraviesa contigo el polvo levantado
[por los automóviles

La estampa poética sugiere un estado de calma en sus descripciones, en el lenguaje subyacen las marcas de violencia: *el aire crepuscular lleva como acordes las palabras del Dios malo*. En medio de lo cotidiano irrumpe la premonición advertida en la apertura del poema, las vivencias conllevan un aire de precariedad que transita hacia una intimidad próxima al sujeto poético hasta tornarse angustioso: *de los autos por la calle de tierra hasta los oídos de la mujer que te ve jugar a diario*. Al ser enunciado en segunda persona, la voz poética pretende socializar la vivencia, empatizar con la dolencia del lugar de la descripción, pues se interna en el padecimiento al dialogar de forma directa con el enunciatario en la sentencia que cierra el verso: *y nunca más te volverá a ver*.

Lo indecible, de esta manera, es usado para enmarcar la violencia implícita dentro del paisaje y los pormenores de la cotidianidad. El testimonio se construye en un territorio de conflicto y contienda por la palabra “y se conforma precisamente en la búsqueda de dar expresión a esos conflictos y las perspectivas en juego, como respuesta a la violencia sufrida, a la que se niega y silencia” (Sarti 2020, 8). El

testimonio, de igual modo, es encarnado por las experiencias de violencia, que permanecen como huellas ocultas de los espacios que las nombran. Por lo mismo, existe una constante necesidad de construir formas de nombrar, de enunciar: porque estas vivencias no se borran y la inquietud en torno a su recuerdo las atraviesa y ensombrece como si fuesen fantasmas. En esta perspectiva, el sentido del acto de testimoniar se extiende no sólo a los directamente afectados, sino a todos los que fueron marcados por los sucesos (Cf. Sarti 2020).

En “Satán”, la metáfora simbólica inicia inmediatamente con los alfileres, muestra clara de la crudeza con la que se señalará, a lo largo del poemario, la ruindad del espacio. La temática también se revela mediante las *palabras del Dios malo* y se articula desde una posición de reconocimiento del locus en una narrativa cercana a la crónica que reseña los procesos de violencia. Así, la dimensión semiótica fortifica la ausencia del lirismo y acrecienta la propuesta de lo indecible, visto aquí como un mecanismo poético de referencialidad que da realce al testimonio; por eso, las claves de la crónica y el efecto narrativo conllevan una expresión más directa de los sucesos dolorosos que comunican en la corporalidad del sujeto poético, y que, de manera implícita, padece la colectividad vulnerable, mencionada en el espacio-tiempo referenciado en el discurso:

llegan a la estancia miserable donde la voz de Dios insiste en
su propósito ponle un alfiler y otro alfiler
y otro alfiler hasta llegar al 105 para que se detenga la voz y el sol

termine por entrar bajo los cerros

y el polvo de los coches se asiente sobre el mundo

El efecto de desplazamiento más cercano a lo prosa agrega un instante que apuntala el sentido trágico del paisaje: para que se *detenga* la voz y el sol *termine por entrar bajo los cerros*. Ambas abstracciones no solo señalan el espacio y la temporalidad exacta dentro del discurso, también conllevan cierta “suspensión” de ambas categorías. Aunque el polvo matiza la sensación de quietud, en un plano de trasfondo, el poema se concreta en lo indecible, cuando la violencia toma forma desde el silencio al redondear la estampa con los *alfileres* que llenan la *estancia miserable*, imagen que amplía de forma implícita la narración de lo funesto.

El primer poema acaba y el texto de Jorge Humberto Chávez plasma enseguida el predominio estético y temático: espacios y habitantes de los acontecimientos históricos del calderonato y los sucesos propios del mundo inmediato, como la inmigración, los feminicidios, el narcotráfico, el tráfico de personas, el sicariato, entre otros (Cf. Aubry 229, 2021). Al respecto, desde la geopoética de Aínsa, se recalca lo apuntado por Aubry y Prada en alusión a los hechos extratextuales que componen cierta poesía en el continente. Para el uruguayo no ha sucedido otra cosa en la vasta metáfora poética de la geografía de América Latina desde las primeras descripciones sobre ella en las cartas de Colón, hasta la Babel de sus ciudades contemporáneas, amén de los espacios inéditos de la selva, divididos ambiguamente entre lo paradisiaco y lo infernal, la Arcadia, la naturaleza violada (Cf. Aínsa 2006, 52); justo como el poema de Chávez nos comunica un espacio

metafórico en pleno padecimiento, al utilizar dos planos paisajísticos, la cotidianidad y el contexto de dolencia.

En su temporalidad diegética, los rasgos semióticos del testimonio se esconden detrás de un acontecer citadino poetizado con una intencionalidad factual. Lo artificial, llamémosle *objeto*, surge ante la naturaleza: *como un barco en medio de la luz avanzando la tarde y el sol cae ruedan los autos por la calle de tierra*. Del extracto anterior notamos una contraposición de lo contemplativo frente a los sujetos marginados moviéndose detrás del atardecer. Acerca de esto, Aínsa asegura que:

En «nuestra América» la toma de posesión por la palabra del espacio innominado, la apropiación del *topos* por el *logos* ha significado un difícil e inconcluso aprendizaje, cuyas representaciones han sido muchas veces traumáticas.

Frente a la selva, la pampa, las altas cordilleras o el paisaje inédito de América, se ha repetido este proceso de bautismo primordial de la realidad (Aínsa 2006, 38).

Las condiciones dadas por el poema, aunado a una visión del hecho factual en *Te diría que fuéramos al río Bravo...* recuerda lo expuesto por Rancière, develado antes como una forma de designación de arte, entendido como “el recorte de un espacio de presentación por el cual las cosas del arte son identificadas como tales. Y aquello que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común es la constitución, a la vez material y simbólica, de un cierto espacio tiempo, de una suspensión en relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible” (Rancière 13, 2012). Aquí, la

experiencia sensible se nombra desde lo que no se dice, sujetos marginados que aparecen y desaparecen para contar su ignominia.

El poema se reconvierte en una historia estructurada en una ordenación *no lírica* poblada por la descripción del espacio y sus circunstancias. Por lo mismo, en el texto

el arte no es político, en primer lugar, por los mensajes y los sentimientos que transmite acerca del orden del mundo. No es político, tampoco, por la manera en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la misma distancia que toma con respecto a sus funciones, por la clase de tiempos y de espacio que instituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio (Ranciére 13, 2012)

Pero dicha politicidad, aunque clara, no es explícita, esta se hace presente a través de adoptar un estilo cercano a la crónica periodística, lo que en “Satán” rompe el velo de la tragedia social, y lo hace en el trasfondo de un paisaje que contempla lo indecible en el espacio referenciado; aquella *farfala de cinco años del río Bravo del norte* se pierde entre el atardecer y los automóviles deteniendo el curso de lo trágico por medio de la omisión de lo violento, como una pausa en el acontecer del día a día. No obstante, el agravio social es palpable porque:

Aquellos a quienes los desaparecidos singularmente les faltan – los guardianes de un vacío que es la ausencia de un rostro determinado, de un preciso timbre vocal, de un gesto, de una andadura – pueden sin embargo narrar la historia y, de hecho, cada vez que se les presenta la ocasión, la cuentan. Se trata de la ocasión para una narración que es, en el fondo, un acto espontáneo de

resistencia a la lógica perversa del exterminio, o bien un ejercicio de sentido respecto a la insensatez de una violencia que escoge la casualidad de la víctima como su criterio de eficacia (Cavarero 2009, 11).

Desde una perspectiva del *Horrorismo* (2009) de Adriana Cavarero, el primer poema es una estampa de la realidad del *lugar* y los hechos comprobables enmarcan la poetización del espacio, ahora desde la anécdota de un texto donde el sujeto poético es

El inerme, que la violencia contemporánea elige como su blanco y acumula en el anonimato de su matanza, testimonia una condición humana que, en tanto que ultrajada o criminalmente ofendida, se da siempre en la figura de la singularidad y así permanece en nuestra memoria. Más que salvar a los desaparecidos del olvido, la conmemoración restituye la dignidad ontológica de una existencia que, desde el momento del nacimiento hasta el de la muerte, hace de cada uno un *alguien* (Cavarero 2009, 11).

La circunstancia poética expresa la experiencia de lo indecible, del *topos al logos* —nuevamente— en las coordenadas textuales priman las “formas siempre más crueles la violencia sobre el inerme se hace global, la lengua se muestra incapaz de renovarse para nombrarla y tiende, más bien, a enmascararla” (Cavarero 2009, 17). El lugar al que se alude (el río Bravo del norte) nos lleva a una reinterpretación y, a la vez, a un entendimiento más agudo de su carácter subjetivo que permite ubicar este concepto a partir de la experiencia humana, la cual constituye al sujeto poético que nombra el espacio de la dolencia.

Esta violencia desde lo indecible también parece referir a una situación testimonial en el poema “El hombre de shorts blancos me hace pensar en mi padre”:

María de la Luz solía tejer el sol de la mañana y convertirlo en una gran charola de pan dulce al centro de la mesa de mi poca edad con mis hermanos sábado para lavar la troca del abuelo una chevrolet 55 azul sábado esperando [huir de Dios en la mañana del domingo

los jóvenes reclutas de Fort Bliss con sus largos automóviles despidiéndose de sus chicas como si fueran de paseo a la línea de fuego

la frontera como un espléndido animal tirado en el pasto cultivado con el lomo irradiante de luz

recuerdo estar limpiando el parabrisas y verlo asomar en la esquina remota con una pequeña caja en las manos

me recuerdo diciendo en voz alta mamá alguien viene yo creo que ese hombre es mi padre y así fue

lo habían detenido un día antes en Denver mientras tomaba un lunch en la fábrica de colchones de Stuart Street y pidió el favor de ir por su caja al

[locker porque en ella estaban nuestras tarjetas de esa navidad y algunas fotos

Al igual que en “Satán”, este poema comienza con un acercamiento al hecho cotidiano, desde el primer momento acudimos una rememoración, pero el título no deja entrever el sentido trágico con el que concluye; ahora se hace mediante una evocación a la infancia del sujeto poético. En su contextualización se invoca el recuerdo que nos ubica en territorio fronterizo, el poema se trasvasa de la memoria

individual hacia lo colectivo, para dar realce de la condición migrante de los sujetos del discurso.

El mecanismo poético del texto pertenece a su carácter *poslirico*, la tónica que desde el incipit nos hace saber que va más allá de las estructuras tradicionales. La crónica entrelaza en una sola voz la rememoración y los diálogos nos dirigen a ese pasado cotidiano. En su narración, el «individuo» busca restituir su totalidad imaginaria, pero sólo al precio de negar su propia vulnerabilidad (Cf. Cavarero 2009, 45), porque es la frontera la que conjuga el paisaje de esa memoria colectiva que transita del retorno a la expulsión del espacio, para luego dar pie a la tragedia social mediante el mecanismo de lo indecible:

esto lo recuerdo como una estampa paradisiaca porque guerra
y deportación eran sin duda otra cosa
ahora que al conducir mi auto por la avenida aminoro la velocidad
porque ese hombre de pantalones cortos blancos
está acostado nada más ahí con un tiro que le ha hecho un pequeño
agujero sin sangrado en el pómulo izquierdo
mientras voy a verte

La *estampa paradisiaca* es el elemento que abre otra trayectoria poética: la del desastre social. Según Kenia Aubry, quién se apoya en Renato Prada, la crónica del poema prosigue con la rememoración de hechos pasados, cotidianamente trágicos, para enlazarlos con el presente (al *ahora*, deíctico constante en el texto), con la intención del yo poético de conferir a su obra un valor comunicativo. Por esto, el discurso

tiene un valor de *praxis* inmediata y ésta se encuentra «en función de la *acción político-social inmediata*» (Prada 2001, 18-19). Como vemos, el sujeto del discurso da constancia del *lugar* de la infancia –transformado en un espacio de sangre y angustia– sin exponernos el crimen o el hecho trágico. El testimonio funciona al crear esa atmósfera del recuerdo a través de los tiempos verbales que van en transición a medida que el poema persiste; primero en copretérito, al comenzar con la imagen de la remembranza: *solía tejer* y transcurrir hasta el presente: *mientras voy a verte*, donde en el mismo lugar de la *estampa paradisiaca* el espacio expresa la representación del abatimiento, no sólo de lo cotidiano, también del sujeto poético que, frente a la tragedia, rememora esa niñez contenida en la madre y los lugares del pasado, para luego pasar la figura de padre, afligido por la deportación, en un reconocimiento de la víctima señalado a través de un entorno íntimo dramatizado por la imagen final referente al contexto del sicariato.

Chávez no sólo pretende dar testimonio de un país detenido por la violencia, sino que nos sitúa frente a las víctimas, verbaliza el dolor postergado en el mundo real, tampoco se reduce a enumerar las estampas de la realidad social del espacio fronterizo, más bien, encuentra en lo indecible la manera de identificarlas, de nombrarlas como a los monumentos de personajes ilustres, a pesar del anonimato, de su difuminación. Por eso, la voz poética señala el trasfondo de lo cotidiano; a medida que lo hace, narra la unicidad de cada ser humano, aunque perteneciendo a los datos de la experiencia más que al orden verbal, nos dice Cavarero, es narrable como una historia de vida y, por lo tanto, como una biografía.

Gracias a la geopoética descubrimos en el texto de Jorge Humberto Chávez que los recuerdos no son sólo nuestros y personales como creíamos, sino parte de un tiempo que nos impone los paradigmas de una memoria colectiva elaborada como un verdadero sistema de reconstrucción histórica y justificación del presente del que somos prisioneros, aunque no tengamos plena conciencia de ello (Cf. Aínsa 2006, 13). A la par, Adriana Cavarero utiliza los ejemplos de los nombres en la torre de Atocha y en el «Bosque de los Ausentes» que, equiparado con la violencia fronteriza del calderonato referenciado en *Te diría que fuéramos al río a Bravo a llorar...*, también nos entrega

abreviaciones —signos, señales, siglas— de la historia de vida, irremediablemente singular, de cada uno de los desaparecidos. Narrarlas una a una es una tarea que trasciende la función de los monumentos, con mayor razón si la conmemoración concierne a una masacre que, poniéndolas en común en el final imprevisto de su existencia singular, ha truncado la vida de muchos (Cavarero 2009, 10).

En lo indecible, el poemario retoma a las víctimas del entorno, las coloca en el fondo de lo narrado, el espacio sirve para ubicarlos, mirarlos y nombrarlos detrás de la cotidianidad transfronteriza, delimitada y abstraída; como sostenida en el recuerdo y el recorrido de sus habitantes, dentro y fuera del discurso, de la memoria de los *lugares* de la violencia. El poema es el monumento que se erige como un edificio en medio del paisaje, con una serie de nombres confiados a la durabilidad de la escritura o bien recitados en las ceremonias donde la voz que los

pronuncia es también una invocación de “aquellos a quienes los desaparecidos singularmente les faltan –los guardianes de un vacío que es la ausencia de un rostro determinado, de un preciso timbre vocal, de un gesto, de una andadura” (Cf. Cavarero 17, 2009). “El hombre de shorts blancos me hace pensar en mi padre”, recurre a la figura paterna, la imagen del retorno y la transgresión de ese *espléndido animal tirado* que es la frontera. El padre, reaparece de esta forma en el entorno de dolencia del *lugar*, en dos temporalidades, como recuerdo del espacio de la infancia y como figura de conmemoración de la víctima de pantalones cortos blancos.

Estos aspectos espacio-temporales, constituyentes de la dialéctica del tiempo y la memoria –aunado a los elementos de la cotidianidad–, configuran la identidad individual que deviene en identidad colectiva –que denota la visión de un momento determinado–, generadora de una visión de la realidad correspondiente a la memoria histórica del *lugar* al que se alude. En el poema “Crónica de El Campanario”, lo notamos en su apertura:

El meridiano acaba de pasar entre los escasos árboles de esta calle
que está por entrar a su estamento oscuro
suenan los motores de los autos en esta esquina de la colonia
El Campa un perro se detiene antes de cruzar a la otra acera
cuatro muchachos están de pie con las espaldas en la barda de
la escuela Pedro Medina creyendo aún que nada ocurrirá
sus pasos los habían alejado de casa esa mañana para emprender

sus caminos a la cita de las 12 con 40

y he aquí que empieza la música en el Paseo de los Compositores

alguien grita el perro huye silente calle abajo

La función metafórica-simbólica de lo geográfico intercede como una poesía documentalista, a modo de crónica, pero que interviene en la ficcionalidad con la supresión de los signos de puntuación, lo que revela no solo el distanciamiento con las estructuras textuales del aspecto *poslirico*, también remarca la falta de estructura social del contexto, la desintegración de la sociedad que no puede contarse sin hacer alusión al estereotipo del poema sobre el narco o el evidente poema de protesta.

En una entrevista hecha por el diario español *La Información*, Jorge Humberto Chávez afirma que *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar...* habla de un fenómeno social, no solamente de una cantidad que sobrepasa los 15.000 muertos solamente en Ciudad Juárez en seis años, sino también de la extinción del nexo social, de la deserción urbana, del descenso dramático de la renta y del empleo en Ciudad Juárez, en otras palabras, dice Chávez, de un fenómeno que nos hizo vivir la vida hacia adentro (Cf. Cabezas 2013).

El poema "Crónica de El Campanario", leído arriba, por ejemplo, se introduce en el crimen contra cuatro jóvenes en Villas de Salvárcar (Cabezas 2013), cuatro jóvenes que son ubicados en los cuatro puntos cardinales del espacio poético para ser identificados con las coordenadas A, B, C y D, estableciendo un panorama social-geográfico de las víctimas. Sin nombrarlas se trazan las coordenadas semiótico-

históricas que moldean a los sujetos poéticos como sujetos marginados. Estos habitantes de la geopoética transfronteriza constituyen una realidad del poema que no puede distanciarse de las notas periodísticas, aun cuando en sus primeras líneas el poema parece contar, a modo de crónica, como en los ejemplos anteriores, una estampa cotidiana, aquí, el acontecimiento trágico es patente desde los ejes espaciales donde se disponen a las víctimas de modo textual, además, irrumpen de forma más contundente debido a los componentes de la narración: una escuela, alumnos y adolescentes recorriendo el *lugar* de la tragedia.

“Crónica de El Campanario” es descrito con un enunciador que parece testificar los sucesos relatados, porque “si hay testimonio, es porque hay algo indecible que necesita ser dicho” (Sarti 2020, 91). En el texto, el lugar se torna un espacio para nombrar a las víctimas, para ubicar su corporalidad:

el cuerpo A cae de inmediato tez morena clara de veinte años
complexión regular vestido en su color azul
algunas balas atraviesan los bloques de argamasa del muro y caen
en el patio donde los niños juegan básquet
el cuerpo B queda un poco sobre el A camisa blanca 1.70 viste
un pantalón de mezclilla y muere con veintitrés años
los chicos que juegan olvidan su pelota y corren hacia las aulas
donde sus profesores charlan y beben refrescos
el cuerpo C de veintiún años es delgado y moreno pero su camisa
es morada y tiene aún puesta una cachucha negra
una joven que oyó los disparos frente a su puerta sale sin alma

a buscar a su hija en la tienda de abarrotes
el cuarto muchacho alcanza a correr pero cae bañado de balas y sol
en el centro de la calle y su rostro queda en un hueco del asfalto
ahí la joven mujer lo
encuentra y nota que sus respiraciones levantan
una fina nube de tierra que sube
al aire desde su nariz
mide 1.60 de estatura es también moreno viste camisa y tenis grises
vivió solamente veinte años: cuerpo D

Se materializa el *lugar* mediante la decadencia de sus habitantes, la concreción del paisaje emerge en la obra a partir del estilo, esto es, el uso de expresiones y giros lingüísticos relacionados con el lenguaje de la crónica periodística (Cf. Aubry 2020). En estos títulos, y en casi todo el libro, la voz poética funge como un cronista objetivo y neutral. Esta imparcialidad es necesaria para las funciones asertiva y postulativa, de otro modo disminuye la credibilidad de la *realidad* enunciada (Cf. Aubry 2020).

Una realidad señalada en el discurso de manera indirecta; la materialidad de las víctimas es delineada por la ubicación espacio-temporal narrada a partir de un lenguaje periodístico, el cual encarna el *lugar* que matiza el testimonio de lo indecible: la construcción del paisaje, un poco más explícita, entremezcla elementos de la naturaleza con objetos detonantes de lo violento, donde, de nueva cuenta, se irrumpe en un trayecto que intercala lo trágico con lo cotidiano: mientras los *profesores charlan y beben refrescos*, sucede también que *el cuarto muchacho alcanza a correr pero cae bañado de balas y sol*. En el poema predomina el enfoque del *lugar* a

través de los sujetos poéticos que la componen, en transmitir el día a día de una Ciudad Juárez que en su discursividad es receptora de la dolencia social, ahora con mayor crudeza en su develación como depositaria de la podredumbre.

La mirada elegiaca de Chávez revela un signo de pesadumbre contenida en el discurso, esa sensibilidad en el arte apuntada por Rancière como una realidad transformada por su función política:

Dentro de la estética de lo sublime, el espacio-tiempo de un encuentro pasivo con lo heterogéneo pone en conflicto dos regímenes de sensibilidad. Dentro del arte "relacional", la construcción de una situación indecisa y efímera reclama un desplazamiento de la percepción, una reconfiguración de los lugares. En ambos casos, lo propio del arte es operar un nuevo recorte del espacio material y simbólico. Y es de esa forma que el arte tiene que ver con la política (Rancière 2011, 33)

El poema funciona desde el plano de la política, porque, como sugiere Rancière, la política no es el ejercicio del poder y la lucha por el poder, es la configuración de un espacio específico, en este caso discursivo; el recorte de una esfera particular de experiencia, trazada en el texto por objetos planteados como comunes y como dependientes de la situación trágica sucediendo fuera de dichos objetos, pero que es padecida por los sujetos deambulando en su interiorización. Y es mediante esos sujetos poéticos que podemos reconocer la *realidad* generada por las tensiones sociopolíticas que interfieren en la cotidianidad:

los caminos de la vida no son como yo esperaba nos está cantando
ahora un ballenato melancólico

que surge lejos desde un estereo entre las angostas casas que han
tenido que cerrar ventanas y puertas
un camión urbano pasa atronando la luz del mediodía y rompiendo
el orden que la muerte ha instalado en esta calle
los árboles
que ven desde la acera se mantienen inmóviles pero en
este día de noviembre se negarán a dar su sombra

Al igual que en el primer poema, “Satán”, “Crónica de El Campanario” se extiende como una estampa *poslirica* plasmada desde un ritmo que —para que esa realidad referenciada, ese hecho factual, no sea expuesta desde el ímpetu o el panfleto— puntualiza los elementos del paisaje. Las ubicaciones y señalamientos del espacio se dirigen a cartografiar las líneas de otras formas de vida a partir de las referencias a lo coloquial, extienden el panorama del poema, los cuerpos se interiorizan en el *lugar* para comunicarnos su “descomunal nostalgia y su no menos desafortunada esperanza” (Arcos 2017, 166).

Lo indecible en *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar...* se forja como un medio para expresar los lindes espaciales que simbolizan los límites de la dolencia social, los poemas se convierten en el espacio de un acto público de violencia. En los tres poemas revisados (“Satán”, “El hombre de shorts blancos me hace pensar en mi padre”, “Crónica de El campanario) existe un escenario, un trasfondo que “mezcla personajes de ficción con personas reales; es un texto que se construye sobre el cuerpo vivo de la sociedad” (Aubry 2020, 243) porque, en un primer

plano, sucede lo cotidiano, los paisajes se describen como un “medio indefinido por la naturaleza” (Aínsa 2006, 17), y un segundo plano opera como ese *lugar* conformado como proyector de los hechos, cotidianidad y violencia en los procesos del territorio próximo a los lindes del territorio social.

Los poemas de Chávez exponen ciertas pautas desde su enclave político para advertir la crisis en la democratización de las instituciones, “la dialéctica que sustenta el testimonio deja de ser, al menos exclusivamente, la que opone un estado represor a minorías de antemano disidentes, dotadas de identidad, reivindicaciones y cohesión interna” (Ceballos, Pace 2023, 58). En su lugar, aparece otra dicotomía, que, en un extremo, tiene un grupo hegemónico para-oficial –el llamado Estado narco (Solís González, 2013)–, que provoca un estadio de “macrocriminalidad” (Vázquez Valencia en Ceballos Gutiérrez 2019), en el cual se ejerce la violencia de forma extra-constitucional y de manera ostentosa, por fines económicos y de dominio territorial; y, en el otro, involucra una versión renovada y “transversal” de subalternidad, la cual no se basa en la clase social, ni en cualquier otro criterio, y tampoco se constituye como un polo político-ideológico antagónico a la hegemonía, sino engloba, de modo aislado, aleatorio e inconsciente a la ciudadanía, para someterla a una violencia que condena las víctimas al olvido –y, a menudo, a la revictimización–, y amedrenta a los supervivientes, forzándolos al silencio.

Un silencio que en *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar...*, como menciona Ranciére, encuentra al arte y la política ligados, por debajo de sí mismos, como

formas de presencia de cuerpos singulares en un espacio-tiempo específico. Jorge Humberto Chávez, al igual que propone Rancière, ocupa el espacio poético para revelar otra forma de solidificar la democracia moderna y los paliativos para ciertos espacios: no ya la aglomeración de las multitudes alrededor de la acción teatral, sino el espacio silencioso del poema donde la soledad y la pasividad de los lectores se enfrentan a la soledad de una obra de arte (Cf. Rancière 36, 2011), que en su pasividad termina por conformar —como se mencionó antes— la representación de un acto público de violencia (Cavarero 2009, 162).

3. Sujetos poéticos: seres de la difuminación y el despojo

El registro de voces en *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar...* revela una multiplicidad de perspectivas dispuestas en los espacios textuales. Los sujetos poéticos miran de “primera mano” las circunstancias de la ruindad en la Juárez diegética. El hecho estético “desarrolla la importancia y el carácter relacional que tiene la mirada en el proceso constructivo de la subjetividad. El recorrido para llegar a la discusión principal acerca del acto de mirar” (Solís Cisneros 2023, 2). Las situaciones tangenciales del discurso establecen ciertas relaciones que la acercan a la constitución del Ser: ver y observar (Cf. Solís Cisneros 2023). La perspectiva dialógica agencia la cuestión colectiva del discurso, la cual destaca esa multiplicidad de sujetos imaginarios en el transcurso del poemario. Los apartados extienden su

mirada⁵⁰ hasta integrarse al paisaje, tanto, que son despojados de su corporalidad y terminan engullidos en su bioescritura, a tal punto de diseminarse en los acontecimientos, en la concreción de esos autos y esas calles que testifican el gesto somático de la sociedad.

Las huellas del diálogo *lugar-testimonio-poesía* manifiestan trayectorias de los habitantes poéticos que nos llevan a las cuestiones revisadas con anterioridad, es decir, el concepto de lo indecible y la estructura *poslítica* refuerzan la corporeidad esparcida entre el espacio y los sucesos relatados. La violencia encuentra vulnerables a esos seres que, en su andar, perdidos entre los elementos paisajísticos, terminan por difuminarse:

Turnpike [fragmento]

Una tras otra pasan veloces las ciudades pero tú eres el mismo en
tu caja de plástico metales y neumáticos
vas lleno de recuerdos como heridas que no conocen el descanso
viendo la rosa de la luna colgar en el campo abierto
a dónde vas rodando sobre ese mundo tan lleno de hieles y cuchillos

⁵⁰ La mirada se focaliza en el carácter colectivo de la experiencia del despojo, en el carácter testimonial del relato y en la naturaleza colectiva de la figura del testigo, aquella a la que, al decir de David Lapoujade, «le incumbe la responsabilidad de hacer ver lo que tuvo el privilegio de ver, sentir o pensar. Entonces deviene creador. De sujeto que percibe (ver), deviene sujeto creador (hacer ver)». Lo que implica una concepción, así como una praxis abierta del testimonio que comprende a la figura del testigo, como apertura; aquel, aquella que se inclina, con su relato, con su testimonio, hacia lo abierto. (Cf. Henaro Jaramillo 2020, 50)

tan habitado por el rostro incivil del amor
qué te ha hecho probar el sabor de la tierra y te ha hundido en
un sueño denso y sin imágenes por épocas
a quién le dices ahora que estás vacío y que algo duele pero que
no sabrías cómo decirlo y que nadie sabría ni comprenderlo

Como vemos, existe una diseminación del sujeto marginado, un proceso de difuminación del *yo* que, a su vez, proyecta una figura cuya potencia radica en ciertas formas identitarias despersonalizadas, oblicuas, voluntariosamente elusivas (Monteleone 2016), lo que en el fragmento se entiende en los últimos versos: la voz poética increpa a una segunda persona, digamos, el sujeto poético, *vacío* en su corporeidad, integrado a través del silencio: lo indecible de su dolor. Entonces su identidad se adhiere a ese paisaje *veloz* y dinámico donde los sintagmas en su núcleo adjetival van dando cuenta del curso del dolor. Por medio de estos mecanismos poéticos se explora la indeterminación semántica de la obra, en un sentido que implica la deconstrucción del concepto del “yo” cartesiano en favor de su reconceptualización postmoderna (Cf. Vernon 2019, 2).

En el poema, el significante de lo tangible proviene de la autopista, elemento que fragua la sensación de movimiento, tras los adverbios de tiempo que proyectan al *lugar* como difuminación: el signo de transición, de movilidad. El título – “Turnpike” – da la pauta, también, para las interpretaciones en torno al desplazamiento: sean las llantas sobre la autopista y la suspensión anatómica que salvaguarda el automóvil como objeto, mientras “fuera” la herida de la *realidad*

diegética se introduce en los recuerdos, al igual que la alusión al Ródano como marco de referencia del río y metáfora de la autopista como frontera:

Por qué enumeras los coches que cruzan la autopista que es también
un Ródano hoy que tu corazón se ha puesto oscuro
y no cabe en la margen de tu auto

La enunciación final del poema es compuesta por la trayectoria de la ausencia palpable del despojo de lo material y lo onírico, en lo simbólico, que hace deambular al sujeto poético en el *sueño denso y sin imágenes por época*. Lo estático del interior del auto contrasta con la transición del auto en la carretera, con el giro de las llantas que canalizan la enunciación del desplazamiento por camino sin destino aparente que obliga a la introspección.

La obra establece el hecho relevante para la condición de los seres migrantes que conforman los espacios, pues nos lleva a la pregunta de la representación semántica de la voz poética y expone la “presencia sensible del arte, devorado por un discurso sobre el arte que tiende a volverse su realidad misma” (Ranciére 2011, 12). Quizá, dice Vernon, allende a los motivos socio-políticos, el cuestionamiento nuclear de la deconstrucción de la identidad de la voz poética sea una respuesta ante la hibridez cultural que caracteriza a la condición posmoderna. Con esto, se reconoce como la instauración de la identidad híbrida posmoderna cómo estrategia discursiva para reconceptualizar el *lugar* donde el sujeto poético se interna en los paisajes del despojo. Esto último entendido como una categoría que Diana Ojeda propone desde el contexto social, con base en su capacidad para reconfigurar violentamente el

espacio. Los mecanismos del despojo resultan en la producción (y destrucción) del espacio a través de prácticas cotidianas. El análisis del paisaje posibilita una interpretación que comprende al concepto de despojo como una articulación específica de la desigualdad mediante la violencia hacia los sujetos poéticos (Cf. Ojeda 2016, 19).

Chávez tiene la capacidad de reconfigurar la “dimensión gradual y ordinaria” (Ojeda 2016, 19) de cada escena, desde el automóvil –o la autopista– se amplifica el campo de la mirada, no solo en lo que se percibe y se nombra como paisaje, también con las alegorías que problematizan las representaciones y figuraciones del presente exponiendo temporalidades diversas con que la literatura [...] toma posición frente a los procesos del mundo social (Henaó Jaramillo 2020, 49).

El eje temático del poemario de Chávez, en su inclinación al modelo de crónica poética, pone en evidencia textos en torno a una sociedad de un ámbito geográfico cultural con una historia común. Una serie de historias que poetizan eventos cercanos al autor:

Otra crónica

El 6 de octubre de su año Armando El Choco nos comentó en

una fiesta que lo habían ido a buscar

Y lo encontraron un mes más tarde esa mañana que calentaba el motor

de su auto para llevar a sus hijas a la escuela

en 1967 íbamos al río Bravo a pescar muchachas que

esperaban en la orilla para cruzar a El Paso

en el año 2010 ya sin río casi un migra y Sergio Adrián de 13 años
pelearon él con una piedra en su mano y el agente con un revólver
ese mismo año en una tienda de Salvárcar el empleado se negó a pagar
una extorsión y recibió un tiro en la cara
y 17 vecinos suyos fueron cazados uno a uno mientras celebraban
la victoria de un partido de tach

El hecho factual trasciende porque rememora los instantes previos de la tragedia. Con un lenguaje directo, sin florituras, permite la focalización en los sujetos del discurso, referidos en su historia personal como seres despojados de su humanidad. Fechas y nombres propios corresponden a noticias que, de manera extratextual, sacudieron el entorno del poeta. La escritura de dichos sucesos exige renombrar a las víctimas, contar su vida. “Otra crónica” se emparenta con los demás poemas del libro en la búsqueda de la singularización del relato de lo común. Aun cuando lo poetizado se distancia de la voz poética que habita la corporeidad de las víctimas anónimas: “los fragmentos articulan esas singularidades narrativas para acondicionar el relato de lo común, para reconstituirlo allí donde la singularización del relato ya no es eficaz, donde ya no hay testimonio singularizado sino apertura (memoria, obra) hacia el lugar de una indeterminación, de un permanente continuo, de una perduración, de una duración: la del despojo” (Henaó Jaramillo 2020, 51).

La temporalidad disemina los acontecimientos históricos, y entreteje en el poema un método para testimoniar el relato extratextual.⁵¹ Sin abstracción alguna, “Otra crónica”, atestigua desde su inicio el absoluto desamparo a la que se ven sometidos los personajes que ahí deambulan. Más aún, aquellos seres son nombrados en pleno despojo: Armando El Choco y sus hijas, las acciones que toman fuerza al describir el momento justo de su ruina.

El sino continúa con el río Bravo como escenario histórico-social, pues puntualiza en el *lugar* como cruce y enfrentamiento. Sergio Adrián, a modo de David en lucha contra Goliat, protesta contra la injusticia deshumanizadora del despojo, pero la progresión de la miseria continúa en la revelación del empleado de la tienda y el engullimiento de los vecinos por parte de la ciudad depredadora. En su rapsodia⁵² Chávez desmitifica la frontera y su solidez. El final del poema difumina

⁵¹ Al ser efectos de memoria los relatos-testimonios y sus intervalos, sus saltos y sus articulaciones son una variación del presente (al menos de ese presente desde el cual son enunciados) que se propaga en ondas de carácter colectivo y que, de manera similar a como lo hace un romancero. Estos relatos-testimonios, cuyas intercalaciones, saltos, intervalos y articulaciones [...] funcionan, en su lógica acumulativa, como variaciones de tomas de posición frente al mundo social y frente a la historia, como una búsqueda (que es ética y es estética) para reestablecer los vínculos que generen efectos de comunidad. (Henaó Jaramillo 2020, 50-51)

⁵² Nombrado así por Jorge Ortega, quien compara lo hecho por Jorge Humberto Chávez con *La Iliada* y *La Odisea* al referirse de “manera explícita las coordenadas y la impronta de un imaginario personal alimentado necesariamente de una realidad regional en el sentido de que toda obra poética responde, para decirlo con Paul Éluard, a una circunstancia, una

los rastros de ese espacio que “nos conduce a descifrar las ausencias y los sortilegios de un paisaje entrañable” (Ortega 2020):

oh jóvenes hijos de Cadmo yo sé que quisieran estar en otra parte
pero hoy están aquí cantaba el viejo Ovidio
Y a ti mujer que sacaron de su casa y amenazaron con matar
a tu marido si no subías a tu último paseo en auto
te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya
no hay río ni llanto

El verso final plantea un geosímbolo vacío que enmarca con claridad las aproximaciones de nuestro análisis: ya no hay río ni llanto, o lo que es lo mismo, ya no existe el *lugar* de la zozobra ni ser alguno que la presencie. Ha desaparecido junto con los sujetos poéticos enrevesados en la crudeza de lo que pasa afuera en los semáforos, las colonias, los cruceros: emboscadas, balaceras, escaramuzas (Cf. Ortega 2020). Porque no estamos en Tebas (sin Cadmo ni su descendencia), sino en la Ciudad Juárez asediada por la muerte. Mientras se evoca esos lugares donde los habitantes, alguna vez, trazaron sus trayectorias cotidianas, el poeta, en esta suerte de notas periodísticas, del recogimiento de una escritura detrás del silencio, del nombrar sin nombrar, acude a la remembranza de las páginas y recrea los pasos de las víctimas como sujetos poéticos extendidos en el paisaje, antes de desvanecerse.

coyuntura histórica. (Ortega 2020) <https://lasantacritica.com/lo-que-trajo-el-cartero/la-rapsodia-de-jorge-humberto-chavez/> (consultado 15 de enero de 2024)

A MODO DE CIERRE

La obra poética de Jorge Humberto Chávez significa, desde distintas perspectivas, una renovación de temas que figuran en el entramado estético de la poesía contemporánea. Podemos mirar, para muestra un botón, cinco años después a otro ganador del Premio Aguascalientes, con paralelismos temáticos y estilísticos compartidos con *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto*, nos referimos a *Libro centroamericano de los muertos* (2018), otro texto ocupado en manifestar un río afluente de muerte e injusticia. Traemos a colación lo anterior para verificar que no ha sido casualidad la aparición de discursos enfocados en la condición migrante y fronteriza de determinados espacios socioculturales. Por lo mismo, la revisión de nuestra tesis resulta sustancial y una contribución legítima al estudio del giro espacial respecto a la perspectiva de lectura sugerida: una poética que se sostiene a partir de procedimientos estéticos recaídos en la vulnerabilidad humana encarnada por los sujetos poéticos, a través de la espacialidad y la remembranza de los *lugares* de la violencia y el padecer cotidiano.

La importancia de nuestro análisis se ha manifestado en la observación de los seres migrantes y transfronterizos, en su tránsito cartográfico que relata cómo son despojados de su corporeidad, de sus identidades y de su lugar-habitar en el mundo. El libro de Chávez logra su emotividad porque se sustenta en una referencialidad tomada de crónicas y notas periodísticas, que ligan el discurso poético con el hecho factual. Bien menciona el propio Jorge Humberto Chávez en su última entrevista

(vale la pena transcribir su respuesta completa para apreciar de mejor manera sus intenciones autorales):⁵³

Siempre me ha interesado la desgracia social, la injusticia con que las personas son tratadas por un criminal o por un gobierno, pero en *'Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto'* me permito hacer un capítulo completo de este tipo de experiencias y de anécdotas que fueron la noticia durante mucho tiempo de una región como Ciudad Juárez, pero que empezaron a quedarse atrás, porque los nuevos crímenes iban sepultando los crímenes pasados.

En Juárez, una noticia como la de una niña que murió acuchillada por su vecina solamente dura un día en los periódicos, porque al día siguiente van a matar a más mujeres. El caso, por ejemplo, de asesinatos de hombres en la época de Calderón, donde murieron muchos más hombres y mujeres también, las historias de gente que mataban en los bares de a siete u ocho personas por viaje se quedaban inmediatamente atrás, porque a la siguiente semana mataban a otros diez en otro bar.

Entonces, lo que quise con este libro es utilizar el formato de la crónica periodística, que yo trabajé haciendo crónica por diez años en la prensa de Ciudad Juárez, para convertirla en un formato de poesía que permitiera poner en un soporte más duradero estas historias oscuras de mi ciudad, para que pudieran mantenerse en la visión de la gente a través de la lectura de poemas. De alguna manera, el poema es un soporte que permite que la noticia dure 50 años y que la gente no olvide, porque cuando se olvidan esas cosas, estás dejando la mitad de la vida atrás. (Chávez 2024)⁵⁴

⁵³ Cabe mencionar que la entrevista fue publicada en las postrimerías de nuestra investigación. Lo comentado por el poeta llega a reforzar los resultados de los planteamientos teórico-metodológicos obtenidos de nuestras interpretaciones.

⁵⁴ Véase <https://zetatijuana.com/2024/01/ahora-todo-el-pais-es-la-ciudad-juarez-de-hace-13-anos-jorge-humberto-chavez/> (consultado 23 de enero de 2024)

Así, el tener en nuestras manos el embrague de transmisión entre el texto y el lector, conlleva no solo poner en perspectiva una exégesis que integre los alcances de esta poética, también requiere dar la pauta para la reflexión, para el detenimiento sobre las causas y los conflictos que han provocado el surgimiento de ésta. De tal manera, nuestro discernimiento logró acercarnos a los mecanismos escriturales significativos que dan forma a la estructura poemática. El aprovechamiento de este análisis abarca visos teóricos que requieren aspectos del lenguaje y la configuración textual en correspondencia con las interpretaciones para revalorizar el paisaje y sus relaciones con lo social en el reparto sensible del arte, para decirlo con Ranciére.

El afán de cuestionarnos la fragilidad del ser inerme conformado en las estampas poéticas, nos entregó la comprensión de la vulnerabilidad de los sujetos discursivos internados en la violencia transfronteriza, debido a la migración, el narcotráfico y otros fenómenos sociopolíticos expuestos en la espacialidad geopoética trasvasada como lugar de la testimonialidad. *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto* ahonda en la tragedia sin lastimar o aprovecharse de su referencialidad, más bien dialoga con ella desde una posición crítica, digamos que hasta afectiva.

Comprender el registro poético admitió la instauración de una metodología cuyos andamios se sustentaron en las descripciones de los estatutos paisajísticos realizados por medios de un lenguaje directo y sus consideraciones en cuanto a la constitución metafórica-simbólica de lo fronterizo. Esto es, el concepto de lo indecible a partir de la propuesta de violencia silenciosa de Adriana Cavarero, la

estructura poslítica tomada principalmente de Fabian Casas, y, como ya mencionamos, la postura filosófica de Jacques Rancière sobre el reparto de lo sensible y la geopoética de Fernando Aínsa; además de diversas aproximaciones críticas con relevancia dentro de las líneas de investigación presentadas.

En nuestros apuntes es notoria la existencia de dos direcciones consolidadas al momento de ofrecer perspectivas de interés para nuestro estudio. Esas dos direcciones son, en primer lugar, la que estudia los aspectos sociales en el texto literario, entre ellos, lógicamente los conflictos –es evidente que existen poemas, en todas las lenguas, sobre la totalidad de los conflictos y planos indicados–y, en segundo término, la que estudia la presencia de lo literario-cultural y su específica conflictividad en el campo social (Cf. Casas 2020, 340). Es decir, la conceptualización geopoética situó el espacio discursivo similar a un “recorte” de la realidad, a partir de una geografía que es “metáfora, en tanto representa hechos sociales y existencialmente relevantes bajo la forma de la abstracción de un territorio” (Aínsa 2010, 9), visto en la obra como una referencialidad constante de nombres propios, ya sean lugares, ya sean personas y hasta acontecimientos históricos.

Junto con la estructura *poslítica*, observamos que la noción del reparto de lo sensible, en su carácter socio-político, provee una filosofía en las escenas discursivas que –parafraseando a Rancière– establece el gesto imperceptible [lo indecible] que nos invita a desencajar y recomponer los paisajes ensamblados, a mirar con extrañeza el lugar de la alteración y el disenso y desandar la armonía de un mundo

desigualmente construido, para encontrar los recovecos que propicien el volver a nombrar a las víctimas del narco-estado y perpetrar los instantes de su tragedia.

Por último, visualizamos un discurso que incorpora una performatividad consecuente a los actos públicos de violencia, los poemas dialogan con el *Horrorismo* de Adriana Cavarero al tratar el padecimiento de los sujetos poéticos como trasfondo textual, donde el paisaje como soporte del fenómeno socio-político se extiende “a las condiciones históricas, económicas y sociales donde surge y se desarrolla, así como al escenario cotidiano de violencia y devastación que lo rodea” (Cavarero 2009, 162). El aparente silencio genera poemas que colocan en primer plano la violencia cuyo encuadre ubica los elementos de la profanación en medio de objetos y situaciones rutinarias que culminan con el despojo corpóreo de las víctimas y la difuminación de las ciudades, devoradas por el horror contemporáneo.

La lectura de *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto* brindó la posibilidad de enmarcar — a lo largo de tres capítulos — las particularidades textuales que dignifican la temática territorial y el paisaje local como garantes de lo genuino, resignificando desde lo particular la propiedad universal de la vulnerabilidad humana y el lenguaje poético (Cf. Ortega 2020).

Para Chávez, los lugares del silencio, del despojo y la difuminación materializan el concepto de “hacer presente lo ausente” para reivindicar al pasado, como elemento clave para (re) construir la memoria y hacer frente a los paisajes sedimentados por la experiencia del dolor. Ante la cotidianidad el texto restituye el recuerdo, suprime el olvido y nos instala entre lo poético y lo factual. Al acabar su

lectura, los poemas parecen volverse hacia nosotros, contemplarnos y decirnos:
«ésta es la risa mira éste es el amor acércate ven ésta es la muerte».

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilera López, Jorge, Castañeda Barrera, Eva. 2018. "La poesía mexicana del siglo XX ante la crisis institucional: apuntes para un panorama estético", *Madurez de la joven poesía mexicana*. En *América sin Nombre*, n.º 23, 85-96. Alejandro Higashi e Ignacio Ballester (coordinadores). España: Universidad de Alicante.
- Alonso Herraiz, Pablo. 2017. "Literatura del Norte: la palabra como identidad". En *Revista TEFROS*, Vol. 15, N° 2, julio-diciembre, 118-139. Argentina: Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Arcos, Jorge Luis. 2017. "La crítica de lo indecible. Sobre La poesía, reino autónomo de Roberto Fernández Retamar". En *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, No. 34, 153-183. Argentina: Universidad Nacional de Río Negro. Disponible en: <https://rid.unrn.edu.ar/bitstream/20.500.12049/4274/1/2479-7491-1-SM%20%282%29.pdf>
- Ascunce, José Ángel. 1986. "La poesía social como lenguaje poético". En *Actas IX*, pp. 123-131. Centro Virtual Cervantes. Disponible en https://cvc.cervantes.es/Literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_014.pdf
- Aínsa, Fernando. 2006. *Del topos al logos, propuestas de geopoética*. España: Iberoamericana/Vervuert.
- _____. 2010. "Propuestas para una geopoética latinoamericana". En *Archipelago. Revista Cultural de Nuestra América*, núm 13, 4-10. Disponible en <https://www.revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/view/20313>
- Andrade do Nascimento, Fernanda. 2007. "Fernando Aínsa. Del topos al logos: propuestas de Geopoética. Iberoamericana, 2006". En *Connotas, Revista De crítica Y teoría Literarias*, núm. 8, 157-166. Sonora: Universidad de Sonora.
- Aristóteles, 1992. *Investigación sobre los animales*. Introducción de Carlos García Gual. Traducción y notas de Julio Pallí Bonet. Madrid: Gredos.
- _____. 1999. *Retórica*. Introducción, traducción y notas por Quintin Racionero. Madrid: Gredos.
- Aubry Ortigón, Kenia. 2021. *De Los de abajo a Ritmo Delta. Perspectivas de la literatura mexicana*. Campeche: Poder Ejecutivo del Estado de Campeche.

- _____. 2021. "Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto de Jorge Humberto Chávez: Poesía no lírica, Poesía-testimonio", *Poesía y política en la actualidad: Aproximaciones teóricas e prácticas*, Baltrusch, Burghard, Chouciño, Ana, Alfonso, Alethia (eds.), Monteagudo, Antía (coord.). Oporto: edições Afrontamento.
- Bachelard, Gastón. 2000. *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina Champourcin. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 2003. *El agua y los sueños, ensayo sobre la imaginación de la materia*. Traducción de Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barreto Ordoñez, Franklin Jhonatan. 2017. *Paisajes de la soledad: El llano en llamas (Juan Rulfo, 1953) y Vidas Secas (Graciliano Ramos, 1938)*. Foz de Iguazú: UNILA.
- Bassols Ricardez, Mario Federico. 2016. "Geografía de una novela. Kioto de Yasunari Kawabata". En *Sociedad y Ambiente*. Campeche: El Colegio de la Frontera Sur.
- Boyer, Amalia. 2009. "Archipiela. Lugar de la relación entre (Geo) estética y poética". En *Nómadas*, No. 31, 13-25. Colombia: Universidad Central Bogotá.
- Buj, Joseba. 2019. "Desplazarse hacia un *ethos* negativo: la poética migrante de Sara Uribe en *Antígona González*". En *Historia y Grafía*, julio-diciembre, pp. 5-13. México: Universidad Iberoamericana.
- Bustamante Bermúdez, Gerardo. 2023. "La poesía de protesta de Margarita Paz Paredes". En *La colmena*, n. 117, 27-42, marzo. Disponible en: <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/17469>.
- Cabezas, Alberto. 2013. "El mexicano Jorge Humberto Chávez escribe un libro sin un solo poema feliz." En *La información*. Disponible en https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/el-mexicano-jorge-humberto-chavez-escribe-un-libro-sin-un-solo-poema-feliz_OwZs2C9M6slepzdOTc7cy2/
- Capasso, Verónica Cecilia. 2018. "Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière." En *Estudios de Filosofía*, 58, 215-235. Colombia: Universidad de Antioquia. Instituto de Filosofía. Disponible en <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/91103>
- Cárdenas Mejía, Luz Gloria. 2012. "El giro del tiempo al espacio: a propósito de Ricoeur". En *Acta fenomenológica latinoamericana. Volumen IV (Actas del V Coloquio Latinoamericano de Fenomenología)*, 445-455. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Casas, Arturo. 2015. "Sobre la inestabilidad funcional del discurso poético en el nuevo espacio público." En *La poesía actual en el espacio público*, 83-110. Alba Cid, Isaac Lourido (eds.). Villeurbanne-Lyon: Éditions Orbis Tertius.
- _____. 2020. "Conflicto social, heteroglosia y poema dialógico: situación para su análisis discursivo (un regreso crítico a Bajtín y Volóshinov)". En *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario 7, 336-349. España: Universidad de Zaragoza.
- Caudillo Romero, Alonzo. 2018. "Antígona González de Sara Uribe: una lectura infrapolítica". En SENALC. México: SENALC. Disponible en: <https://www.senalc.com/2018/02/01/antigona-gonzalez-de-sara-uribe-una-lectura-infrapolitica/>
- Cavarero, Adriana. 2009. *Horrorismo: Nombrando la violencia contemporánea*. Traducido por Saleta de Salvador Agra. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Div. Ciencias Sociales y Humanidades.
- Ceballos Gutiérrez, Germán, Pace, Riccardo. 2023. "México 2010. Diario de una madre mutilada: Ester Hernández Palacios y el testimonio en diálogo". En *El pez y la flecha*. Revista de Investigaciones Literarias, Vol. 3, núm. 6, 55-79. México: Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Disponible en <https://elpezylaflecha.uv.mx/index.php/elpezylaflecha/article/download/105/90>
- Cervantes Almaguer, Diana de la Caridad, Álamo Vega, Ariagna, Tamayo Olano, Adailín. 2018. "El sujeto lírico, construcción y permanencia en la libertad del verso: su tratamiento en el análisis literario". En *Revista Atlante: Cuadernos de Educación y Desarrollo*. Disponible en: <https://www.eumed.net/rev/atlante/2018/11/sujeto-lirico-verso.html>
- Cornejo Polar, Antonio. 2003. *Escribir en el aire. Ensayos sobre heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Perú: Latinoamericana editores.
- Chacón, Alejandro López, Piraquive Betancourt, Nelson, Ruiz Parra, Ingrid. 2017. "El espacio literario dentro de la construcción ficcional de una poética filosófica, desde el método ontológico y fenomenológico. La escritura ficcional divergente de Stanislaw Lem". En *Sincronía*, julio-diciembre. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

- Chávez, Jorge Humberto. 2013. *Te diría que fuéramos al río bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Chazarreta, Daniela Evangelina. 2019. "Convertir la naturaleza en un tapiz: el paisaje en las estéticas José Lezama Lima, Vicente Gerbasi y Octavio Paz". En *RECIAL*, Junio. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Dadon Benseñor, José R. 2003. "Borges, los espacios geográficos y los espacios literarios". en *Scripta Nova*, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales vol. vii, núm. 145. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- De Navascués, Javier. 2004. "Espacios del imaginario latinoamericano. Fernando Aínsa, Resenhas." En *Todas as letras*, No. 6, 135-136. Brasil: Univerdade Presbiteriana Mackenzie. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e letras. Disponible en [https://editorarevistas.mackenzie.br > download](https://editorarevistas.mackenzie.br/download)
- Di Meglio, Estefanía. 2020. "La paradoja del testimonio en clave literaria." En *Acta literaria*, 60, 33-52. Chile: Universidad de Concepción. Disponible en https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482020000100033
- García Gómez, Sofía. 2017. "Del papel al mapa. 'Las posibilidades de la georreferenciación en los Estudios Literarios'". En *Revista de Humanidades Digitales*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Fabre, Luis Felipe. 2012. *La edad de oro, antología de poesía mexicana actual*. Ciudad de México: UNAM.
- Henaó Jaramillo, Simón. 2020. "La duración del despojo en Ver lo que veo de Roberto Burgos Cantor". En *América sin nombre* (24), 49-56. *Memoria Académica*. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.15842/pr.15842.pdf
- Herbert, Julián Herbert, Matías, Santiago Matías (compiladores). 2013. *Escribir poesía en México II*. México: Bonobos/Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Herner, María Teresa. 2009. "Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari María Teresa". En *Huellas*, No. 13, 158-171. Argentina: Universidad Nacional de La Pampa. Facultad de Ciencias Humanas. Instituto de Geografía. Disponible en <https://redbiblio.unne.edu.ar/pergamino/documento.php?ui=41&recno=124094&id=RESISTENCIA.41.124094>

- Hoyos Guzmán, Angélica. 2020. "Poesía testimonial: afecto, memoria y sobrevivencia en Colombia". En *La raíz invertida. Revista latinoamericana de poesía*. Disponible en <https://www.laraizinvertida.com/detalle-2678-poesia-testimonial-afecto-memoria-y-sobrevivencia-en-colombia#>
- León Cázares, María del Carmen. 2007. "Códice de Calkiní, introducción, transcripción, traducción y notas de Tsubasa Okoshi Harada". En *Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas*. México: UNAM, Coordinación de Humanidades, Unidad Académica de Ciencias Sociales y Humanidades.
- Martínez, Ricardo. 2016. "Julio Llamazares: "El viaje de don Quijote". En *Todo Literatura*. Madrid: República Ibérica de las Letras.
- Martínez Cantón, Clara I., Rodríguez Pérez, Ana. 2018. "Un viaje a través de los poemas: Acercamiento al tratamiento espacial en la poesía de Antonio Colinas. En *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada*, núm. 30, 267-290. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Moncada, Felipe. 2019. "Una geo poética de los ríos. Presentación de Canto fluvial. Geopoética, de Leonora Lombardi. Chile: Universidad de Valparaíso. Disponible en: <http://letras.mysite.com/fmon110519.html>
- Monteleone, Jorge José. 2016. *El fantasma de un hombre: poesía, imaginario y vida*. Rosario: Nube negra.
- Montiel Contreras, Carlos Urani. 2020. *Geopoética de Chihuahua: filosofía lírica del desierto*. Chihuahua: Dospuntotres.
- Moretti, Franco. 2015. *Lectura distante*. Traducido por Liliana Mosconi. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ojeda, Diana. 2016. "Los paisajes del despojo: propuestas para un análisis desde las reconfiguraciones socioespaciales". En *Revista colombiana de Antropología*, vol. 52, No. 2. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia - ICANH. Disponible en: <https://doi.org/10.22380/2539472X38>
- Ortega, Jorge. 2020. "La rapsodia de Jorge Humberto Chávez. En *La Santa Crítica*. Disponible en: <https://lasantacritica.com/lo-que-trajo-el-cartero/la-rapsodia-de-jorge-humberto-chavez/>

- Pardo Hernández, Rodrigo. 2017. "La ficción narrativa de la frontera: El río Bravo en tres novelas mexicanas". En *Revista internacional de fronteras, territorios y regiones*, Vol. 25, no. 49, pp. 157-178. México: El Colegio de la Frontera Norte.
- Pérez Martínez, Javier. 2020. "Una aproximación geopoética a la copla de amor: el río y la loma como mitos espaciales montubios". En *Castilla. Estudios de literatura*, No. 11, 96-120. España: Universidad de Valladolid. Disponible en <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/4112>
- Pineda Muñoz, Jaime. 2014. *Geopoética de la guerra. He oído música en el estruendo del combate y he hallado paz donde las bombas escapían fuego*. Colombia: Universidad de Manizales.
- Piotrowski, Piotr. 2008. "Del giro espacial o una historia horizontal del arte". En *Boletín de arte*, num. 18. Traducido por Berenice Gustavino. Argentina: Universidad Nacional de La Plata.
- Poulet, Régis. 2015. "Breve introducción a la geopoética". En *Provinciana, revista de literatura y pensamiento*, 40-44. Traducido por Esther Browne y Cristián Arregui. Chile: Universidad de Valparaíso. En <https://www.institut-geopoetique.org/es/articulos/214-breve-introduccion-a-la-geopoetica#:~:text=Se%20trata%20de%20encontrar%20caminos,y%20la%20poes%C3%ADa%3A%20la%20geopo%C3%A9tica>.
- Prada Oropeza, Renato. 2012. *Los remedios imposibles contra la realidad (el sistema literario de Juan Vicente Melo)*. Veracruz: Universidad Veracruzana.
- Prieto, Antonio. 1999. "La poética de la frontera". En *Lucero*, No. 10, 38-43. Estados Unidos: UC Berkeley. Disponible en <https://escholarship.org/uc/item/9wk492p0>
- Quesada, Fernando. 2016. "El giro espacial. Conquista y fetiche". En *Revista europea de investigación en arquitectura*, 153-170. España: Universidad Europea.
- Ranciere, Jaques. 2005. *El viraje ético de la estética y la política*. Traducido por María Emilia Tijoux. Santiago: Palinodia.
- _____. 2009. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Traducido por Patricio Mena e Iván Trujillo. Santiago: LOM Ediciones.
- _____. 2011. *El malestar en la estética*. Traducido por: Miguel Angel Petrecca, Lucla Vogelfang, Marcelo G. Burello. Buenos Aires: Capital Intelectual.

- Redacción Zeta. 2012. "El presidente de las 83 mil ejecuciones". En *Semanario Zeta*. Tijuana. Disponible en <https://zetatijuana.com/2012/11/el-presidente-de-las-83-mil-ejecuciones/>
- Ricoeur, Paul. 2004. *La memoria, la historia, el olvido*. Traducción de Agustín Neira. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rivera Garza, Cristina. 2020. "Rapiña: una escritura geológica de Balam Rodrigo". En *Literal Magazine*. Disponible en <https://literalmagazine.com/rapina-una-escritura-geologica-de-balam-rodrigo/>
- Rodríguez Ortiz, Roxana. 2008. "Disidencia literaria en la frontera México-Estados Unidos". En *Andamios*, vol. 5, no. 9, 113-27. México: Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales.
- Sánchez Ayala, Luis. 2015. "De territorios, límites, bordes y fronteras: una conceptualización para abordar conflictos sociales". En *Revista de Ciencias Sociales*, 53, julio, 175-179. Universidad de los Andes. Disponible en <https://journals.openedition.org/revestudsoc/9399#:~:text=6Si%20una%20p,ersona%20se,entre%20ella%20y%20el%20mundo>
- Sánchez Ramos, Nelida Jeanette. 2019. "Rodrigo Lira, el desarrollo humanístico del último tigre chileno". En *Revista 100-CS*, núm. 2, 19-37. Colombia: Cuadernos de Sofía.
- Sarti, Cynthia. 2020. "Decir lo indecible". Traducido por Virginia Vecchioli. En *Desacatos*, 62, 88-97. Brasil: Universidade Federal de São Paulo. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7275014.pdf>
- Silveira, María Luisa. 2013. Tiempo y espacio en geografía: dilemas y reflexiones. En *Revista de geografía Norte Grande*, 9-29. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Solís González, José Luis. 2013. "Neoliberalismo y crimen organizado en México: El surgimiento del *Estado narco*". En *Frontera norte*, vol. 25, No. 50. México. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-73722013000200002&lng=es&nrm=is
- Torreblanca, Carolina, Lara, Adrián. 2018. "El saldo de dos sexenios de guerra". En *Animal Político*, México. Disponible en: <https://www.animalpolitico.com/el-foco/el-saldo-de-dos-sexenios-de-guerra/>

- Tillería Aqueveque, Leopoldo. 2020. "Poética y verosimilitud en Aristóteles". En *Sincronía*, núm. 77, 388-403. Chile: Universidad Tecnológica de Chile.
- Vázquez Enríquez, Emily Celeste. 2014. "Literatura sobre la frontera norte mexicana: comparación y análisis del discurso pragmático" (2014). En *Open Access Theses & Dissertations*. Estados Unidos: University of Texas at El Paso. URL: https://digitalcommons.utep.edu/open_etd/1373
- Vernon Holly. 2019. *El placer de la fugacidad semántica en la poesía de migraciones*. Thesis Presented to the Faculty of San Diego State University. Estados Unidos: San Diego State University. Disponible en: <https://www.proquest.com/openview/2d2ba6f6f378dab8965f0f82aaf76bbe/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>
- Villa Pérez, Josefina Elizabeth. 2021. "Duelo y testimonio en la poesía de Jorge Humberto Chávez". En *Literaturas y discursos sobre la violencia en el norte de México*, 53-67. México: Universidad Autónoma de Baja California.
- Zandwais, Ana. 2016. *Materialidades discursivas: Lengua, Ideología y Discurso*. México: UNAM. URL: <http://posgrado.filo.uba.ar/materialidades-discursivas-lengua-ideolog%C3%ADa-y-discurso>