

# La poesía de Karen Cano como denuncia feminista

Jorge Arturo Armendáriz Puentes\*

Fecha de  
recepción:

2022-05-26

Fecha de  
aceptación:

2022-06-04

EN  
TOR  
NO

8



Los objetivos del siguiente trabajo consisten en analizar algunos poemas de *Cuna de arena*<sup>1</sup> y comprender cómo la autora Karen Cano utiliza la poesía y sus recursos para denunciar varios actos de violencia que sufre la población juarense, enfocados pero no limitados a las mujeres. Pese al enfoque, su ran-

go de alcance “puede extrapolarse al resto de Latinoamérica e incluso al resto del mundo, ya que actualmente vivimos sociedades muy violentas y con una impunidad excesiva”<sup>2</sup>. También observaremos cómo los poemas se relacionan intertextualmente con otras disciplinas artísticas (literatura, cine, teatro) y, como ya se dijo, de qué manera sirven como denuncia feminista.

Ahora, ¿por qué denunciar mediante la poesía? En el caso de Cano, esta le permite tomar una postura

\* Estudiante de la Licenciatura en Literatura Hispanomexicana, UACJ.

<sup>1</sup> Karen Cano, *Cuna de arena/La herencia de Samantha*. Tuxtla Gutiérrez, Espantapájaros Editorial, 2021.

<sup>2</sup> Ana Villarroel, “La poesía feminista de Jhoana Patiño como denuncia social”, en *Monolito*, febrero, 2020.

frente a la violencia y al feminicidio en la urbe fronteriza.<sup>3</sup> Debido a la importancia del problema, “la violencia de género ocurrida en Ciudad Juárez es ya un lugar común [...] para estudiosas/os provenientes de distintas disciplinas”, lo que explica el interés que empujó a nuestra poeta a reflejarlo en su obra.

A su vez, el colectivo chileno feminista LasTesis, en su manifiesto *Quemar el miedo*, nos brinda otra respuesta a la pregunta. Para ellas “existe un vínculo inquebrantable y poderoso entre el arte y el activismo”,<sup>4</sup> ya que se convierten en un lenguaje que no sólo les permite expresarse y trabajar, sino que es más accesible a las personas que uno académico o formal. Mediante la *performance* logran hacer una denuncia, así como Cano lo hace a través de su poesía. Este tipo de lucha mediante el arte se diferencia en gran medida de cómo el patriarcado lo hace, mediante “la opresión y violencia”.

El poema “I” comienza con un tema trágico: la muerte de Luis. Aunque la voz poética nunca revela el parentesco de la víctima, por el tono familiar de los versos se intuye que fue un pariente cercano. Se presentan dos ideas en las primeras tres estrofas: la resignación a la inseguridad y los perros como testigos de la violencia: “Dicen que los perros perciben estas cosas, / como una droga ácida, / les cala en la humedad de la nariz, / aúllan adoloridos con las fauces / infestadas

de putrefacción//”. Esta estrofa remite al conocimiento popular del gran olfato de los caninos y crea la imagen de que la muerte se encuentra en el viento, similar a como ocurre en *Algo le duele al aire* de Dolores Castro; resulta interesante que en este poema el viento “aúlla”, como lo hacen los perros en el de Cano. Su llanto refleja el perecer y el carácter cíclico de la composición (iniciarlo estando dentro de la casa y terminarlo alejándose de ella) nos revela que el fallecimiento de Luis no fue un evento aislado, sino que escuchar esa “sinfonía de ladridos y muerte” cada que la voz lírica se marcha a su trabajo se convierte en la normalidad.

“II” sirve de continuación al poema anterior y en uno de sus primeros versos alude al luto que actualmente viven: “apilamos ropa negra para comenzar el día”. Además, se retoma la figura del perro, pero ya no sólo como animal que sufre debido a su olfato, sino también por lo que siente: “el perro aun [sic] ladraba a tu recuerdo”. La voz lírica va construyendo las características del asesinato y alude a la causa de fallecimiento expuesta en el poema previo: “Lo supe el día que balacearon a Luis//”. Los consecuentes versos lo reafirman: “Regamos el jardín con tu sangre” nos indica que la muerte debió haber sido violenta para justificar la presencia de tanta sangre; el perro “quería lamer los restos de tu carne / adheridos a los dedos de mis pies” y

<sup>3</sup> Carlos Urani Montiel Contreras y Amalia Rodríguez Isais, “El silencio que el cuerpo de todas quiebra”, en *Frontera creadora: Ciudad Juárez como dramaturgia*. Ciudad Juárez, Telón de Arena, 2021, p. 96.

<sup>4</sup> Daffne Andrea Valdés Vargas, Lea Nicolás Cáceres Díaz et al., “El potencial transformador de la *performance*”, en *Quemar el miedo: un manifiesto*. Ciudad de México, Planeta, 2021, p. 104.



“Las mujeres de la casa encontraron / fragmentos de hueso en el fondo de tu camioneta” se refieren a un evento que ocasionó la destrucción del cuerpo de la víctima. El poema finaliza con “no encontramos ni un casquillo, ni un culpable//”. La voz lírica construye la imagen de un asesinato a mano armada para terminar negándola por la ausencia de evidencia física. Esto se asemeja al caso del feminicidio de Rubí Marisol Frayre, en el que su asesino, Sergio Rafael Barraza, quedó libre pese a la obviedad de su culpabilidad, debido a una reforma donde la evidencia física y tangible tuvo más peso que la lógica y la razón, tal como se relata en el documental *Las tres muertes de Marisela Escobedo*.<sup>5</sup>

En “III” se alude de nuevo a que el asesinato de Luis se efectuó con un arma: “felices por llenar los huecos que las balas / nos han dejado en el vientre”. El dolor del vientre motiva a creer que la voz poética y a quienes se dirige son madres, ya que en el vientre materno es donde se engendran los hijos. El poema termina con una clara denuncia a la violencia vivida: “¿Cuántos de tus hijos hacen falta en esta mesa? / Me hacen falta dedos en las manos para averiguarlo”.

A lo largo de todo el poema “V” se establece una metáfora, como lo podemos ver en su primera estrofa: “Busco una larva perdida, / a punto de ser

mariposa//”. Se trata de su hija pequeña pronta a convertirse en mujer. Las siguientes dos estrofas resultan muy interesantes, pues están formadas por versos que sacan al lenguaje de su lugar habitual, rompen la secuencia lógica de construcción de oraciones y sustituyen adjetivos y sustantivos por agrupaciones de palabras que reflejan las que una madre le diría a un hijo: “Mide uno sesenta de laamo, / y pesa setenta pontesueter. / Sus ojos son color todamivida, / y su cabello cuidatemucho / y hasta la cintura”. Al final del poema le entregan los huesos de su “larva” y la voz lírica no puede creer que pertenezcan a su hija. La denuncia se reafirma en el hecho de que simples huesos no resultan suficientes para corroborar que le pertenecieron a una persona en específico, estos podrían ser de cualquiera. La crítica se encamina hacia la negligencia de las autoridades al intentar resolver un caso, es decir, optar por dar una respuesta fácil y falsa y darlo por concluido. La obra de teatro *La ciudad donde más gente mira al cielo*<sup>6</sup> denuncia algo similar, pues uno de los personajes, quien busca los restos de su hija en el desierto de Samalayuca, critica a las autoridades que le entregaron el hueso de un dedo del pie de su hija, argumentando que eso no resuelve nada debido a que no hay forma de asegurar que perteneció a ella, bien podría vivir sin ese dedo,

<sup>5</sup> Carlos Pérez Osorio (dir.), *Las tres muertes de Marisela Escobedo* (prod. Vice Studios Latin America; mús. Amado López; fotógr. Axel Pedraza). México, Netflix, 2020, 109 min.

<sup>6</sup> Angélica Anahí Pérez (dir.), *La ciudad donde más gente mira al cielo*, de Marco Antonio López Romero (elenc. Estefanía Estrada, Osvaldo Esparza y Alan Escobedo). Auditorio Cívico Benito Juárez, Ciudad Juárez (4 de agosto, 2021).

lo que no demostraría que en realidad haya muerto.

Los diferentes temas tratados en el poemario se engloban en “VII”. El segundo verso de la primera estrofa resulta muy interesante, ya que culpa de la orfandad al sistema deficiente que permite que la mayoría de los criminales no reciban castigo: “Huérfanos de la carne y el hueso impunes//”. Esto ocurre mucho en Ciudad Juárez, donde su “infraestructura citadina, amparada bajo un clima continuo de corrupción e impunidad, cobija este tipo de delitos, propiciándolos”.<sup>7</sup> La cuarta estrofa, al igual que las anteriores y la posterior, empieza con la palabra “huérfanos”: “Huérfanos, del miedo / de vírgenes arrancadas de sus casas, de la inocencia perdida / del lado opuesto que se vive atrás de la cinta amarilla//”. Esta alude directamente a las desaparecidas de Juárez, pero la palabra “vírgenes” acompañada de la tercera estrofa torna evidente que el destino de estas niñas fue la violación. El cuarto verso, al mencionar la cinta amarilla, se refiere a la comúnmente usada por la policía para delimitar la escena de un crimen, reflejando el final trágico que sufren muchas de estas mujeres. La última estrofa expresa que nadie permanece huérfano porque Ciudad Juárez o el desierto se convierten en nuestra madre. El último verso recuerda cómo el lugar donde yacen las

muertas termina siendo el desierto, “arena movediza” que se traga todos los cuerpos, justamente lo que ocurrió con Rubí Marisol Frayre Escobedo. En esta estrofa encontramos el verso que le dio nombre a la antología: “A la deriva / la madre desierto nos arrulla / en su cuna de arena movediza”.

Con este poemario, Karen Cano, al denunciar varias problemáticas, invita a que volvamos a hacer de la poesía una actividad colectiva. *Cuna de arena* se convierte en “un muro democrático de las emociones colectivas” que nos convida a todos a un luto colectivo y, sobre todo, permite que el dolor de estas atrocidades se transforme en un llamado a la protesta; a encontrar la verdad poética manifestada a través de una voz colectiva que se opone al derramamiento de sangre, a una cultura cruel y a la impunidad en un país feminicida.<sup>8</sup>



<sup>7</sup> C. Montiel, *op. cit.*, p. 98.

<sup>8</sup> Héctor Domínguez Ruvalcaba, “La poesía toma la calle: políticas poéticas contra la violencia en México”, en Mónica Quijano Velasco, Roberto Cruz Arzabal et al. (coords.), *Literaturas en México (1990-2018): poéticas e intervenciones*. Ciudad de México, UNAM, 2019, p. 313.