

FELIPE ADRIÁN RÍOS BAEZA
Universidad Anáhuac Querétaro
felipe.rios@anahuac.mx
ORCID: 0000-0001-9449-4651

DOLOR ANIMAL, DUELO HUMANO, REDENCIÓN TRASCENDENTAL:
APROXIMACIONES A LA OBRA POÉTICA DE MÓNICA R. LICEA

ANIMAL PAIN, HUMAN GRIEF, TRANSCENDENTAL REDEMPTION:
APPROACHES TO THE POETIC WORK OF MÓNICA R. LICEA

PALABRAS CLAVE:
Mónica R. Licea,
dolor, animalidad,
duelo, poesía mexicana
contemporánea.

Mónica R. Licea hasta el momento ha sido publicada —*Visión de la ira* (2017), *Perro ciego de nostalgia feroz* (2021) y *Hermano* (2023)— con el fin de decantar las temáticas y registros literarios que convierten su propuesta en una de las más singulares de la poesía actual en México. En dichos libros el dolor aparece como motivo central, representado, en un inicio, como una tríada de animales (oso, caballo, perro), mismos que se transfigurarán para ofrendar algo al lector: una voz poética que grita iracundamente, pero que, como se verá, se asiste luego de una manera compleja de referentes propios de la tradición católica y de las llamadas “fases del duelo”.

KEYWORDS:
Mónica R. Licea,
pain, animality, grief,
contemporary
Mexican poetry.

Mónica R. Licea currently has been published —*Visión de la ira* (2017), *Perro ciego de nostalgia feroz* (2021), and *Hermano* (2023)— in order to line up the themes and literary documentation that turn her work into one of the most singular proposals of contemporary poetry in Mexico. In these books, pain appears as a central motive, represented, at first, as a triad of animals (bear, horse, dog), which will transfigure to offer something to the reader: a poetic voice that yells in anger, but that, as we will appreciate, is assisted in a complex form by catholic tradition references and the so called “phases of grief”.

La obra poética de Mónica R. Licea (Guadalajara, 1990) es breve —tres poemarios, *Visión de la ira* (2017), *Perro ciego de nostalgia feroz* (2021) y *Hermano* (2023)— y debe asumirse en plena construcción. Sin embargo, la hondura de sus reflexiones y el tratamiento poético de una de sus temáticas protagónicas —el dolor, ese “animal [que] me mordió” (Licea *Visión*: 14), como se determina en uno de sus poemas más conocidos— han captado interés en el ámbito de la más reciente poesía mexicana.

Denise Griffith, por ejemplo, identifica que en los poemas de Licea: “está presente lo primitivo, el someter a la bestia” (párr. 3); y Elisa Díaz Castelo menciona, sobre todo en *Hermano*, que su enunciación “no obedece a las reglas tácitas de un relato, a la linealidad hechiza que contar le presta a un suceso y, sobre todo, la ilusión de un cierre. Con gran instinto poético, la autora se resiste a estos artificios, pues intuye que acatar dicha estructura domesticaría dos criaturas salvajes y poco dadas al cautiverio: la furia y el duelo” (12).

En estas primeras aproximaciones a una poesía tan joven hay cosas que llaman inmediatamente la atención. En primer lugar, el modo en que la obra de Mónica R. Licea transita por la experiencia del dolor, tanto hacia atrás (rastreando unos orígenes que la llevarán a lo salvaje, a lo animalesco) como hacia adelante (trabajando modos de representación particulares, que irán desde el empleo de símbolos religiosos hasta técnicas y procedimientos de la tanatología). Y, en segundo lugar, la forma en que la autora identifica rápidamente que el lenguaje poético se ve rebasado como soporte exclusivo para dar cuenta de esta experiencia. De ahí que Díaz Castelo afirme que su lírica no obedece a las “reglas tácitas de un relato”, como la linealidad, entendiendo que Licea requiere traer al proceso de poetización del dolor otras formas de enunciación, más propias de una narrativa no tradicional (microrrelatos elípticos y fragmentados) y de las artes visuales (tipografías, imágenes intervenidas, fotografías).

Salvo el brillante prólogo de Elisa Díaz Castelo a *Hermano* y algunas entrevistas aisladas (como ésta, muy singular, que Denise Griffith le hace en 2019; o bien la de Yanny Ochoa de 2024, en el podcast de *Geek Girls*) no son muchos los estudios críticos en torno a su trabajo poético. Sin embargo, el tema del duelo sí se ha hecho muy presente durante los últimos años en los estudios literarios mexicanos.¹ Por lo mismo, este ensayo propone,

¹ Vid. Luis Vicente de Aguinaga, *No hay otro paraíso. Pérdida, duelo y nostalgia en tres momentos de la poesía mexicana moderna* (2024); y los trabajos de Elba Sánchez Rolón, al respecto: “Los cuerpos indóciles en la obra de Cristina Rivera Garza” (2024), “Leer el tiempo desde la ausencia y el duelo” (2025).

desde una metodología que integra la aproximación intertextual (Gérard Genette), el análisis lírico-simbólico (Mauricio Beuchot, Paul Ricoeur) y una recurrencia a ciertos aspectos filosófico-antropológicos del dolor (Søren Kierkegaard), una revisión de la, hasta el momento, poesía completa de Mónica R. Licea, con el fin de identificar cómo se trabajan dichas “criaturas salvajes”, reconocidas por Díaz Castelo: la furia y el duelo.

La incorporación evidente de lo animalesco y lo primitivo al momento de articular imágenes en torno al dolor, pero también la recurrencia de elementos que rebasan lo propiamente humano (vinculados, por ejemplo, a las etapas del duelo, para llegar a la sublimación del discurso y simbología propiamente judeocristianos) hacen pensar en una poesía asaz compleja, divergente, inédita, misma que termina concluyendo que “el mundo es un cementerio que transitamos a diario” (Díaz Castelo: 9) y que el dolor será singular y perpetuamente un “animal / ad-herido / a la memoria” (Licea, *Visión* 5).

“Sembriava carca ne la sua magrezza”: *la representación del dolor como el mamífero más grande del mundo*

A través de las diversas entrevistas concedidas por la autora (Griffith, 2019; Gómez [Granuja Revista], 2021; Ochoa [GGPodCast], 2024; Ríos Baeza [Canal NAM], 2025), es posible configurar una situación iniciática que tomará paulatina constitución como material poético: el 26 de noviembre de 2006, cuando Mónica R. Licea tenía apenas quince años, su hermano mayor, Néstor Alan Rodríguez Licea, falleció en Guadalajara en un dramático accidente automovilístico. Dos jóvenes alcoholizados, Francisco Álvarez del Castillo Iñíguez y Christian Arias de la Torre (este último hijo del exdirector de Comunicación Social en la Secretaría de Gobernación del Estado de Jalisco) impactaron su automóvil y tuvieron, en un proceso manido y sesgado, que comparecer ante la justicia, misma que no se concedió plenamente para la familia Rodríguez.

Este es el origen de lo que, luego, será el núcleo firme de su poética y que se volcará estéticamente en *Visión de la ira*, *Perro ciego de nostalgia feroz* y *Hermano*: sentir, procesar el dolor y la indignación; buscarle salida a esas experiencias a través de un lenguaje propio, y singular, como poeta; elaborar imágenes, símbolos, modulaciones textuales esencialmente literarias; y, así, acompañar su desarrollo que, ya desde entonces, se había orientado a los quehaceres poéticos y artísticos (primero en los talleres

de autores como Enrique Carlos, en Guadalajara, estudiando Cine Digital, posteriormente, hasta llegar a cursar, en la actualidad, una Maestría en Escritura Creativa, en Buenos Aires).

Es decir (y aquí la base de esta propuesta de lectura), para que el dolor se procese en poesía y para la poesía se experimentará y representará, primero, salvajemente, para luego modelarse como dolor existencial. Como se verá, ciertos momentos en su poesía hacen pensar aquello que Søren Kierkegaard se preguntaba en *El concepto de angustia*, cuando al ser humano se le instala delante, de forma ineludible, la experiencia de un dolor que es compartido, pero de un sufrimiento que sabe que es sólo suyo: “¿cómo se relaciona el espíritu consigo mismo y con su condición?” (90). Se trata de una experiencia intersubjetiva, cuya verdad radica en el significado concreto que el individuo, en contacto directo con la experiencia y no en abstracción, puede darle. De esta manera, hay un proceso de concientización y una búsqueda de sentido para una experiencia tan compleja.

Lo dicho puede ser complementado con aquello que el filósofo danés marcaba en el *Postscriptum*:

El verdadero *pathos* existencial se relaciona esencialmente con el existir, y el existir es en esencia interioridad, y la acción de la interioridad es el sufrimiento, porque el individuo es incapaz de transformarse a sí mismo. Se convierte, por así decirlo, en una afección de la autotransformación, y es por ello que el sufrimiento es la más grandiosa acción en el mundo de lo interior. (290)

El modo de entender así el sufrimiento implica una modificación importante para el sujeto; una fractura, un desajuste entre el ser y las condiciones de existencia en la realidad, ya que dicha realidad le está permitiendo evidenciar una limitante, contra la cual se revolverá. Como marca Juan Francisco García, en un lúcido artículo sobre Kierkegaard:

Pensar lo humano de esta manera supone un modo de reflexión que parte de la subjetividad entendida como una forma de apropiación de la verdad de lo humano en tanto que habla de sí mismo [...]. Al percatarse de ello, el ser humano experimenta una oposición, un choque, cuyo origen se produce en su interioridad y después replica en su cuerpo y este padecimiento se perfila como un quebrantamiento de su existir. (47, 49)

Lo importante para este estudio literario es identificar el modo en que esta fractura se replica, justamente, corporal, existencial y lingüísticamen-

te; es decir, cómo aquella “acción de la interioridad” persigue un lenguaje intensamente figurativo, mismo que se asociará a referentes que Licea irá poblando, de manera subrepticia o explícita, en sus textos y que constituyen lo singular de su literatura.

Así pues, ¿de dónde proviene esa representación del dolor primitivo, descarnado, iracundo, como un animal acechante, en sus textos? Desde el mismo poema inicial de *Visión de la ira*, “el dolor es el mamífero / más grande / del mundo / su peso / se encuentra al descubierto. / Animal / ad-herido / a la memoria” (*Visión*: 5) —y que más de una vez la propia autora lo ha identificado como su “poema maestro” (Licea en Ríos Baeza: 2025)— se evidencia cómo la manifestación del sufrimiento emerge en su quehacer poético en tanto entidad ambigua, sin características propias, únicamente como presencia amenazante.

Si se emplea la teoría intertextual de Gérard Genette,² es posible advertir que aquella fiera parece provenir de su particular lectura de la poesía dantesca —“Questi pareo che contra me venisse / con la test’alta e con rabbiosa fame, / sì che pareo che l’aere ne tremese. / Ed una lupa, che mi tutte breme / sembiava carca ne la sua magrezza, / e molte genti fé già vive grame” (Alighieri, *Comedia*: 48)³—, donde el acento está puesto ante todo en

² Bien vale recordar la lección genettiana, en donde la *hipertextualidad* se entendía como “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. Como se ve en la metáfora se injerta y en la determinación negativa, esta definición es totalmente provisional. Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado (renuncio a buscar, para un uso tan transitorio, un prefijo que subsuma a la vez el *hiper* —y el *meta*—) o texto derivado de otro texto preexistente. Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto (digamos tal página de la *Poética* de Aristóteles) ‘habla’ de un texto (*Edipo Rey*). Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como transformación, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo. *La Eneida* y el *Ulyse* son, en grados distintos, dos (entre otros) hipertextos de un mismo hipotexto: *La Odisea*. Como puede comprobarse a través de estos ejemplos, el hipertexto es considerado, más generalmente que el metatexto, como una obra ‘propiaamente literaria’ —por esta razón, entre otras, de que, al derivarse por lo general de una obra de ficción (narrativa o dramática), queda como obra de ficción, y con este título cae, por así decir, automáticamente, a ojos del público, dentro del campo de la literatura—” (14-15).

³ “Avanzaba hacia mí con la cabeza / altiva y con aspecto tan hambriento / que parecía estremecerse el aire. / Vi una loba voraz que iba repleta / de insaciable avidez en su magrura / y había causado el mal a mucha gente” (2018: 48. Trad. de José María Micó para Acantilado); o bien: “Me pareció que contra mí venía, / con la cabeza erguida y hambre

aquella “rabbiosa fame” (“aspecto tan hambriento”, “hambre fiera”), esa “brame (che) sembiava carca” (“repleta de insaciable avidez”, “todo el apetito que parecía cargar”). Es decir, se trata de una amenaza, un azoro que no sólo viene a atemorizar, sino a reclamar algo. Lo más relevante a destacar es que esta fiera se encuentra en una zona prelingüística, aún sin definición ni contorno nominal. Por tanto, la poesía de Licea, en tanto hipertexto, absorbe la escena de la *Commedia*, pero vuelve a la acechanza irreconocible y, por tanto, más aviesa. Mientras que para Dante las fieras que lo abordan en la “selva oscura” son inmediatamente distinguibles (leopardo, león y loba) y pueden vincularse con los pecados que cercan al individuo en su edad madura (lujuria, soberbia, codicia), en el caso de Mónica R. Licea se trata de un “mamífero”, el “más grande / del mundo”, que se aproxima a una joven y que, más que cuentas, le pide ser incorporado a su esencia personal y a su lenguaje. Por el contrario, si Dante, con ayuda de esa sombra que luego se volverá Virgilio, logrará huir de ese territorio para iniciar un viaje guiado y consciente, en el caso de la voz poética de Licea no hay mucha escapatoria; lo que implica, entonces, que tendrá que aprender a dolerse para, posteriormente, aprender a verbalizar ese dolor.

Este desvío poético-intertextual es importante, porque parece trasladar la vivencia de lo meramente representativo a la idea del sufrimiento existencial kierkegaardiano: en sus poemarios el dolor se experimenta, primero, físicamente, como un animal que se encima y que paraliza, donde no hay preocupación inicial de comunicar aquello, sino de sobrevivirlo. Ya se había reparado en el verso “su peso / se encuentra al descubierto”, al que acompañarán otros: “Un animal me mordió. / La calle/ un ruedo/ donde se me desprendió la carne” de *Visión de la ira* (14); y de forma aún más notoria en “Hibernación”, poema incluido en *Hermano*: “El pesado oso en mi espalda / trepa por mi espina dorsal / y me encaja sus garras cada noche / busca, olfatea y encuentra mi útero de miel / lo mastica incesante hasta que se atora / entre sus dientes” (75). El animal, pues, no se aproxima, sino que ataca, remuerde, debilita la constitución humana. No es distinguishable por la voz poética, en un comienzo, más que como un mamífero grande que daña. Por lo tanto, lo que está intensamente descrito es la sensación corporal (y en específico, en el cuerpo de una mujer). Los verbos “trepar”, “encajar”, “buscar”, “olfatear”, “mastigar” hablan de una animalidad que

fiera / y hasta temerle parecía el aire. / Y una loba que todo el apetito / parecía cargar en su flaqueza, / que ha hecho vivir a muchos en desgracia” (1998: 79. Trad. de Luis Martínez de Merlo para Cátedra).

busca la depredación de un joven útero (con el fin de anular, también, la posibilidad de extensión y descendencia de ese ser). Sólo en la siguiente fase la voz poética será capaz de reconocer la figura de algunos animales. Y si la tríada animalesca de Dante estaba compuesta por un leopardo, un león y una loba, los tres animales mayormente recurrentes en la obra de Licea son el oso, el caballo y el perro.

En contraste con el tradicional análisis poético-simbólico (que establece una proporción analógica en el límite entre la imagen propuesta y su conexión profunda con la cultura),⁴ para los propósitos de este estudio resulta conveniente recurrir a la teoría de Paul Ricoeur: “[U]n símbolo, en la acepción más general, funciona como un ‘excedente de sentido’” (68). Esto quiere decir que, en algunos trabajos poéticos, la elaboración de un símbolo —en este caso, de una figura animalesca— no opera solamente como una analogía (piénsese en Dante: leopardo equivalente a lujuria; loba, igual a codicia, etc.), en tanto una significación primaria (animal) que permite llegar a una significación secundaria (pecado), sino que posibilita, en el lector, el ingreso en un nivel de sentido que desborda la interpretación literal, en tanto dialéctica que provoca una síntesis nueva. Entendido así:

[L]a significación primaria aporta la secundaria, como el sentido de un sentido. Esta característica señala la diferencia entre un símbolo y una alegoría. La alegoría es un procedimiento retórico que puede ser eliminado una vez que ha cumplido con su tarea. Habiendo ascendido la escala, podemos ahora descenderla. La alegoría es un procedimiento didáctico. Facilita el aprendizaje pero puede ser ignorada en cualquier acercamiento estrictamente conceptual. En contraste, no hay conocimiento simbólico salvo cuando es imposible comprender directamente el concepto y cuando la dirección hacia el concepto es indicada indirectamente por la significación secundaria de una significación primaria [...]. El símbolo asimila más de lo que percibe

⁴ En la didáctica explicación de Mauricio Beuchot, todo símbolo “tiene dos partes. Una es conocida, nos pertenece; es con la que iremos en busca de la otra, la que embona con ella, con la cual y sólo con la cual se cumple la simbolización, se lleva a cabo el acontecimiento de simbolicidad. Esa otra parte que nos falta, con la que nos conecta la que poseemos, es precisamente la mejor. Tenemos la parte individual o concreta del símbolo, y ella nos lleva a la universal y abstracta; la sensorial nos lleva a la conceptual; la corporal a la espiritual. Al juntarse las dos partes, hay un límite en el que se unen, se conectan. Ese es el límite analógico. La parte de símbolo que poseemos nos hace conocer por analogía, analógicamente, la otra parte, que es la superior o trascendente, o trascendental, la que supera lo empírico” (143).

una semejanza. Es más, al asimilar unas cosas a otras, nos asimila a lo que de tal modo es significado. Esto es precisamente lo que hace a la teoría de los símbolos tan fascinante y sin embargo tan engañosa. Todas las fronteras están borrosas entre las cosas, lo mismo que entre las cosas y nosotros mismos. (68-69)

Se tiene, pues, que la “fauna” liceana trasciende la alegoría para articular un conocimiento simbólico, dándole a entender al lector que el sufrimiento existencial tomó una figuración particular, identitaria de su poesía, sin demasiada correspondencia referencial ni cultural.

En ese sentido, el oso, especialmente en “Hibernación”, del poemario *Hermano*, proyecta lo que, en el ya revisado primer poema de *Visión de la ira*, suponía no un concepto, sino una sensación: la *pesadez* —“ese animal pesado que duerme junto a mí / mamífero de robusta respiración / acecha con cautela / los menores espasmos de vida” (Licea, *Hermano*: 75. Cursivas en el original)—; el dolor como una carga, la sensación física y aún incomprensible de algo fatigoso y paralizante, pero además omnipresente y conminatorio. Sin embargo, y como se planteaba en el argumento inicial de este trabajo, a través de la poesía se perseguirá trascender a la sensación física para alcanzar una representación transmutable de dicho dolor. Por ello, el oso tomará, en poemas posteriores, el aspecto de un caballo.

Si bien no puede decirse que este caballo esté domesticado —en uno de los poemas más reconocidos de la autora se lee que: “tener el corazón roto / es como montar un caballo enfermo bajo la lluvia” (Licea, *Perro ciego*: 12)—, representa, al menos, la posibilidad de abandonar el estatismo al que el oso la tiene sometida. Nuevamente, no podría hablarse del caballo como el símbolo de una liberación, sino, más bien, como el reconocimiento de que el dolor guarda cierta autonomía con su presa y que la deja momentáneamente en paz. Nótese, además, que el caballo está enfermo, y esa enfermedad puede provenir de nutrir una emoción: la ira.

Esta zona de la poesía de Mónica R. Licea es muy importante porque al trabajar orientada al conocimiento simbólico más que a la alegoría, dicha ira será reconocida, primero, como pecado, pero luego como una de las fases del duelo. “En mi pecho un animal / que relincha / se desprende / toca fondo / nace”, se lee en *Visión de la ira* (9); y también en el poema que cierra ese libro: a través de la construcción del símbolo del caballo, se acepta la ira como modo de transitar el dolor y poder mínimamente aliviarse: “No me molestaría trotar / desnuda / en el campo mientras / la noche florece en mi torso (...). / No me molestaría mascar / la hierba / y entrar al establo /

que no buscaba / que dice mi nombre (...) / y seguir / relinchando / la visión de la ira” (18).

El caballo, por tanto, constituye dos asuntos en esta transformación animalasca: primero, una forma de quitarse de encima al “pesado oso”, que paraliza a la voz poética, permitiéndole cierto movimiento; y, segundo, una posibilidad (aún no humana, aún no redentora, pero sí expresiva) de *vociferar*, es decir, de empezar a transmitir, con cierto lenguaje, la experiencia dolorosa —los versos ya examinados de: “En mi pecho un animal / que relincha / se desprende / toca fondo” (9) y ese final: “seguir / relinchando / la visión de la ira” (18), dan cuenta de ello—.

Sin embargo, para Licea no basta con vociferar el dolor: debe aparecer una última transformación con el fin de dejar completa y ajustada su tríada salvaje: el perro. La aparición del perro entraña una complejidad mayor en su poesía, ya que finalmente la “pesadez” relacionada con el oso y la “ira” vinculada con el caballo darán lugar al símbolo, entendido al modo ricoeuriano, de un animal que resulta menos salvaje, y que, a pesar de mostrarse aún acechante, se podrá domesticar. Este símbolo aparece por primera vez en *Visión de la ira* del siguiente modo: “Perro bueno / muy bien / quieto / callado. / Perro con el hocico / que no termina de reventar. / No. / Abajo / Perro sucio. / ¡No! / Perro ciego de nostalgia feroz. ¡Quietos!” (16). Se trata de un cambio de registro importante: ahora, la voz poética ordena la quietud, el silencio, la sumisión del dolor; pero también el reconocimiento de un ser que está, al igual que ella, herida. Los versos “perro con el hocico / que no termina de reventar” implican que, a pesar de la experiencia dolorosa que paraliza, aún tiene un hocico (lugar donde se articula el lenguaje) que no se ha desbaratado del todo. Esta última fase de transformación tiene como propósito que, al fin, la poesía tenga lugar. Los versos ulteriores del poema resultan cruciales para ello: “Perro que se pudre. / Perro que come perro. / Muy bien. / Muerto. / Eso. / Así” (16-17).

Aquí, el análisis simbólico puede ser complementado con el intertextual. Sobre todo porque aquel verso emblemático en su producción, “perro ciego de nostalgia feroz”, evidencia que, además del hocico herido, el perro posee dos elementos que lo conectan con la tradición: el animal no observa (“ciego”) y, por tanto, en su interior habita un pasado más amable (“de nostalgia feroz”), lo que remite, por supuesto, a Argo, el perro de Ulises, y establece vínculos alusivos con el hipotexto clásico de *La Odisea*. En el canto XVII, cuando Ulises aparece en Ítaca de incógnito y habla primero con el porquero Eumeo, se dice: “Tal hablaban los dos entre sí cuando vieron un perro que se hallaba allí echado e irguió su cabeza y orejas:

era Argo, aquel perro de Ulises paciente que él mismo allá en tiempos crió sin lograr disfrutarlo, pues tuvo que partir para Troya sagrada” (Homero: 301-302). El “perro ciego de nostalgia feroz”, por tanto, simboliza en la epopeya de Homero, y en la poesía de Mónica Licea, algo similar: la posibilidad de retornar a un territorio que ya se conocía, pero que ha cambiado por su ausencia. Si Ulises no pudo disfrutar del cachorro y su compañía por marchar a la guerra, el simbólico perro de Licea (la posibilidad de salir del “relincho” e ir a un lenguaje más complejo, una comunicación prepoética de ladridos, gruñidos y gemidos) ha debido esperar, con el hocico partido, que regrese de una batalla tan despiadada como la de los aqueos: la de asimilar su propio dolor. “A Argo sumióle la muerte en sus sombras no más ver a su dueño de vuelta al vigésimo año”, se lee en la *Odisea* (302). En el caso de este perro, también hay un reconocimiento de quien ha retornado y a quien tiene en frente. Pero luego, esa voz poética entiende que, tras su largo viaje experiencial, el perro debe morir para darle a ella una ofrenda mayor: “Perro que come perro. / Muy bien. / Muerto. / Eso. Así” (Licea, *Visión*: 17).

Es fundamental detenerse en esto, porque se trata de un motivo literario que conecta, consecutiva y evolutivamente, los libros de Licea. El perro que ofrece la posibilidad de poetizar en *Visión de la ira* se materializa, luego, en *Hermano*, donde dicha probabilidad ya se concretiza en una certeza. Como se verá, *Hermano* ya no se entiende sólo como búsqueda expresiva que acaba en vociferación, sino en un despliegue de registros y lenguajes con el fin de elaborar un duelo consciente. El poema “El pájaro” (aparecido primero en “Archivo negro” de *Perro ciego de nostalgia feroz*) es una de las piezas fundamentales en la poética de la autora, y por lo mismo no es casualidad que sea mucho más narrativo que lírico: “Esta mañana mi perro me despertó con un pájaro muerto en su hocico. / Lo trajo a mi cama y se sentó. / Nos miramos largo rato” (10). El perro le realiza una ofrenda que, en un comienzo, no puede comprender. Y si bien el perro “Miró del otro lado de la ventana, donde el arbusto reverdecía” (10), en tanto invitación a darle sepultura y regresar el cuerpo a la tierra, quien poetiza lo deja endurecerse en un rincón de la casa. Por eso el poema acaba con una interrogante que abre todas las posibilidades para *Hermano*: “¿Es mi hermano el cadáver del pájaro que no puedo enterrar?” (10).

Los propios versos así lo permiten pensar: la personificación del pájaro en un ser humano (ofrendado por el perro, además: el símbolo primordial para su poética, como se ha visto) implica un salto cualitativo y literario importante. El perro da ofrendas y es el perro el que, también, moviliza las

estructuras internas para dejar las etapas de parálisis y de vociferación en las que el dolor parecía sólo estarse procesando. De ahí que ese poema sin título de *Hermano*, y que comienza con: “Un perro corre por la calle iluminada”, sea tan decisivo para la línea argumental acá planteada: “Un perro corre por la calle iluminada / mi sombra se extiende de la casa a tu cuerpo / de tu cuerpo a la casa / un perro *no vendrás nunca no hay nadie* / me hundo en el grito no vendrás / *sal a la calle y búscalo en donde sea* / mientras la luz se va” (36, cursivas en el original). Es el perro quien le permite salir, buscar y asumir la causa del dolor (la desaparición de su hermano). Y, por lo mismo, la voz poética ahora no relincha, sino que grita como humana.

El verso “perro que come perro” (Licea, *Visión*: 17), en tanto una última transfiguración que se devora a sí misma, puede interpretarse como el último resquicio que quedaba de que lo incierto y salvaje domine, para dar paso ahora, en su poesía, al duelo humano, mismo que se trabajará desde diversos prismas. Por un lado, incorporando simbología religiosa; y por otro, como se ha afirmado, acudiendo a los aspectos tanatológicos de las fases del duelo. Pero, sobre todo, entendiendo que se ha llegado a una instancia donde lo primitivo y desarticulado, en términos lingüísticos e identitarios, dará paso a una elaboración distinta; humana, sí, pero que apuntala lo trascendente y anagógico.

De lo religioso a lo tanatológico: poetizar ese “ritmo de aflicción”

Es importante recordar lo que hasta ahora se ha planteado: en la obra de Mónica R. Licea el dolor aparece protagónicamente representado como una tríada de animales (oso, caballo, perro), misma que se transfigura para *ofrendar* algo: una voz que en un inicio vocifera iracundamente, pero que, como se verá, se asiste luego de una manera compleja, profundamente estética, de referencias y símbolos propios de la tradición cristiana y (tras la toma de conciencia evidente en *Hermano*) de las llamadas “fases del duelo”.

Si se ubicara la propuesta de Licea en el sistema literario mexicano, en torno al primer aspecto ya Gabriel Zaid ha estudiado con fruición la presencia de símbolos vinculados al cristianismo en la poesía moderna mexicana (López Velarde, Pellicer, Ponce, entre otros), pero bajo la clave de que:

Para la cultura moderna, que rechaza las jerarquías, los tiempos no son iguales: el hoy es más que el ayer. Toda secta moderna repite la primera ruptura

del cristianismo: la inauguración de tiempos nuevos y mejores, que entierren el pasado, o ni se ocupan. ‘Que los muertos entierren a sus muertos’, dice Cristo. ‘Un cadáver’ se llama un horrible manifiesto del surrealismo contra un escritor dejado atrás (Anatole France). La tradición moderna es una paradójica tradición de la ruptura, como la bautizó Octavio Paz, al señalar el fin de las vanguardias. (17)

El panorama planteado por Zaid es importante para este apartado. Según él, la poesía mexicana moderna parece estar consciente de que, además de proponer, debe romper con los referentes anteriores. En cambio, la poesía posmoderna y actual, más que trabajar la progresión, se inclina por la absorción y exposición de simultaneidades. Es también la visión de Luis Vicente de Aguinaga al respecto:

Es interesante advertir que la pista de la cultura bíblica en la literatura mexicana del siglo xx lleva de Carlos Pellicer a Gilberto Owen, de Manuel Ponce a Concha Urquiza, de Vicente Leñero a Carlos Monsiváis, de José Emilio Pacheco a Javier Sicilia. Va de católicos a protestantes y de agnósticos a creyentes. La cultura bíblica existe bajo la forma de la invención y la recreación: es patrimonio de autores y lectores, no de iglesias (37).

En el caso de Mónica R. Licea, los referentes cristianos aparecerán muy tempranamente, ya desde el segundo poema de *Visión de la ira*. Sin embargo, más que simples intertextos, están ahí para que la voz poética pueda asirse de un esquema conocido, aprendido desde la infancia, con el fin de hallar lenguajes conocibles para la experiencia que se atraviesa. Por lo mismo, Dante o la Biblia serán, en realidad, una manera de asimilar el sufrimiento a nivel estrictamente personal. Siguiendo de cerca a Kierkegaard:

Mientras que la existencia estética es esencialmente gozo, y la existencia ética es por esencia lucha y triunfo, la existencia religiosa es sufrimiento, no como un factor transitorio, sino como un *constante acompañamiento* [...]. Desde el punto de vista religioso todos los hombres sufren, y la cuestión consiste en *penetrar el sufrimiento* (no precipitándose en él, sino descubriendo que uno ya se encuentra ahí) y en no escapar del infortunio. (290, 439, las cursivas son nuestras)

Es decir, al igual que el primer poema, donde se explicitaba que “el dolor es el mamífero / más grande del mundo” (Licea, *Visión*: 5), en el segundo se encuadra la posibilidad de trascender ese dolor, penetrar en él con la

ira, e intentar encontrar explicación bajo un esquema religioso aprendido *a priori*. “Viene hacia mí / como una ofrenda dejada / en la boca del infierno” (6), marca la primera estrofa, adelantando, de algún modo, la ofrenda del perro en el posterior poema “El pájaro”, pero ubicando al lector en un sitio identificable y alegórico: el vestíbulo del inframundo.⁵ Y continúa de este modo: “Bienaventurado / se disuelve / en un salmo de fuego. / Ahora / y en la hora / de mi muerte” (6). Estos versos aluden, pues, a tres instancias bíblicas: primero, al pasaje del evangelio de Mateo (el sermón en la montaña⁶); de forma más paratextual, al contenido del salterio (considerando, sobre todo, el salmo como *plegaria*, algo que aparecerá también en otros momentos de su obra); y al verso final, adaptado, del *Ave María*. Lo que vincula a todos es el reconocimiento del dolor como posibilidad de trascendencia, pero al mismo tiempo como experiencia que empuja hacia lo escatológico.

Si en este segundo poema hay evidencia del vaciado de espíritu tras el dolor (y la demanda vociferante de algún consuelo, más adelante) el poema “Descienden mis pecados como cabezas de fósiles” —cuya estrofa final ya se había examinado en el apartado anterior, a propósito de esa transformación equina: “animal / que relincha / se desprende / toca fondo / nace” (9)— trae de nuevo la asociación con lo dantesco y con los símbolos cristianos para la redención —son los pecados los que descenden

⁵ “«Per me si va ne la città dolente, / per me si va ne l’eterno dolore, / per me si va tra la perduta gente. / Giustizia mosse il mio alto fattore; / fecemi la divina podestate, / la somma sapienza e ’l primo amore. / Dinanzi a me non fuor cose créate / se non etterne, e io eterno duro. / Lasciate ogne speranza, voi ch’intrate»” (Alighieri, 2018: 61). Traducido por Luis Martínez de Merlo como: “Por mí se va hasta la ciudad doliente, / por mí se va al eterno sufrimiento, / por mí se va a la gente condenada. / La justicia movió a mi alto arquitecto. / Hízome la divina potestad, / el saber sumo y el amor primero. / Antes de mí no fue cosa creada / sino lo eterno y duro eternamente. / Dejad, los que aquí entráis, toda esperanza” (1998: 90); y por José María Micó como: “«Por mí se entra en la ciudad doliente, / por mí se entra en el dolor eterno, / por mí se llega a la perdida gente. / La justicia movió a mi creador; / me hizo la divina potestad, / el saber sumo y el amor primero. / Antes de mí tan sólo se crearon / cosas eternas, y yo eterna duro. / Dejad toda esperanza los que entráis»” (2018: 61).

⁶ Donde, ya entendiendo la naturaleza de la poesía de Licea, probablemente de las 8 bienaventuranzas tengan más consustancialidad las dos primeras: “Dichosos los pobres en espíritu porque el reino de los cielos les pertenece” (Biblia Latinoamericana, 2007, Mateo, 5: 3) y “Bienaventurados los que lloran, porque serán consolados” (Mateo, 5: 5). El primero, como un reconocimiento de una pérdida y la necesidad de una salvación; y la segunda como la evidencia de un dolor que persigue, sobre todo en *Visión de la ira*, un consuelo.

y hacen descender; y que, como si fuesen seres vivos indomables, salvajes, “caen / a las profundidades / y lanzan dentelladas (9)”. En todos los verbos (“descienden”, “caen” “relincha”, “nace”) puede evidenciarse el proceso de hundimiento: mientras más profundo, más animalesca es la reacción del dolor.

Del mismo modo, en otro poema aparece: “Por las noches un animal / busca azufre / y se unge el cuerpo” (11). Además del tema del ungimiento (paradójica y entendiblemente, no con óleos sagrados, sino con aquella sustancia asociada a lo demoníaco), ese animal: “Repite esta plegaria: / otro mártir / otro milagro / otro mártir / y otro milagro. / Así sea” (11). Dicha zona del poema está construida como una oración, es decir, una reiteración de versos con el fin de lograr consuelo y, a la vez, conexión con una realidad trascendental. Allí se identifica a otro mártir (el que aguanta el dolor por un fin mayor), mismo que por padecer dicha tesitura se vuelve un milagro, concluyendo con el amén característico de las plegarias.

Por último, es importante reparar en la reiteración del elemento del fuego, pero ahora no como símbolo de condena eterna sino como purificación a través de la experiencia sufriente, martirizadora; algo muy propio, pues, de la visión de san Agustín:⁷ “Viene la noche / manada / que galopa herida / y desgarrar sus tendones. / Viene el día / el milagro del exilio / se renueva. / Viene el fuego / espero su anunciación” (15). Se evidencia, primero, en este texto la conexión con un mundo terrenal, la mención a la noche que, como el oso, paraliza corpóreamente al “desgarrar los tendones”, para luego ir hacia el día y el fuego como posibilidad de olvidar, aunque sea un momento, la materia dura del sufrir.

No obstante, y he aquí un cambio primordial en el quehacer poético de Licea, en el siguiente libro, *Hermano*, se abandona aquella recreación debido a una muy clara toma de conciencia. Esto aparece elaborado, sobre todo, en el texto “Llorar por ellos”:

⁷ En *Contra Adimantum Manichaei discipulum liber unus* (traducida como o «Réplica a Adimanto»), y haciendo comentarios al Deuteronomio señala Agustín: “Soy fuego devorador, él que afirma en el Evangelio que ha venido a traer fuego al mundo, es decir, la palabra de Dios que es él. Él mismo expuso las Escrituras antiguas a sus discípulos después de haber resucitado, comenzando por Moisés y todos los profetas. Entonces los discípulos confesaron haber recibido ese fuego, al decir: ¿No ardía nuestro corazón en el camino, cuando nos exponía las Escrituras? Él es el fuego devorador. El amor divino consume la vida antigua y renueva al hombre de forma que Dios, en cuanto fuego devorador, hace que le amemos, y en cuanto celoso nos ama él. No temáis, pues, el fuego que es Dios; temed más bien el fuego que él ha preparado para los herejes” (321-322).

Una monja me dio la noticia *ya no está con nosotros*
 sus ojos color aceituna no está. Su respiración se
 oscurece en el nombre del padre y ¿este es su hijo?
 Una mañana de otoño de un día que no existe. De
 niño, cuando te aburrías ibas al corral y platicabas
 con los gallos, les contabas qué querías ser cuando
 crecieras. Tiempo astillado. Enséñame a flotar de
 muertito, primero tienes que aprender a respirar
 me dijiste. El azul. Gritaste ¡salta, no llores! pero
 tengo miedo, *se fue la luz en la casa de mi cuerpo*.
 Lázaro, levántate y anda. Hay lugares de los que
 no se vuelve. (55)

¿Qué cambia en la absorción del discurso religioso de *Visión de la ira a Hermano*? Como puede deducirse de “Llorar por ellos”, en realidad dicho discurso no ayuda a comprender ni asimilar el sufrimiento plenamente, y sólo sirve como eslabón transitorio para avanzar hacia una instancia donde esto puede producirse de manera más autónoma y consciente. En el comentado prólogo a *Hermano*, Estela Díaz Castelo afirmaba que en la poesía de Mónica R. Licea existen elementos que aluden a:

las llamadas etapas del duelo, a las cuales se agregan elementos que increpan directamente al lector, pidiéndole que intervenga también en el texto (...). La estructura interrumpida y fracturada de este libro retrata también el enrarecimiento de la temporalidad que ocasiona un hecho de esta magnitud. Escenas conmovedoras del pasado conviven con el eterno presente del duelo, con su futuro clausurado. (14)

En efecto, *Hermano* presenta una página particular para cada una de esas fases: la “negación” (53), la “ira” (64), la “negociación” (68), la “depresión” (78) y la “aceptación” (87), ubicadas en partes estratégicas del libro y expuestas no de una manera estandarizada, al modo de un proceso terapéutico,⁸ sino al servicio del poema. Éste es un rasgo que Luis Vicente de Aguinaga reconoce, también, como representativo de la actual poesía mexicana: “La experiencia del duelo en la intimidad familiar es inseparable

⁸Para mayor conocimiento de estas etapas, puede revisarse el libro de Alba Payàs Puigarnau, *Las tareas del duelo. Psicoterapia de duelo desde un modelo integrativo-relacional*. Barcelona; Paidós, 2010

de la poesía lírica [...]. El dolor individual, por expresarse con símbolos, ritmos y figuras que atañen a la tradición y al vocabulario de una comunidad, se vuelve colectivo en la poesía” (10).

Como se evidencia, entre cada una de las etapas median alrededor de diez páginas, entre las que abundan materiales de diversa índole, desde fotografías, recortes de periódicos con la trágica noticia de la muerte del hermano, prosa poética, alusión a otros autores, etc., en el entendido de que Mónica R. Licea persigue un “vocabulario de una comunidad” pero de modo muy personal. Por lo mismo, en esta convocatoria de materiales incluye citas directas a escritores como Emanuele Coccia, Anne Carson, Ana Blandiana o Roland Barthes; noticias del periódico y de la propia sentencia judicial del homicidio (documentos que la autora ha intervenido, tachando partes y dejando sólo frases o palabras que sean lo suficientemente expresivas y significativas para el proyecto poético —lo que Díaz Castelo llamaba, con buen tino, “el uso diestro e inteligente de la borradura para resignificar, reescribir y transformar”⁹ (14)—; juegos tipográficos, partes en código morse y hasta electrocardiogramas (lo que recuerda en parte, a los trabajos de Derrida, en *Glas*, o de Raúl Zurita, en *Purgatorio*, por ejemplo; o más recientemente, al de Vivian Abenshushan, en *Permanente obra negra* —otro de los inmediatos referentes de Licea—).

Ahora bien: entre la “ira” y la “negociación” existe un espacio más reducido (cuatro páginas, apenas), lo que permite pensar hasta dónde *Visión de la ira* había avanzado, con su particular codificación poética, el duelo personal. En otras palabras, y para fijarlo pronto como otra tesis de trabajo, “negación” e “ira” constituyen férreamente los núcleos más profundos de *Visión de la ira*; pero el “Archivo negro” del *Perro ciego de nostalgia feroz* (con su singular focalización, justamente, en el perro que deja la ofrenda, en “El pájaro”) permite pensarlo como un puente efectivo hacia la “negociación” y las etapas posteriores, que constituirán *Hermano*.

Por ello, si bien la voz poética parece ya preparada para elaborar simbólicamente, mediante enunciados literarios, el originario y primitivo dolor, en “negación” Licea se vale de material visual (dibujos que se asemejan a un manual de ensamblaje de muebles) para acompañar los siguientes

⁹ Algunos ejemplos: aparecen escaneados de periódicos donde todos los renglones cubiertos de rectángulos negros, excepto fotos (con el fin de que las imágenes *hablen* y puedan resignificar los escritos posteriores y anteriores) y frases como: “la víctima mortal (...) un joven de aproximadamente 20 años que vestía pantalón de mezclilla y suéter negro” (2023: 26); “el cuerpo de tu hijo quedó solo, tirado en la calle” (58); “flores y una cruz (...) el sitio donde falleció su hijo” (73), etcétera.

versos: “La negación / es el oficio de construir / una caja / dentro de otra” (53). Ese ataúd de la foto, al que se le juntan los maderos, se le ponen los tornillos y se le barniza, está aparentemente vacío. Pero en realidad contiene algo más allá de lo material, que permite avanzar de lo primitivo a lo trascendental: un dolor que se atraviesa no sólo tangible y somática, sino también simbólicamente.

El resto de las etapas del duelo aparecerán complementadas también con dibujos, pero la incorporación de citas de otros autores (el “vocabulario de una comunidad”, al decir de Aguinaga) las vuelven más complejas. Ya no es esa voz poética solitaria, que, además, se siente solitaria, en *Visión de la ira*. Ahora, se acompaña de una red de posibles significadores (llamémosle así) que le permitirán la elaboración estética y colectiva del duelo.

El texto “Las cinco etapas del duelo: Ira”, por ejemplo, combina dos citas, una de Ernest Becker y otra de Emanuele Coccia, y el dibujo de un animal muerto y destazado, entre ambas. La bestia tiene una flecha y la palabra “No”. La primera cita de Becker está convocada porque, de algún modo, remite a los tonos ya consabidos de *Visión de la ira*: “La madre naturaleza es una brutal / ramera de fauces y garras rojas como la sangre / que destruye lo que crea” (Becker en Licea, *Hermano*: 64). Aparece, entonces, nuevamente la ferocidad del dolor (“brutal”, “ramera”, “fauces”, “garras”, “sangre”, “destrucción”). Pero luego, la presencia del cadáver del animal (por cierto, un caballo muerto) desemboca en las palabras de Coccia: “Nuestro cuerpo es el cementerio de un número infinito de otros seres” (Coccia en Licea, *Hermano*: 64). De ahí se entiende, por tanto, que del “perro que come perro” se pase a “una caja dentro de otra”. Los muertos no se archivan en cajas, sepultadas bajo los matorrales por indicación de un perro; los muertos no se dejan endurecer como el pájaro: los muertos, para la Licea de *Hermano*, habitan y siguen habitando en el interior de la poesía. “Nosotros mismos seremos consumidos por otros”, termina el poema de Coccia. Y advirtiendo el recorrido poético de la autora, tiene toda la razón, pues sólo en la capacidad de internalizar al ser que ya no está se cifra la posibilidad de la poetización.

Por eso, en el poema dedicado a la “Negociación” lo que aparece de manera concreta es una capacidad propiamente humana y ya no animal: la de elaborar interrogantes. Este ser humano (ese ser privilegiado que puede hacerse cuestionamientos, según dictan los existencialismos), trasciende, pues, su dimensión primitiva y se lleva a cabo preguntas retóricas, confrontativas, que llevan a rivalizar interiormente. Es por ello que

estas preguntas tienden, en el corazón del libro *Hermano*, a parecer en algunos casos verdaderos desafíos morales y existenciales. En “Negociación” se lee: “¿Qué es lo que quieres conseguir? ¿Cómo lo quieres conseguir? ¿Tienes toda la información acerca de tu oponente? ¿Existe la justicia? ¿El ser humano es bueno o malo por naturaleza? ¿Hay una sola moral? ¿Quién eres?” (68). Está contenida ahí, de manera evidente y en potencia, la posibilidad de elevación de las estructuras internas. Y más allá de la elaboración de un duelo que tiene un referente real y rastreable en la prensa y los tribunales (de ahí la pregunta: “¿existe la justicia?”), lo que importa es cómo esto se traduce en una temática significativa para su poesía. De hecho, “Negociación” incorpora, al final, un verso en itálicas y un asterisco, aludiendo al diálogo interno después de las preguntas, y con ello la aparición de otra voz, más firme y canalizadora: “*Respóndete estas preguntas antes de empezar la conversación” (68).

Se entiende que la “Aceptación”, por ende, se trabaje con una alusión casi esperada: el *Diario de duelo*, de Roland Barthes. Ocurre en un poema llamado “La medida del duelo”, donde la misma voz poética se hace consciente de que quizás ya es tiempo de establecer esa “medida” para el motivo originario que se ha ido poetizando desde 2017. Primero: “Medio año para un perro callejero” (87); es decir, una referencia al perro que implicaba, en *Visión de la ira*, la transmutación final del dolor; y luego: “Diez años para el duelo de un hermano. A cada uno, su ritmo de aflicción” (87). Ese “ritmo de aflicción” es el que se trata de verbalizar, con los múltiples recursos visuales y lingüísticos —y sobre todo, la recurrencia a intertextos abiertos (Barthes, Rivera Garza, Becker, Ngozi, Coccia) o tácitos (Vivian Abenshushan, Raúl Zurita, Nietzsche, etc.)— que Licea ha sabido convocar en *Hermano*.

A modo de conclusión (o una propuesta de estudio para lo singular y lo azaroso en la poesía de Mónica R. Licea)

En la introducción a su acabado estudio sobre la pérdida, el duelo y la nostalgia en la lírica nacional, Luis Vicente de Aguinaga señala algo propio de la situación de la poesía mexicana en el siglo xxi, que bien vale para determinar de forma más acabada el aporte poético de Mónica R. Licea aquí planteado: “Creer en la poesía no es otra cosa que inconformarse. ¿Contra qué? Contra la supuesta preponderancia de la función denotativa de la expresión verbal, contra el discurso unidireccional; contra el establecimiento, por la palabra, de verdades absolutas; contra la

imposición de lo incontrovertible, lo único, lo fijo” (11). Y agrega, en la página siguiente:

La palabra que busca imponerse, por muy razonable que parezca su propósito, es impropia de la poesía. La resistencia contra una forma cualquiera de dominación comparte con la poesía ese rasgo, el de la inconformidad, que no es otra cosa que la insumisión del deseo contra la norma, del apetito contra la moderación, del asombro contra la indiferencia [...]. La poesía, por ello, no brota del universo absoluto de la expresión, sino de los resquicios, de los accidentes que revelan, en el mapa de lo ya dicho, las grietas de lo que se mantuvo sin decir, de lo que incluso fue creído inexpresable. (11-12)

Esta última parte resulta muy singular, pues De Aguinaga parece estar revolviéndose contra los sistemas de estudios que pretendían, hasta hace poco, homologar la novel poesía mexicana (e incluso, la poesía escrita por mujeres en México) bajo tres o cuatro criterios archisabidos (denuncia, cuerpo erotizado, ruptura con la tradición, etc.), pero que, por asuntos a ratos más sociales y de agenda que estéticos, eran incapaces de demostrar, con rigor literario, la singularidad de cada una de las propuestas.

Como se ha analizado, el trabajo poético de Mónica R. Licea implica, por un lado, la búsqueda personalísima para encontrar un registro con el cual transmitir la experiencia del duelo y del dolor. Dicho estilo se consigue traduciendo literariamente un sufrimiento existencial, apropiándose de intertextos y alusiones, y elaborando un simbolismo que supone inicialmente lo bestial y luego lo redentor y lo trascendental. Más adelante, dicho estilo dará paso a la ampliación de lo que hasta entonces podía considerarse “material poético” (es decir, sólo lo verbal, y sus reglas rítmicas y métricas para ello), dando origen a un espacio donde cabrá, ahora, un entramado textual que se sostiene a partir de la cita, el recorte, la fotografía, el borrado, los signos y otro tipo de lenguajes. Esto, finalmente, da cuenta de una evidencia: al ser un tema tan complejo e íntimo para cada poeta, no es posible clausurarlo en una sola retórica, en una sola conceptualización y menos en una sola conceptualización crítica.

Antes de terminar, es importante reparar en un último asunto. Y es que en la página 72 de *Hermano*, se evidencia algo que, por supuesto, es fortuito, pero no obstante puede brindar otra perspectiva para seguir analizando la expansiva poesía de Mónica R. Licea. Al escanear la página 12 del periódico *Ciudad y región*, la esquina superior izquierda se muestra doblada. No parece consciente ni deliberado. Pero ahora que venga *Se nos ha*

dado el fuego (el libro de poemas que la autora prometió en la entrevista con Denise Griffith) o incluso un tentativo libro de ensayos (vid. Ríos Baeza 2025), este factor podría tenerse muy en cuenta: ya sea desde el punto de vista lingüístico o plástico, la aparición de ciertos aspectos fortuitos hacen pensar, justo, en una circunstancia no del todo reflexionada o pensada, y donde lo azaroso de la vida también podría entrar como material relevante en la composición de sus textos.

Bibliografía

AGUINAGA, LUIS VICENTE DE. *No hay otro paraíso. Pérdida, duelo y nostalgia en tres momentos de la poesía mexicana moderna*. Guanajuato: Ediciones Universitarias, 2024.

ALIGHIERI, DANTE. *Divina comedia*. Madrid: Cátedra, 2008.

ALIGHIERI, DANTE. *Comedia*. Barcelona: Acantilado, 2018.

BEUCHOT, MAURICIO. *Hermenéutica, analogía y símbolo*. México: Herder, 2004.

Biblia de Jerusalén Latinoamericana. Bilbao: Editorial Desclée De Brouwer, 2007.

CANAL NAM. “‘Transitar poéticamente el dolor’: entrevista con Mónica R. Licea”, en YouTube. 28 de febrero 2025. <<https://www.youtube.com/watch?v=qIFGopmT9XA>>.

DÍAZ CASTELO, ELISA. “El duelo es un cuarto sin puertas”, en Mónica R. Licea, *Hermano*: 11-15.

GARCÍA, JUAN FRANCISCO. “Una mirada al dolor: la idea del sufrimiento existencial en el pensamiento de Sören Kierkegaard”, en *Scientia Helmantica: Revista Internacional de Filosofía*, vol. 1, núm. 2, 2013: 41-63.

GENETTE, GÉRARD. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

GGPODCAST, episodio 159. “De la herida al verso: Mónica Licea”, 31 de julio de 2024. Disponible en YouTube, <<https://www.youtube.com/watch?v=OjBNYgxHRZY>>.

GRANUJA REVISTA. “Conversatorio con Marjha Paulino y Mónica Licea”, 21 de octubre de 2021. Disponible en YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=7P1fJ_6luQw>.

GRIFFITH, DENISE. “Mónica Licea: ‘Nuestro paso por este mundo es demasiado breve como para no buscar ser la mejor versión de nosotros mismos’”, en *Revista Liberoamérica*. Entrevista disponible en: <<https://liberoamerica.wordpress.com/2019/02/06/monica-licea-nuestro-paso-por-este-mundo-es-demasi>>.

ado-breve-como-para-no-buscar-ser-la-mejor-version-de-nosotros-mismos>
[11 de abril de 2025].

HOMERO. *Odisea*. Madrid: Gredos, 2014.

KIERKEGAARD, SØREN. *El concepto de la angustia*. Madrid: Alianza, 2007.

KIERKEGAARD, SØREN. *No científico y definitivo a “Migajas filosóficas”*. Salamanca: Sígueme, 2010.

LICEA, MÓNICA R. *Visión de la ira*. México: Sombrario Ediciones, 2017.

LICEA, MÓNICA R. *Perro ciego de nostalgia feroz*. México: Poesía Mexa, 2021.

LICEA, MÓNICA R. *Hermano*. Querétaro: Rávena, 2023.

RICOEUR, PAUL. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI, 2006.

SAN AGUSTÍN. “Réplica a Adimanto”, en *Obras completas XXX. Escritos antimaniquistas* 1, 273-378. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1986.

SÁNCHEZ ROLÓN, ELBA. “Los cuerpos indóciles en la obra de Cristina Rivera Garza”, en *Artelogie. Recherche sur les Arts, le Patrimoine et la Littérature de l’Amérique Latine*, vol. 21, 2024: 1-18.

ZAID, GABRIEL. *Tres poetas católicos: Ramón López Velarde, Carlos Pellicer y Manuel Ponce*. México: Océano, 1997.

FELIPE ADRIÁN RÍOS BAEZA

Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha publicado varios libros académicos, como *La letra ensimismada. Nuevos ensayos de literatura hispanoamericana* (2023); *El texto desbordado. Aproximaciones contemporáneas al fenómeno literario y artístico* (2019); *El desvarío ilustrado. Ensayos sobre literatura hispanoamericana contemporánea* (2014) y los dos volúmenes de *Roberto Bolaño: Una narrativa en el margen* (2013 y 2016), entre otros. Se ha desempeñado como profesor e investigador en varias instituciones de educación superior, en materias de literatura, cine, filosofía y estética, además de escribir y coordinar libros críticos dedicados a autores contemporáneos, como Roberto Bolaño, Enrique Vila-Matas, César Aira y Juan Villoro, entre otros. Ha escrito, además, varias obras de ficción: el volumen de cuentos *Satori* (2018) y las novelas *Clowns* (2016) e *Infectados* (2021). Desde 2021 es fundador y director de *Notas al Margen. Espacio de Cultura*. Actualmente, se desempeña como investigador y docente de tiempo completo en la Universidad Anáhuac Querétaro (Investigaciones y Estudios Superiores SC) y desde 2012 pertenece al Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores de la SECIHTI, en el nivel 2.