



MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

***LA ORACIÓN DEL OGRO: EVOCACIÓN DE UNA
COMUNIDAD FRACTURADA***

Tesis que para obtener el grado de

Maestra en Literatura Mexicana Contemporánea

Presenta

Mariana Berenice Suárez Rodríguez

Asesor

Dr. Gabriel Jahir Ramos Morales

Lectores

Dr. Ociel Flores Flores

Dr. Israel Ramírez

Ciudad de México, junio de 2021

Esta investigación recibió financiamiento del Programa Nacional de Posgrados de Calidad del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT)

RESUMEN

La oración del Ogro forma un complejo entramado textual en el que la comunicación se dificulta a causa de la desarticulación del discurso; la cual proviene de las técnicas de composición usadas por Jaime Reyes: *collage* y *found poem*. Los poemas del libro están contruidos a partir de fragmentos provenientes de discursos referenciales, especialmente de testimonios sobre eventos de represión y violencia en la historia contemporánea de México. Los segmentos en los poemas, después de su actualización y recontextualización, conservan su alteridad y continúan remitiendo a su lugar de origen, no literario, oral y de carácter testimonial. Tal proceso de composición da como resultado el rompimiento de toda idea de unidad y organización convencional en el poemario; y en su lugar, se crean estructuras textuales fragmentadas, discontinuas, imbricadas y heterogéneas.

Lo que el presente trabajo busca explicar es, primeramente, en qué medida la apropiación de los recursos del testimonio modifica los códigos expresivos de la poesía. Y, en segundo lugar, si el objetivo comunicativo del poemario es la denuncia de los abusos del poder y la crítica al orden social, cuál es su relación con la estrategia compositiva. Podemos decir que la composición del poemario permite la formación de un coro de voces anónimas que denuncia la desrealización de los sujetos a causa de la violencia denunciada, y que la desarticulación del discurso se corresponde con la desarticulación de los sujetos.

En líneas generales, lo que se analiza en el presente trabajo son los procesos de formación de los poemas y su incidencia en la comunicación poética; la crítica planteada en los textos a las posibilidades comunicativas del lenguaje (poético, burocrático, político); así como la formación de una memoria no-hegemónica de la violencia, la lucha y la resistencia que se forma en el poemario a partir de las diferentes voces que toman la palabra.

Palabras clave: Testimonio, *Collage*, *Found poem*, Fragmentación, Cantinfleo, Restitución, Rostro, Crítica al lenguaje, Crisis de verosimilitud, Comunidad, Sujeto desrealizado, Verdad oficial, Orden social.

Para mis padres, por ser apoyo y ejemplo
Para mis hermanas, por compartirme su enorme fortaleza
Para Alí, por su apoyo incondicional
Para Ibrahim, para quien es todo lo que soy y lo que hago
Gracias

Agradezco a la Universidad Autónoma Metropolitana y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por haberme proporcionado las herramientas para hacer posible la realización de este trabajo. De la misma forma, extiendo mi gratitud al doctor Gabriel Ramos Morales, por su generosidad, su apoyo e interés en el desarrollo de esta investigación. Agradezco también la atenta lectura del doctor Ociel Flores Flores y del doctor Israel Ramírez.

ÍNDICE

Introducción	4
1. Jaime Reyes, su generación y su tiempo	9
1.1 La generación que se perdió en la abundancia.....	9
1.1.1 La generación del 40 toma forma de antología.....	14
1.2 Breve panorama del México presente en <i>La oración del Ogro</i>	18
1.3 Buscar una forma que evoque a la comunidad.....	24
2. Fragmentación, superposición y testimonio	30
2.1 Procesos de composición de los poemas: entre el <i>collage</i> y el <i>found poem</i>	30
2.2 Función de la fragmentación y la imbricación en la comunicación de los poemas.....	33
2.2.1 Los poemas en verso.....	34
2.2.2. Los poemas en prosa.....	44
2.3 Expansión de los códigos expresivos de la lírica mediante la apropiación del discurso testimonial.....	47
2.4 Crítica al <i>Yo</i> poético y a la poesía social.....	53
3. Crítica a la figura del portavoz y deconstrucción del discurso autorizado	59
3.1 Yo puedo hablar por todos: el hablante autorizado.....	61
3.2 El cantinfleo o de cómo esconderse entre el lenguaje y cancelar la comunicación.....	69
3.3 Transformación del receptor-objeto en sujeto de la comunicación.....	76
3.4 Crítica al discurso mediático: productor y reproductor de la ideología imperante.....	79
4. Disputa por la palabra, la tierra y la memoria. Restitución de un sitio para el otro	90
4.1 Disputa por la palabra y por la memoria.....	90
4.2 Disputa por la tierra y la palabra. Subsecuente restitución de un sitio para el otro.....	102
4.2.1 “Valientes ellos con las armas”.....	103
4.2.2 “El campo destruido”.....	109
4.2.3 “La ciudad destruida”.....	116
5. Conclusiones	121
5.1 El Ogro y la oración.....	126
6. Bibliohemerografía	133

INTRODUCCIÓN

Jaime Reyes (Ciudad de México, 1947-1999) estudió periodismo, aunque se dedicó mayormente a la literatura, en especial a la poesía. Escribió cinco poemarios: *Salgo del oscuro* (Tarjetas de trabajo, 1970); *Isla de raíz amarga, insomne raíz* (ERA, 1976); *La oración del Ogro* (ERA, 1984); *Al vuelo el espejo de un río* (FCE, 1985),¹ y *Un día un río* (Aldus, 1999). Éste último fue publicado póstumamente, con una breve introducción de su maestro Carlos Monsiváis.

Colaboró también en varias revistas y suplementos culturales como *Crisis*, *Imaginaria*, *La Cultura en México*, *La Gaceta* del Fondo de Cultura Económica y *Plural*. Además, ganó el Premio Xavier Villaurrutia en 1977 y el Premio Nacional de Poesía Ramón López Velarde, otorgado por la Universidad Autónoma de Zacatecas, en 1983. Reyes fue un poeta que gozó de cierta popularidad y reconocimiento, tanto por la crítica de su época como por sus pares, a pesar de eso se fue alejando paulatinamente del medio literario; motivo por el que, entre otras cosas, quedó desplazado del canon de la poesía mexicana.

No obstante, la crítica actual se ha ido interesando más en este poeta. Incluso, su libro más hermético y menos conocido, *La oración del Ogro*, fue recuperado y publicado por Malpaís Ediciones en su colección Archivo Negro de la Poesía Mexicana (serie 1). Colección que se ocupó de libros marginales que habían carecido de atención por parte de la crítica y del medio editorial. Cabe destacar, que este poemario e *Isla de raíz amarga, insomne raíz* son los únicos libros de Reyes que tienen más de una edición; ninguno de los otros ha sido publicado nuevamente, haciéndolos de difícil acceso.

¹ *Al vuelo el espejo de un río* fue un libro doble, pues incluyó el ya publicado *Isla de raíz amarga, insomne raíz*.

El poemario del que se ocupa este trabajo es precisamente *La oración del Ogro*, un libro complejo en el que Reyes combina su profesión periodística con la literaria. A través de entrevistas y testimonios transmutados en poesía, muestra algunas de las problemáticas sociales del intrincado México de su generación; transgrede los límites convencionales de la expresión poética y crea un texto complejo, de difícil aproximación por su estructura discontinua y caótica, que explora las preocupaciones estéticas y humanísticas de su época. Así que, para una lectura crítica y un análisis integral del libro, por sus propias características y su constitución, he debido retomar recursos críticos de otras disciplinas, como son la historia, la sociología y la filosofía, en especial cuando se enfocan al estudio del testimonio, la memoria y los sujetos desrealizados.

La presente tesis está conformada de cuatro capítulos, cada uno, a su vez, subdividido en distintos apartados. El capítulo uno tiene tres secciones, en la primera establezco la manera en que Jaime Reyes y el núcleo de poetas conocidos como Generación del 40 pasaron, de estar perdidos en la súper abundancia de expresiones poéticas, a formar un grupo bien determinado. Escritores que en la historia de la literatura mexicana se erigieron como representantes de la poesía de aquellos años; lo cual sucedió a partir, principalmente, de la publicación de antologías que de forma paulatina los consolidaron como un conjunto reconocible. El segundo apartado expone algunos de los acontecimientos históricos que tuvieron lugar en el México de los años setenta y ochenta, pues forman el enmarcado referencial con el que dialogan los poemas del libro, y también porque son parte constitutiva de los textos poéticos. Ya que el elemento social en este poemario cobra relevancia, porque no es nada más un factor externo que permite situar el texto literario históricamente, sino que forma parte de la propia construcción estética. Es decir, la dimensión social ha sido asimilada como factor de arte en el poemario, en palabras de Antonio Cándido, *lo externo se ha tornado*

interno. En el tercer y último apartado del primer capítulo enuncio algunas de las búsquedas y expresiones literarias de los compañeros de generación de Jaime Reyes y de poetas mayores que seguían muy presentes en el panorama literario del momento, para mostrar cómo las inquietudes de sus contemporáneos también tienen lugar en *La oración del ogro*. Es decir, que hay búsquedas compartidas que dirigieron las expresiones poéticas de la época, entre las cuales destaca, por ejemplo, una mayor presencia de la realidad inmediata en el texto poético, especialmente la opresión social y política que se vivió en aquellos años. Esta necesidad hace que cada autor modifique su escritura para darle cabida a estos hechos, lo que los conduce, entre otras cosas, a problematizar la figura del yo o a experimentar con el lenguaje y su efectividad comunicativa.

El capítulo dos busca ser un primer acercamiento al poemario, una introducción a las características generales y a los recursos presentes en el libro, para proporcionarle al lector un antecedente de lo que se desarrollará con mayor especificidad en los dos capítulos subsecuentes, donde realizo el análisis detallado de los textos. Está dividido en cuatro apartados, en el primero expongo brevemente el proceso compositivo de los poemas, que van del *collage* al *found poem*. En el siguiente, continúo de forma más puntual con esta explicación, pues desentraño la estrategia comunicativa. Los textos, al surgir de procesos compositivos como el recorte y el montaje, devienen en estructuras rotas, fragmentarias, imbricadas, discontinuas; de modo que, la forma alterada del discurso genera un efecto de caos que es parte de la comunicación poética. Esta sección, a su vez, se subdivide en dos, una en la que explico este proceso en los poemas en verso y otra dedicada a los poemas en prosa. En el tercer apartado, comento la forma en que Reyes se apropia de los recursos del testimonio y la modificación que tal procedimiento implica en el discurso poético tradicional. En la cuarta y última sección de este capítulo, expongo el proceso de *democratización de la*

voz poética que tiene lugar en el libro, así como la crítica que esto implica a cierta poesía de carácter social y político que antecedió la escritura de Reyes. Corriente a la que *La oración del Ogro* se suma, para transfigurarla.

El capítulo tres está organizado en cuatro partes, donde profundizo en la crítica propuesta en el poemario al habla oficial y sus artificios discursivos. Lo que propongo es que, en los textos analizados en este capítulo, se busca hacer manifiesta la desconfianza en los representantes del poder hegemónico mediante la sorna de sus prácticas discursivas, incluyendo los medios de comunicación como recursos para la fabricación y distribución de “versiones oficiales”. En el apartado primero me centro en el que denomino, siguiendo a Pierre Bourdieu, *hablante autorizado* y muestro cómo esta figura se desarticula mediante la parodia, lo que conduce a la cancelación de su legitimidad como portavoz oficial. En el segundo apartado también analizo la crítica a la producción discursiva de los burócratas, pero ahora con una característica distinta, el *cantinfleo*; ya que la voz en el poema utiliza este recurso para elaborar un laberinto donde se oculta entre sus propias palabras y anula la comunicación con su interlocutor. En el tercer apartado de este capítulo, muestro un ejemplo más del comportamiento discursivo de estos funcionarios, específicamente una líder sindical, pero con una gran diferencia; quien toma la palabra en el poema es uno de los escuchas y representados, esta voz muestra una toma de conciencia sobre la manipulación de su líder, con lo que se rompe el pacto de credibilidad y por ende las palabras del funcionario ya no tienen eficacia en el grupo. En la última sección, me concentro en la crisis de verosimilitud por la que pasan los medios de comunicación. Reyes cuestiona, mediante la parodia, la forma en que los medios buscan estabilizar y difundir una versión de los acontecimientos, crear ciertos imaginarios y erradicar o invisibilizar otros. El objetivo de la parodia es visibilizar la manipulación informativa, al mismo tiempo que cuestionar tanto el lenguaje de la institución

mediática y la idea de verdad construida a partir de él, como la autoridad que tienen los medios para comunicar esta verdad que ellos mismos elaboran.

El cuarto y último capítulo cuenta únicamente con dos apartados. En el primero analizo la forma en que el poema “7-VII-77” reconstruye una historia de lucha social a partir de la fecha que le da título. Ésta hace referencia directa a la agresión de las fuerzas públicas en contra de estudiantes y trabajadores de la UNAM. Lo que planteo es que el poema toma como motivo la fecha del 7 de julio de 1977 para hacer una rememoración de otros altercados de la misma naturaleza, relacionando pasado y presente (el del poema) e integrando todos estos acontecimientos a un solo flujo temporal. De este modo se muestra que los episodios de violencia discurren circularmente repitiéndose y que no se trata de incidentes de violencia aislados sino de acciones recurrentes, es decir, de violencia sistemática en contra de la población que externa su disconformidad. En este sentido, Reyes hace del texto literario un espacio simbólico para la restauración de la memoria. En el segundo apartado, analizo los poemas “Valientes ellos con las armas”, “El campo destruido” y “La ciudad destruida”. Agrupo estos textos en un apartado porque son muy semejantes, los tres son denuncias colectivas en las que una comunidad ofrece su testimonio acerca de la situación precaria y violenta que viven. Además, los tres se concentran en el despojo de la tierra, unos en el espacio rural y otros en el urbano, pues el eje que los vincula es el conflicto por un lugar, un sitio que sea al mismo tiempo sustento, abrigo, contestación y reivindicación. Lo que sugiero es que, ante esta situación, la palabra, el hecho de poder decir, cobra especial importancia, ya que libera y reivindica a los sujetos que han sido violentados y disminuidos. La palabra se transforma en presencia textual de la vulnerabilidad, la que proveerá a los despojados de un lugar simbólico para su protección, como se expone en este capítulo final.

1. JAIME REYES, SU GENERACIÓN Y SU TIEMPO

1.1 LA GENERACIÓN QUE SE PERDIÓ EN LA ABUNDANCIA

Entre los poetas que forman la que conocemos como generación del 40 están Ricardo Yáñez (1948), Orlando Guillén (1945), José Vicente Anaya (1947), Marco Antonio Campos (1949), Elsa Cross (1946), Miguel Ángel Flores (1948-2018), Francisco Hernández (1946), David Huerta (1949) y Jaime Reyes (1947-1999). La delimitación de su cohorte generacional no es del todo arbitraria, ya que aparte de nacer en una década determinada, de 1940 a 1949,² hay una serie de acontecimientos literarios y de carácter social y político que los enmarcaron como generación, al incidir en la manera como forjaron su expresión literaria.

Los sucesos de carácter social y político cobran especial interés en *La oración del Ogro* debido a la naturaleza testimonial del poemario, pues en él concurren múltiples voces que hablan y, principalmente, elaboran una crítica sobre el modo como se vivieron algunos eventos acontecidos en el país durante los años setenta y principios de los ochenta. Por ello, para su lectura y análisis es de especial importancia el panorama social y político de la época.³

² Israel Ramírez afirma que hablar de década como sinónimo de generación resulta problemático además de arbitrario, porque se excluye un sinnúmero de factores que también formaron parte de la dinámica dada durante la época que se está estudiando. Es decir, que con una visión así se forma un objeto de estudio nuclear o céntrico que de manera inevitable excluye e invisibiliza las diferencias: a aquellos que no están cerca del núcleo. Lo anterior es cierto, pero tampoco podemos negar que existió un grupo de poetas que con el tiempo tomó el nombre de generación del 40. Y fue así porque todos los reunidos bajo este apelativo –claro, más excluyente que incluyente– compartieron ciertos intereses y vivencias que lo permitieron. Si bien los incluidos en la que conocemos como generación del 40 no son todos los que estaban escribiendo y que nacieron de 1940 a 1949, sí se puede realizar un estudio partiendo de ellos como lo que son, un grupo entre varios otros que existió, que fue representativo de una época y que con el tiempo pasó a ser conocido como generación del 40 y a ocupar un lugar central en la historia de la literatura mexicana a diferencia de otros grupos de poetas contemporáneos suyos. En todo caso, el asunto verdaderamente problemático es tratar de estudiar periodos para formar taxonomías (poesía pura vs poesía comprometida), pasando por alto los detalles particulares de la producción literaria de cada momento o de cada individuo y repitiendo lugares comunes. Véase: Israel Ramírez, “Treinta años de poesía en México: 1980-2010”, en Rogelio Guedea (coord.), *Historia crítica de la poesía mexicana*, tomo II, México, FCE, Conaculta, 2015, pp. 437-467.

³ Con lo cual no quiero decir que el libro sea un retrato de su época o simplemente una denuncia de la desigualdad y violencia de estado que tuvo lugar durante los años setenta; por el contrario, el material

Durante la segunda mitad de la década de 1970 –cuando comenzó la producción lírica de la generación–, aumentó el número de editoriales institucionales e independientes, así como de apoyos a la cultura y a la educación. En consecuencia, se multiplicaron las publicaciones literarias, en particular las de poesía. Esta afluencia en el campo literario, sumada a la existencia de un canon de la lírica formado por la generación anterior, impedía ver y valorar las propuestas de los nuevos poetas; debido a que, al lado de ellos, continuaban presentes autores como José Emilio Pacheco, Gabriel Zaid, Jaime Sabines, Alí Chumacero, Rubén Bonifaz Nuño, Efraín Huerta y Octavio Paz,⁴ “máxima instancia de legitimación en nuestra cultura”⁵ y cuya producción poética y ensayística fue muy activa durante los años en cuestión. De este modo, la producción literaria de la generación del 40 se diluyó entre la abundancia, hasta ganarse el mote de “generación perdida”.

Algunas de las causas de la abundancia editorial fueron “la apertura democrática y una buena situación económica generada por la comercialización del petróleo, [las cuales] originaron el nacimiento de editoriales y revistas especializadas en poesía, y facilitaron la creación de premios y becas que ayudaron a la promoción de poetas de la ciudad de México y también de las provincias”.⁶ Esta “fiebre poética”, explica Sandro Cohen, puede explicarse, entre otras cosas, por dos razones principales: la primera fue el fugaz auge petrolero, pues “permitía inversiones nunca antes vistas en las universidades y en otros quehaceres

testimonial sirve de materia prima para elaborar un reflexión mayor sobre una comunidad históricamente abandonada que vive una violenta situación de desarticulación social, como se verá en los siguientes capítulos.

⁴ Todos compilados en la icónica antología *Poesía en movimiento*, que definió por varios años el carácter y el rumbo de la poesía mexicana, pues se convirtió en una preceptiva. Para un estudio específico sobre los alcances de *Poesía en movimiento*, véase Alejandro Higashi, *PM/XXI/360°. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*, Ciudad de México, UAM-I, Tirant Humanidades, 2015.

⁵ Alí Calderón, “Poesía mexicana: 1960-1979”, en Rogelio Guedea (coord.), *Historia crítica de la poesía mexicana*, tomo II, México, Fondo de Cultura Económica (Serie Historia)/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015, p. 255.

⁶ Ana Chouciño Fernández, *Radicalizar e interrogar los límites. Poesía mexicana 1970-1990*, México, UNAM-Dirección General de Publicaciones-Coordinación de Humanidades (Biblioteca de Letras), 1997, p. 20.

culturales”;⁷ y la segunda, la explosión demográfica y el incremento educativo de la clase media.⁸

Un ejemplo contundente de la abundancia de aquella década es la muestra preparada por Gabriel Zaid, *Asamblea de poetas jóvenes de México*, publicada en 1980 por Siglo XXI.⁹ Zaid reúne la obra de 164 poetas, todos representantes de la nueva poesía mexicana. El compilador comenta que tuvo muchas dificultades para hacer su mapa, debido a la gran cantidad de poetas y a la vida cultural que se daba en el país por esos años.

El problema de fondo estaba en la abundancia de realidad [...] la explosión de la población poética, por la prosperidad cultural. La cultura académica se había vuelto millonaria. Nunca jamás en la historia de México había habido tantos millones para actividades culturales. Proliferaban las instituciones, los burócratas, los maestros, los investigadores, los estudiantes, las carreras de letras, los talleres, las becas, los premios, las lecturas, los viajes, las revistas, las ediciones.¹⁰

Del mismo modo que poetas, varias revistas¹¹ surgieron en la época, conviviendo con otras ya consolidadas. En medio de la explosión poética ejemplificada por Zaid, poco a poco se

⁷ Sandro Cohen, "Poesía mexicana, 1975-1990. De la abundancia raquítica a la escasez saludable o ¿dónde están los poetas?", en Federico Patán (ed.), *Perfiles. Ensayos sobre literatura mexicana reciente*, Boulder, University of Colorado, 1992, pp. 4 y 7.

⁸ Sandro Cohen, "Poesía nueva de México", en Norman Klahn y Jesse Fernández (eds.), *Lugar de encuentro. Ensayos críticos sobre poesía mexicana actual*, México, Katún, 1987, p. 219.

⁹ Escribe Evodio Escalante al respecto de *Asamblea de poetas jóvenes de México* "Zaid ha recopilado esta muestra de poesía joven con el mismo criterio con el que la Procuraduría del Consumidor difunde por televisión los precios de una pasta de dientes o de una botella de Pinol en las tiendas de autoservicio. No se nos dice nada de la calidad del producto, ni se establecen comparaciones digamos entre el Pinol y el Cloralex, entre el valor nutritivo de las galletas marías y las de animalitos. Lo que aparece en pantalla es una lista de precios que va de lo más barato a los más caro –sin otra precisión que la meramente cuantitativa". Lo que señala Escalante socarronamente es que dicha antología es más un muestrario que una selección, ya que Zaid se negó a escoger y en lugar de ello optó por reunirlo todo. Evodio Escalante, "El recopilador ausente", en *Tercero en discordia*, México, UAM, 1982, p. 99. Y, en efecto, es justo eso lo que sucedió. El mismo Zaid deja claro en la presentación de la muestra que su objetivo era precisamente visibilizar la inusitada abundancia de escritores de poesía, la cual había rebasado la capacidad del antologador para establecer criterios de selección, de modo que en lugar de escoger recopiló la mayor cantidad de información que pudo.

¹⁰ *Asamblea de poetas jóvenes de México*, selección y presentación de Gabriel Zaid, México, Siglo XXI Editores, 1980, p. 6.

¹¹ *As de corazones rotos, Blanco Móvil, El Búho, Casa del Tiempo, Fractal, La Jornada Semanal, Macrópolis, Mandorla, Memoria de Papel, Oráculo, Paréntesis, Periódico de Poesía, Poesía y Poética, Viceversa, Anábasis, Bilbamech, Campo Abierto, Cantera Verde, Cartapacios, Cuadernos de Literatura, Diáfora, Diálogos, Deslinde, El Ciervo Herido, El Oso Hormiguero, El Íntimo Vuelo, El Zaguán, Graffiti, Hojas, Idea,*

fue construyendo un núcleo, ciertos nombres comenzaron a repetirse en las publicaciones del momento, a ganar presencia en el campo literario, construyéndose así una identidad entre la multitud. Por ejemplo, *Plural*, la revista más importante de esos años, publicó en el número 20, de mayo de 1973, una muestra seleccionada por Carlos Montemayor “La joven literatura mexicana”, donde se incluyeron 11 poetas jóvenes: Pablo Arrangoiz, Alejandro Aura, José Joaquín Blanco, Raúl Garduño, Carlos Isla, Daniel Leyva, Jaime Reyes, Mario del Valle, Joaquín Xirau y el mismo Montemayor.¹²

En 1976, Jaime Labastida hizo para el número 12 de la *Revista de la Universidad de México* un recuento de la poesía mexicana posterior a 1968. Labastida escribe que “de entre los más jóvenes poetas, aquellos que surgen a la par del movimiento del 68, poco hay que decir, pues no se vislumbra todavía un poeta de personalidad descollante. Los más significativos me parecen Juan José Oliver, Orlando Guillén y Jaime Reyes”.¹³ Estas primeras selecciones, aunque pequeñas y escasas, comenzaron a dar forma y reconocimiento a una nueva generación; así como prestigio a los nombres publicados, al aparecer en estos espacios bajo el aval de quienes los presentaban.

En lo que respecta a las editoriales, que antes de 1975 eran muy pocas, a partir de esta fecha empezaron a crecer desmedidamente.¹⁴ Los bajos costos de las ediciones y el uso de instrumentos como “los mimeógrafos que antes sólo eran utilizados para la edición de

La Gaceta del Fondo de Cultura Económica, La Mesa Llena, La Palabra y el Hombre, La Semana de Bellas Artes, La Talacha, La Vida Literaria, Latitudes, Libreta Universitaria, México en el Arte, Nexos, Nostramo, Oficio, Pasto Verde, Pauta, Periódico de Poesía, Plural, Revista de Bellas Artes, Revista de la Universidad, Siempre!, Sin Embargo, Sitios, Territorios, Tierra Adentro, Utopías, Versus, Verdehalago, Vuelo de Voces, Vuelta, Zarza, Zona.

¹² Malva Flores, *La generación del desencanto en la poesía mexicana del siglo XX*, Tesis para optar al grado de Maestra en Letras, UNAM, FFyL, Ciudad de México, 2006, pp. 36-37.

¹³ Jaime Labastida, “La poesía mexicana (1965-1976)”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 12, agosto, 1976, p. 9.

¹⁴ Sandro Cohen, *op. cit.*, 1992, p. 23.

volantes, manifiestos y demás propaganda” permitieron a los jóvenes, que emprendían por vez primera la labor editorial, “se constituyeran en pequeños cuerpos editoriales que publicaron los que fueron bautizados como ‘Los otros libros’”,¹⁵ quienes representaban la inconformidad.¹⁶

En estos años surgieron también algunas colecciones editoriales universitarias dedicadas exclusivamente a publicar poesía: Cuadernos de Poesía, dirigida por Huberto Batiz y dependiente de la Coordinación de Humanidades de la UNAM; Punto de Partida — homóloga de la revista—, dirigida por Marco Antonio Campos y dependiente de la Dirección de Literatura, también de la UNAM. Otras son La Rosa de los Vientos de la UAM y Papel de Envolver de la UV. Entre las editoriales independientes están La Máquina Eléctrica fundada por Raúl Renán, que publicaba la colección Fósforos (cajas de poesía breve); La máquina de Escribir, creada por Federico Campbell en 1977 y que reunió a la generación del cuarenta y a la del cincuenta; la editorial Toledo, de Elisa Ramírez Catañeda; El Tucán de Virginia, de Víctor Manuel Mendiola; el Taller Martín Pescador, dirigida por Juan Pascoe. Como apunta José María Espinasa, “tampoco hay que dejar de mencionar algunas editoriales comerciales como Joaquín Mortiz, Era, Vuelta y El equilibrista”¹⁷ que apoyaron la producción poética de esta generación y yo añadiría a esta lista el FCE y Siglo XXI.

¹⁵ Malva Flores, *op. cit.*, p. 41.

¹⁶ Véase Raúl Renán, *Los otros libros. Distintas opciones en el trabajo editorial*, México, UNAM, 1999, p. 14.

¹⁷ José María Espinasa, “Recuento de las últimas dos décadas de la poesía mexicana” *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 24, 1995 (Número dedicado a la última literatura mexicana), pp. 16-17.

1.1.1 *La generación del 40 toma forma de antología*

Lo que realmente concretó la identificación de la generación fueron las antologías.¹⁸ La primera que agrupó a los poetas nacidos en los cuarenta fue la de Carlos Monsiváis, *Poesía mexicana II*. La compilación, dividida en dos tomos, abarca los años que van de 1915 a 1979, el año de su publicación,¹⁹ impresa bajo el sello editorial Promociones Editoriales Mexicanas, PROMEXA. En el segundo tomo Monsiváis incluyó una pequeña muestra de once poemas correspondientes a once poetas jóvenes: David Huerta, Alberto Blanco, Jaime Reyes, Ricardo Castillo, Enrique Márquez, José Joaquín Blanco, Ricardo Yáñez, Rogelio Cavarjal, Kyra Galván, Rafael Torres Sánchez y Luis Miguel Aguilar.

La segunda antología que reunió su obra fue *Palabra nueva. Dos décadas de poesía en México*, realizada por Sandro Cohen para la editorial Premià en 1981, número 20 de la colección Libros del Bicho. El antologador explica que para formar el inventario de poetas incluidos en *Palabra nueva* tomó como base *Poesía en movimiento*.²⁰

Ahora presentamos lo mejor de la producción poética de autores nacidos a partir del primero de enero de 1940, fecha quizá arbitraria, pero establecida con la idea de rescatar a muchos autores que *Poesía en movimiento* ya no tomó en cuenta, y que antologías posteriores de

¹⁸ Como menciona Susana González Aktories, las antologías siempre contribuyen “a presentar, dentro de su orden y jerarquía, un canon de lo que es y ha sido la poesía mexicana en los diferentes momentos de su historia”. En este caso, ayudaron a consolidar en el panorama literario la existencia de un nuevo grupo de poetas, cuya característica unificadora fue el hecho de haber nacido en la década de 1940. Véase Susana González Aktories, “Antologías poéticas en México. Una aproximación hacia el fin de siglo”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 24, 1995 (Número dedicado a la última literatura mexicana), p. 245.

¹⁹ Cabe aclarar que se trata de una segunda edición de esta antología, la primera se publicó en 1966 con el título *La poesía mexicana del siglo XX* por Empresas Editoriales. Para esta segunda edición, Monsiváis hizo varias modificaciones, pues su antología se presentó como el segundo tomo de *Poesía mexicana I, 1821-1914*, preparada por José Emilio Pacheco. Explica Israel Ramírez que en 1985 ambas antologías se publican juntas, aunque la de Monsiváis “se actualiza bajo el nombre *Poesía mexicana II, 1915-1985* y, finalmente, en 1992 aparece una nueva edición de este último trabajo”. Véase Israel Ramírez, “Carlos Monsiváis y la poesía mexicana del siglo S. XX: sus proyectos antológicos”, en *Recuentos, ciudades y heterodoxias. Ensayos y testimonios sobre Carlos Monsiváis*, Tanius Karam (comp.), Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2012, pp. 377-378.

²⁰ Esto es así porque la antología prologada por Paz fungió como una marca que delimitaba el principio y el final de dos generaciones, la de los nacidos en las décadas de los veinte y los treinta. Estos últimos todavía forman parte de ese canon, pero los del cuarenta ya no, a excepción de Homero Aridjis, el más joven de la muestra.

‘jóvenes poetas’ han ignorado por su edad: la llamada ‘generación perdida’ que se puede ubicar entre 1944 y 1946.²¹

Lo destacable de la antología de Sandro Cohen es que concreta la existencia de la generación del cuarenta y la delimita al señalar la aparición de poetas más jóvenes, aquellos nacidos en los cincuenta. Cohen, entonces, distingue dos generaciones en su antología la del 40 y la del 50, aunque aclara que en realidad no hay una barrera que separe tajantemente una de la otra, sino que forman más bien un *continuum* en donde surgen algunas diferencias que las hacen distinguibles.²² El antologador escribe que “uno de los grandes cambios que se notan entre las generaciones de los años cuarenta y las de los cincuenta se debe precisamente a [*sic*] lugar de origen: ambas décadas están representadas por veintisiete poetas, y mientras que sólo diez del primer grupo fueron formados en el Distrito Federal, en el segundo grupo son casi el doble. Es, entonces, natural que esto se refleje en la obra escrita”.²³

Es de este modo que, a través de las antologías, la generación cobró cuerpo entre la multitud de expresiones suscitadas en los años setenta y principio de los ochenta.²⁴ O, en otras palabras, fue así como se formó un núcleo de poetas que paulatinamente se conoció como generación del 40. Vicente Quirarte comenta en 1985 que

comenzó a ser de uso corriente hablar de una generación de los cuarenta para distinguirla de la generación de los cincuenta, división en parte derivada de la desmedida aparición de

²¹ *Palabra nueva. Dos décadas de poesía en México*, selección, prólogo y notas de Sandro Cohen, México, Premià editora (Libros del Bicho, 20), 1981, p. 12.

²² Malva Flores, por ejemplo, considera que se trata en realidad de una sola generación con dos promociones. Véase *op. cit.*, p. 47.

²³ Sandro Cohen, “Prólogo”, en *op. cit.*, 1981, p. 16.

²⁴ La lista de los autores antologados por Cohen es la siguiente, la transcribo de acuerdo a su orden de aparición: Homero Aridjis, Agustín Monsreal, Javier Molina, Elva Macías, Alejandro Aura, Enrique Jaramillo Levy, Gloria Gervitz, Carlos Isla, Raul Garduño, Mario del Valle, Evodio Escalante, Jorge Aguilar Mora, Elsa Cross, Francisco Hernández, José Vicente Anaya, Luis Roberto Vera, Carlos Montemayor, Jaime Reyes, Miguel Angel Flores, Ricardo Yañez, Mariangeles Comesaña, Mariana Flores Castro, Oscar Wong, Luis de Távira, Marco Antonio Campos, Isabel Quiñonez, David Huerta, Germaine Calderon, Ernesto Trejo, José de Jesús Sampedro, Alberto Enriquez, José Luis Bernal, Alberto Blanco, Coral Bracho, Hector Carreto, Ángel José Fernández, Uriel Martínez, Marcelo Uribe, Arturo Trejo, Francisco Hinojosa.

poetas [...] Aún es prematuro hablar de una diferencia radical entre ambas promociones. La elección por décadas es, hasta donde podemos ver actualmente, una fórmula que permite analizar con mayor detalle cada grupo, sin embargo, sus afinidades son más frecuentes que sus divergencias.²⁵

La tercera antología ya no sólo recoge la obra de los poetas del cuarenta, sino que la muestra desde el título como un grupo bien determinado: *Poetas de una generación (1940-1949)*. El proceso de selección y las notas lo llevó a cabo Jorge González de León y el prólogo fue escrito por Vicente Quirarte. La antología apareció también en 1981 (aunque después de la de Sandro Cohen), publicada por la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM con el número 25 de la colección Textos de Humanidades. En la primera página hay una “Advertencia” de González de León en donde hace manifiesta la distinción entre ambas generaciones, la del 50 —a la que tanto él como Vicente Quirarte y Sandro Cohen pertenecen— y la de los nacidos en la década del cuarenta: “Que quede esta antología como el testimonio que una generación hace de la otra. Que quede manifiesto, también, que este reconocimiento es hijo del hueco que ha creado el que esta generación no haya sido antologada hasta hace muy poco”.²⁶

Igualmente importante es el hecho de que González de León se declare como poeta de otra generación, de este modo no sólo queda reconocida la de los poetas del cuarenta, sino también la de los más jóvenes. *Poetas de una generación* se mueve en dos direcciones, similar a la de Cohen, reconoce y define al grupo de los nacidos en el cuarenta y al mismo tiempo los participantes se distinguen de aquellos para consolidarse como una generación

²⁵ Vicente Quirarte, “Reconstrucción en el caos: territorios de la joven poesía mexicana. Generación 1950-1960”, *México en el arte*, núm. 10, 1985, pp. 25-32.

²⁶ Jorge González de León, “Advertencia”, en *Poetas de una generación (1940-1949)*, selección y notas de Jorge González de León, prólogo de Vicente Quirarte, México, UNAM-Dirección General de Difusión Cultural-Departamento de Humanidades (Textos de humanidades, 25), 1981, p. 1.

nueva o un núcleo distinto al anterior. Cohen comienza a usar década como alternativa de generación, esta idea se confirma con la propuesta de González de León, y en su muestra queda, finalmente, bien delimitada la generación del cuarenta como tal.²⁷

La producción lírica de los compilados es caracterizada por Quirarte como escéptica, desencantada y amarga, debido a “las vivencias inmediatas que permiten, con el arma del poema, romper el cerco de una realidad castrante”.²⁸ La idea del poema como arma en contra de la realidad surge, de acuerdo con Quirarte, por “aquél despertar de la conciencia” que se dio tras los eventos del 68.

El hecho de que Quirarte pueda describir la estética del grupo, demuestra que su existencia como generación diferente, al menos entre sus pares mexicanos, estaba ya muy bien reconocida. Y si a esto le sumamos la aparición posterior de una antología de la generación del cincuenta, me refiero a la casi homónima *Poetas de una generación (1950-1959)*, elaborada por Evodio Escalante y publicada por Premiá en coedición con la Coordinación de Difusión Cultural y la Dirección de Literatura de la UNAM en 1988, no quedan dudas. En la exclusión de una y otra generación en sus respectivas antologías se hace explícito el límite entre ambas y su consensuada distinción.

²⁷ A continuación la lista de los poetas recopilados por González de León de acuerdo al orden en el que son presentados y entre paréntesis su fecha de nacimiento: Marco Antonio Campos (23 de febrero de 1949), Elsa Cross (6 de marzo de 1946), Antonio Deltoro (1947), José Ramón Enríquez (22 de agosto de 1945), Evodio Escalante (2 de julio de 1946), Miguel Ángel Flores (2 de febrero de 1948), Mariano Flores Castro (1 de agosto de 1948), Orlando Guillén (1945), Francisco Hernández (20 de junio de 1946), David Huerta (8 de octubre de 1949), Carlos Isla (18 de noviembre de 1945), Antonio Leal (s/f), Carlos Montemayor (13 de junio de 1947), Raúl Navarrete (5 de noviembre de 1942), Maricruz Patiño (1949), José Manuel Pintado (septiembre de 1948), Jaime Reyes (1 de diciembre de 1947), Max Rojas (1940), Francisco Serrano (27 de junio de 1949), Mario del Valle (28 de noviembre de 1945), Luis Roberto Vera (4 de junio de 1947, aunque nació en Chile radica en México desde 1972), Ricardo Yañez (3 de abril de 1948).

²⁸ Vicente Quirarte, “Prólogo”, en *Poetas de una generación (1940-1949)*, selección y notas de Jorge González de León, prólogo de Vicente Quirarte, México, UNAM-Dirección General de Difusión Cultural-Departamento de Humanidades (Textos de humanidades, 25), 1981, p. 11

En 1990, once años después de la de Monsiváis, se publicó otra compilación, *La sirena en el espejo. Antología de nueva poesía mexicana (1972-1989)*, elaborada por José María Espinasa, Víctor Manuel Mediola y Manuel Ulacia. En el prólogo, Ulacia destaca, como lo hace Vicente Quirarte, la importancia de la experiencia del 68 para estos poetas. Ulacia explica que la manera como se vivieron estos eventos por una y otra generación es el punto de partida para diferenciarlas

En las últimas décadas han aparecido dos generaciones nuevas de poetas. Todos ellos empezaron a publicar en los años setenta y ochenta [...] La primera generación está separada de la segunda por la experiencia del movimiento estudiantil del 68. Los nacidos entre 1946 y 1951 vivieron de manera activa el movimiento. Los otros, como una experiencia que estaba en el aire y que fue contada por sus hermanos y amigos mayores, cuando tenían diez, doce o catorce años. La primera generación estuvo en un primer momento mucho más ideologizada que la segunda [...] La segunda –más escéptica quizá– asimiló y apoyó, con naturalidad y con menos conflicto, algunos de los cambios producidos durante la década de los setenta.²⁹

Lo que explica Ulacia sobre el 68 es importante para reiterar la idea de que ciertos acontecimientos de la vida del país tuvieron una relación importante con la manera en que los poetas de estas generaciones construyeron su obra.

1.2 BREVE PANORAMA DEL MÉXICO PRESENTE EN *LA ORACIÓN DEL OGRÓ*

Como he señalado ya, una de las singularidades del poemario es su naturaleza testimonial. Las voces recobradas por el poeta hacen menciones directas e indirectas a eventos y personajes que marcaron la vida de las comunidades en México durante los años posteriores al 68. De modo que la memoria se convierte en materia prima del poemario, presente en los

²⁹ Manuel Ulacia, “Prólogo”, en *La sirena en el espejo. Antología de poesía 1972-1989*, selección de José María Espinasa, Víctor Manuel Mendiola, et. al., México, UNAM, Ediciones el Tucán de Virginia, CONACULTA, Fundación Enrique Gutman, 1990, pp. ix-x.

textos gracias a la comunidad que relata su vida privada, pública, afectiva y política ya para defenderse, ya “para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada”.³⁰ Estas voces de la comunidad son extraídas y editadas por Jaime Reyes para hacer de *La oración del Ogro* una larga reflexión sobre la historia y la identidad del pueblo mexicano.³¹ Ya que, como lo persigue el testimonio, en el poemario se recuperan eventos del pasado inmediato y a través de ese acto de remembranza se interpela al presente del autor y de cada lector. Por ello, a continuación, enlisto algunos de los eventos que tienen mayor repercusión en el poemario. Ya sea porque se hace una mención directa a estos hechos o porque presentan circunstancias o fenómenos sociales que enmarcan el diálogo que el poemario tiene con su realidad inmediata.

La década de los setenta fue especialmente ambigua en cuanto a las prácticas del gobierno. Por un lado, como explica Luis Aboites Aguilar, se intentó atraer a los grupos inconformes –muchos a causa del 68– por medio de amnistías, fueron liberados presos políticos y se permitió que algunos regresaran del exilio. Igualmente, se abrieron nuevos centros de educación superior (la Universidad Autónoma Metropolitana en 1974), se crearon nuevos mecanismos de apoyo a la clase trabajadora (el Infonavit, en 1972), y se realizaron reformas electorales. Todo fue presentado bajo el eslogan de la apertura democrática de la presidencia de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976). Destaca también el esfuerzo que hizo

³⁰ Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 22.

³¹ Pues, como apunta Guillermo Bustos, “La memoria es una dimensión constitutiva de todo ordenamiento social. Por esta razón, los procesos de creación y desarrollo de identidades sociales dependen centralmente de la elaboración de algún tipo de memoria. Entre memoria e identidad hay una relación de mutua interdependencia”. Véase: Guillermo Bustos, “La irrupción del testimonio en América Latina: intersecciones entre historia y memoria”, presentación del dossier “Memoria, historia y testimonio en América Latina”, *Historia Crítica* 40, enero-abril 2010, p. 5. Disponible en <http://www.redalyc.org/pdf/811/81115380001.pdf> (Consultado 14 de noviembre de 2017).

el estado por estrechar relaciones con diversos grupos de intelectuales y artistas, por ejemplo, la inversión que hizo en la industria cinematográfica.³²

Pero, por otro lado, estaba el férreo control del gobierno sobre los medios de comunicación. El estado mantenía una estricta vigilancia y regulación sobre los flujos de información en la sociedad, haciendo posible con ello la manipulación de la opinión pública. Es ilustrativa de lo anterior “la figura del periodista Jacobo Zabludowsky, conductor del noticiero televisivo más influyente durante décadas”.³³ Otro ejemplo del mismo orden es el golpe al periódico *Excélsior* el 8 de julio de 1976. Después de varias amenazas, intimidaciones y actos de sabotaje y censura,³⁴ se concretó el golpe final al diario, lo que trajo como consecuencia la salida forzada del grupo de Julio Scherer del periódico y la renuncia de Octavio Paz a la dirección de la revista *Plural*, publicación dependiente del diario. De lo anterior devino también la aparición del semanario *Proceso*, fundado en noviembre de ese mismo año por Julio Scherer –quien fuera el director del *Excélsior*– y Vicente Leñero; así como la aparición de la revista *Vuelta* al mes siguiente y del diario *Unomásuno* en 1977, por Manuel Becerra Acosta, ex subdirector del *Excélsior*.

Además del dominio sobre la información, el gobierno mantenía el control de las organizaciones sindicales y agrarias mediante su corporativización dentro del partido hegemónico (CTM, CNC y CNOP).³⁵ Como si fueran éstos sectores constitutivos del partido

³² Luis Aboites Aguilar, “El último tramo, 1929-2000” en *Nueva historia mínima de México*, México, Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal, El Colegio de México, 2008, pp. 512-513.

³³ *Ibid.*, pp. 511-512.

³⁴ En palabras de Octavio Paz, el gran problema con *Excélsior* fue que “empezó a decir lo que muchos querían y no podían decir. El diario se convirtió en el centro de convergencia de las opiniones libres y disidentes de México”. Entre los que tuvieron que abandonar el periódico estaban Miguel Ángel Granados Chapa, Miguel López Azuara, Heberto Castillo, Antonio Delhumeau, Gastón García Cantú, Ricardo Garibay, Jorge Hernández Campos, Jorge Ibarguengoitia, Froylán M. López Narváez, Vicente Leñero, Salvador Elizondo, Ignacio Solares, Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco. Véase *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, Armando Pereira (coord.), México, UNAM, Ediciones Coyoacán, 2004. p. 375.

³⁵ Confederación de Trabajadores de México, CTM; Confederación Nacional Campesina, CNC, y Confederación Nacional de Organizaciones Populares, CNOP.

oficial, el PRI, y no organismos independientes. Lo anterior implicó que “quedaran subordinadas a las directrices y el liderazgo del partido” tanto en los asuntos político-electorales como “en lo referente al manejo de sus demandas económicas”, transformándose en organizaciones “oficiales” que hacían de la representación popular un monopolio gubernamental.³⁶ Un ejemplo son los líderes sindicales llamados “charros”, personajes que mantenían sometidos a quienes debían representar, a cambio de lo cual “recibían privilegios y cargos públicos o de representación popular bajo la bandera del partido oficial”.³⁷

A pesar de la apertura democrática que pregonaba el estado, los actos violentos para reprimir huelgas y manifestaciones continuaban. El 10 de junio de 1971 tuvo lugar otro ataque a estudiantes, el llamado Halconazo o masacre del Jueves de Corpus, realizado por un grupo paramilitar identificado como los Halcones. Uno más ocurrió el 7 de julio de 1977, esta vez contra maestros y trabajadores de la UNAM. Sucedió que, a petición del rector Guillermo Soberón Acevedo y autorizada por el sucesor de Echeverría, José López Portillo, la policía entró a Ciudad Universitaria para terminar con la huelga que había empezado el 20 de junio, con la intención de que se admitiera la existencia de un contrato colectivo para todos los trabajadores universitarios y la representatividad del STUNAM entre los académicos.

Aunque de otro tipo, un conflicto más en la década de los setenta fue el desalojo de predios y la expropiación de terrenos. Debido a las dificultades con la circulación de vehículos en la ciudad, se comenzó la construcción de los ejes viales,³⁸ para lo cual se

³⁶ Margarita Favela, “Sistema político y protesta social: del autoritarismo a la pluralidad”, en *Movimientos sociales*, Ilán Bizberg y Francisco Zapata (coords.), México, El Colegio de México, 2010, p.108.

³⁷ *Ibid.*, p. 139.

³⁸ Esto a causa de la sobrepoblación en la ciudad, generada, entre otras cosas, por el aumento en el número de automóviles y por la migración del campo a la ciudad a raíz del proceso de industrialización, que creó empleos en la urbe pero se abandonó el desarrollo del campo. Enrique Cervantes explica este acontecimiento: “La gran extensión de la ciudad y la localización concentrada de las fuentes de trabajo, principalmente al norte de la ciudad, generaron trayectos largos, y la falta de transporte colectivo rápido en gran parte de la Zona Metropolitana hizo que los tiempos de recorrido aumentaran. El grado de motorización creció entre 1970 y

tuvieron que expropiar varios terrenos y desalojar a sus habitantes, quienes quedaban a la deriva sin lugar donde vivir. O, a quienes bien les iba, les quedaban dos opciones de vivienda: “una improvisada construcción de madera y cartón en las ‘ciudades perdidas’ que proliferaron en colonias de la periferia (como Tacubaya, la Buenos Aires, Postal y Nonoalco, donde sobrevivían más de 300 mil habitantes sin los servicios básicos), o rentar una vivienda en las vecindades del centro de la capital, en las que habitaba cerca de un millón de personas, hacinadas y sin los servicios más elementales”.³⁹

Otro evento que caracterizó la época fue la continuación de la “guerra sucia” –iniciada en los sesenta– y su intento por ocultarla, como señala Aboites Aguilar:

Además de estas dificultades había otro elemento de la vida nacional que se intentaba ocultar, la denominada ‘guerra sucia’, es decir, la represión ilegal de los movimientos armados que se prolongó a lo largo de la década de 1970. En ejercicio de un derecho legítimo de someter a aquellos que lo desafiaban por la vía armada, el gobierno recurrió sin embargo a torturas, desapariciones y asesinatos de decenas de militantes y al amedrentamiento de sus familias. Mientras se llevaba a cabo esa guerra, el gobierno mexicano alardeaba con posturas progresistas y a favor del Tercer Mundo. Destaca el apoyo al gobierno del presidente chileno Salvador Allende y al de Cuba, y la acogida a miles de exiliados uruguayos, argentinos y chilenos que escaparon de las dictaduras militares en sus países.⁴⁰

En el gobierno de Luis Echeverría fueron asesinados los guerrilleros Genaro Vázquez y Lucio Cabañas, como parte de esta guerra clandestina cuyo objetivo era detener de cualquier modo

1980 de 12.7 a 7.8 habitantes por vehículo. El congestionamiento requirió de la construcción de un sistema de vías rápidas y se construyó el Circuito Interior, en torno a la Ciudad Central y el sistema de radiales hacia la periferia. Durante el sexenio 1977-82, el gobierno del Distrito Federal apoyó el desarrollo del automóvil y el Regente Carlos Hank González aprobó el proyecto de “Ejes Viales”, integrado por una retícula, compuesta por avenidas de 6 carriles en un solo sentido separadas entre sí kilómetro y medio, en promedio. Entre 1978 y 82 se abrieron las arterias localizadas dentro del Anillo Interior. A partir de 1983, la autoridad del Distrito Federal determinó apoyar el Transporte Colectivo intermodal con base en el Metro.” Véase Enrique Cervantes Sánchez, “El desarrollo de la Ciudad de México”, *Omnia. Revista de la Coordinación General de Estudios de Posgrado* 11, junio de 1988, pp. 28-29. Disponible en http://www.posgrado.unam.mx/publicaciones/ant_omnia/11/03.pdf (Consultado 2 de febrero de 2017).

³⁹ Siboney Obscura Gutiérrez, “La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano”, en *Cultura y Representaciones Sociales*, año 6, núm. 11, septiembre, 2011, p. 164.

⁴⁰Luis Aboites Aguilar, *op. cit.*, p. 515.

todo movimiento de “insurgencia” que pudiera llegar a tener un tinte comunista. El “Informe Documenta” sobre la guerra sucia en México explica que

Al concluir esta investigación se constata que el Estado mexicano, a los más altos niveles de mando, impidió, criminalizó y combatió a diversos sectores de la población que se organizaron para exigir mayor participación democrática en las decisiones que les afectaban, y de aquellos que quisieron poner coto al autoritarismo, al patrimonialismo, a las estructuras de mediación y a la opresión. El combate que el Estado emprendió en contra de estos grupos nacionales –que se organizaron en los movimientos estudiantiles, y en la insurgencia popular se salió del marco legal e incurrió en crímenes de lesa humanidad que culminaron en masacres, desapariciones forzadas, tortura sistemática, crímenes de guerra y genocidio –al intentar destruir a este sector de la sociedad al que consideró ideológicamente como su enemigo.⁴¹

Además, la pasajera abundancia que trajo consigo el descubrimiento de nuevos yacimientos de petróleo y el crecimiento económico, comenzó a reducirse y en su lugar se instaló la quiebra de la economía mexicana a principios de los ochenta.

En general, el sistema político mexicano de la época se caracterizó por su centralización, cerrazón y autoritarismo, motivo por el cual se le ha denominado *hiperpresidencialismo*, haciendo referencia a la “capacidad del Poder Ejecutivo de atravesar a los otros dos poderes y los otros niveles de gobierno, ejerciendo un poder que excede sus facultades institucionales legales, y que cancela los mecanismos institucionales legales creados para compartir y contrabalancear el poder”,⁴² modelo muy cercano al sistema político autoritario cerrado, característico de las dictaduras.

⁴¹ “Informe Documenta sobre 18 años de ‘Guerra sucia’ en México”, *The National Security Archive*. Disponible en <https://nsarchive2.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB180/index2.htm> (Consultado 3 de octubre de 2017).

⁴² Explica María Amaparo Casar que “El poder del presidente ha podido ser desplegado de manera exacerbada no sólo, ni preponderantemente, por las importantes facultades con que ha sido dotado el ejecutivo sino gracias a la ausencia de fuerzas independientes en las instituciones constitucionalmente establecidas. O, dicho de manera distinta, gracias a la absoluta coincidencia de intereses entre el ejecutivo y los poderes restantes. [...] Al intervenir en las instituciones, la presidencia estableció el camino para su absoluto predominio. Se convirtió en el centro de todas las redes de poder, colocándose en la cima de la jerarquía política. La mayor parte de las veces esta penetración se logró a través de medios pacíficos y legales, lo que dio al régimen mexicano las características peculiares que impiden su clasificación ya sea como democrático o como autoritario en sus formas clásicas. La penetración del resto de las instituciones políticas dio como resultado un gobierno indiviso

La obra poética de la generación de Jaime Reyes respondió a esas circunstancias, aunque la de algunos de forma más directa que la de otros. Lo que es indudable es que todo lo anterior impactó en la relación que estos jóvenes tuvieron con su presente y en la conciencia de su pasado inmediato. Malva Flores explica que

desencantados de esa historia —entendiendo por historia la marcha de los acontecimientos humanos hacia un progreso infinito, origen de las ideologías redentoras del siglo XX— que no ofrecía más que un ‘callejón sin salida’, a decir de Escalante, la mayor parte de los poetas de esta generación hicieron uso de la palabra poética para aprehender, desde su *escepticismo* [...], la porción de la realidad que les había sido dado percibir.⁴³

La oración del Ogro abunda en referencias a estos acontecimientos, Reyes trabaja con las voces que va recogiendo y forma con ellas un libro coral, “*ars* combinatoria a partir del lenguaje del pueblo”. La comunidad es la protagonista que habla de su cotidianidad y su desesperación. Además, el problema social que significa la cerrazón del estado y su capacidad para manipular al pueblo toma presencia en el libro gracias a la performatividad del lenguaje. Pues Reyes, como veremos, evoca este problema a través de un lenguaje en crisis, fracturado, embaucador y vacío que no permite la comunicación porque su finalidad es expulsar al otro del espacio del diálogo para mantenerlo silenciado.

1.3 BUSCAR UNA FORMA QUE EVOQUE A LA COMUNIDAD

La escritura de Jaime Reyes está fuertemente politizada, sin embargo —como señala Rafael Vargas— no se convierte jamás en un fárrago realista porque “los poemas de Reyes no están

y unitario, esto es, un gobierno en el que quedó anulada la doble división de poderes establecida en la Constitución: la división entre las tres ramas de gobierno y aquella entre la federación y los poderes locales.” Véase María Amparo Casar, “Las beses político-institucionales del poder presidencial en México”, *Política y Gobierno*, núm. 1, 1er semestre de 1996, pp. 61-92.

⁴³ Malva Flores, *op. cit.*, p. 51.

sostenidos por una actitud moral, sino por el lenguaje, lo único que a fin de cuentas dirime el valor de un poema”.⁴⁴ En otras palabras, *La oración del Ogro* no es un testimonio documental de los años setenta, sino, un libro de poesía, que como tal se suma a las búsquedas estéticas y a la experimentación formal que llevaron a cabo los contemporáneos de Reyes.

Ana Chouciño realiza un minucioso estudio de los libros publicados por la generación del 40 y la del 50 durante los años que van de 1970 a 1990, encuentra en su obra poética cinco tendencias generales no excluyentes entre sí. Una de ellas es la que pone en el centro de sus intereses el lenguaje. La autora explica que poetas como Gerardo Deniz, David Huerta y Coral Bracho cuestionaron las convenciones de la poesía tradicional y sintieron un fuerte interés en explorar las capacidades expresivas del lenguaje, así como las posibilidades sintácticas del texto. Chouciño comenta que en algunos de los textos donde se da esta búsqueda

la identidad de la voz poética se configura desde el mismo lenguaje del poema, y el lector ha de construir el texto en su lectura [...] El lenguaje va configurando la obra por medio de imágenes que se expanden alrededor de ciertos temas centrales, relacionados casi siempre con la escritura [...] Las palabras han perdido su significado convencional, no responden a la ilusión de transparencia en la comunicación de una idea ni a un momento de inspiración, ni a la expresión de los sentimientos del ‘yo’ poético, como impone la tradición romántica.⁴⁵

Estas expresiones que ponen el énfasis en la exploración del lenguaje son las mismas que Evodio Escalante reconoce como *la vanguardia blanca*: “los emisarios de una actitud que quiere conservar un aspecto que se consideraría esencial a toda vanguardia: la subversión del lenguaje, pero que se desentiende al mismo tiempo de sus pretensiones totalizantes e incluso

⁴⁴ Rafael Vargas, “Nuevas voces de la poesía mexicana: seis casos”, en *Revista Iberoamericana*, núm. 148-149, julio-diciembre, 1989, p. 1203. Disponible en <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4657> (Consultado 25 de febrero de 2017).

⁴⁵ Ana Chouciño Fernández, *op. cit.*, pp. 134-135.

de sus gestos publicitarios. La vanguardia blanca sería entonces una vanguardia introvertida, ensimismada, que se vierte hacia adentro, hacia la soledad modélica del lenguaje”.⁴⁶

Una distinción más es la de expresiones poéticas que se acercaron a la creación de “personajes” como máscaras del yo, con el objetivo de cuestionar la idea, también romántica, de que la poesía es un espacio discursivo único para la expresión del yo, pronombre que suele identificarse con el poeta. Quienes siguen marcadamente esta línea son Marco Antonio Campos, Francisco Hinojosa, Vicente Quirarte, Francisco Hernández y Luis Miguel Aguilar. Además de lo anterior, este procedimiento

permite al autor escoger entre una serie de máscaras y ‘reciclarlas’ en poemas nuevos. La creación de la máscara es más una estrategia que usa los arquetipos literarios y artísticos para conseguir un efecto buscado de antemano en el lector conocedor de la tradición [...] Aunque sobre todo, existe un gusto grande por la ambigüedad, el juego, y las paradojas que crea el uso de las máscaras. El empleo de las mismas provoca un efecto lúdico, un desmoronarse del texto, toques intertextuales y metapoéticos como indicio de la desaparición de una obra estable.⁴⁷

Otra se refiere a la inclinación por escribir poesía narrativa de tono conversacional relacionada principal, aunque no únicamente, con el tema de la muerte: Ricardo Castillo, Luis Miguel Aguilar y Francisco Hernández son ejemplos prototípicos de esto. “La narratividad concede a la poesía una nueva oportunidad de conocer el mundo, de encontrar un lugar para el conocimiento que trascienda los márgenes de la poesía del Romanticismo y la Modernidad. En palabras de Perloff, ‘to tell a story, is to find a way —sometimes the only way— of knowing one’s world’”.⁴⁸

⁴⁶ Evodio Escalante, “De la vanguardia militante a la vanguardia blanca (Los nuevos trastornadores del lenguaje en la poesía mexicana de nuestros días: David Huerta, Gerardo Deniz, Alberto Blanco y Coral Bracho)”, en Federico Patán (ed.), *Perfiles. Ensayos sobre literatura mexicana reciente*, Boulder, University of Colorado, 1992, p. 31.

⁴⁷ Ana Chouciño, *op. cit.*, p. 69.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 123.

Chouciño habla también de la relación del discurso lírico con otras artes: “El hecho parece tener que ver con nuevas actitudes ante lo que dice ser el lenguaje poético, y el contacto de los nuevos poetas con las corrientes de la cultura de la Postmodernidad [interdisciplinariedad y mercado]”.⁴⁹ Entre los poetas que proponen un diálogo interdisciplinario están David Huerta, Alberto Blanco y Elva Macías.

Tampoco debemos olvidar que a la par de esta generación seguían escribiendo autores como Juan Bañuelos (1932-2017), Óscar Oliva (1938) y José Emilio Pacheco (1939-2014). Poetas cuya obra también se aproximaba a las tendencias mencionadas. Sobre Pacheco, Anthony Stanton nos dice que a partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969)

irrupen en esta poesía el prosaísmo y el coloquialismo, a la vez se concede gran importancia a la anécdota y al desarrollo narrativo. Abundan referencias a la historia contemporánea, a la realidad urbana, a la opresión social y política. El lenguaje del poema se abre a terrenos extraliterarios como el mundo de la publicidad y del periodismo. [...] La forma se vuelve plural, heterogénea y más fragmentaria. El yo poético, tan estilizado en la etapa anterior, se reduce notablemente y tiende a desaparecer, a disolverse en otras voces o esconderse detrás de máscaras. [...] El poeta entiende la poesía ‘no como creación eterna sino como trabajo humano producto histórico y perecedero’ [...] La actitud de desconfianza en la utilidad de la poesía se traduce ahora en práctica radical que cuestiona la validez de escribir en un mundo de degradación apocalíptica.⁵⁰

Tras de la descripción hecha por Stanton, puede observarse que las tendencias localizadas y descritas por Chouciño en la obra de la generación del 40 y 50 confluyen en la lírica de Pacheco; quien igualmente siente el desencanto ante la historia en forma de una “escritura desengañada y escéptica”.⁵¹ En lo que respecta a Oliva y Bañuelos, integrantes de La Espiga Amotinada, ellos también elaboran una obra relacionada con las inquietudes de la época, especialmente con la crítica social y política vinculada a la idea del “Hombre nuevo” y a la

⁴⁹ *Ibid.*, p. 157.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 109-110.

⁵¹ Evodio Escalante, *op. cit.*, 1988, p. 16.

Teología de la Liberación, la corriente que reclamaba una opción por lo pobres, sobre todo en América Latina. Aunque, a diferencia de la generación del 40 cuya actitud era cínica y desencantada, la postura de los escritores de La Espiga era más esperanzadora, aceptaban la idea del poeta comprometido con el pueblo y su rol como figura determinante para el cambio social. Con base en lo anterior, puede observarse que la experimentación formal y las búsquedas estéticas, así como la preocupación por los conflictos sociales, eran inquietudes que ocupaban un lugar central en la producción de aquellos que sentían la necesidad de responder a su presente desde la escritura poética en las décadas mencionadas.

A su modo, Jaime Reyes se integra a las búsquedas y las preocupaciones de sus contemporáneos. Como veremos en los capítulos subsecuentes, él también desdibuja la figura de la voz poética, elabora un discurso lírico situado históricamente que cuestiona las normas de la poesía convencional, así como las capacidades expresivas del lenguaje y la sintaxis. Si la poesía de Huerta y Bracho tienen en el centro de sus preocupaciones el lenguaje mismo y su crítica, Reyes lleva a cabo un acto político más directo, no sólo cuestiona el lenguaje y su capacidad abstracta de decir, sino también de comunicar y representar a los sujetos que lo usan; es decir, Reyes problematiza su cualidad comunicativa y despliega su fractura ante un hablante que, del mismo modo que el lenguaje, se encuentra violentamente desarticulado.

Asimismo, problematiza la autoridad del yo, tanto de la poesía como del testimonio, por lo que busca desbordar sus límites. No desconfía, como escribe Stanton, de la utilidad de la escritura poética, sino de la capacidad comunicativa del yo como un ente universal. Esta figura, ante la aparición de múltiples hablantes, pierde su centralidad para dejarle su lugar a una colectividad anónima. Como está escrito en la solapa, "*La oración del Ogro* no sólo expresa el aliento de quienes luchan por un espacio para vivir en libertad, también deja entrever una emancipación del quehacer literario y una muerte de la identidad poética en aras

de la voz solidaria”. El tono conversacional y los rasgos de oralidad están implícitamente presentes en el libro porque los materiales que Reyes rescata son de naturaleza oral e incluso íntima, como sucede en algunos fragmentos de diarios, de cartas e incluso de transcripciones de entrevistas, donde no sólo se retoman las respuestas de los entrevistados sino también los ruidos de fondo de las casas (gritos de los integrantes de la familia por ejemplo), los que traen al poema la cotidianidad y la vida íntima de los sujetos.

Igualmente, en el libro encontramos una apertura del género hacia los discursos de otras disciplinas (periodismo y antropología) y de otras artes (el *collage* y el *ready-made*), lo cual permite evidenciar la plasticidad y capacidad performativa del lenguaje. *La oración del Ogro* es un poemario que se forma en la interdiscursividad y la polifonía, se mezclan cartas, plegarias, testimonios y crónicas, generando una transposición de formas discursivas que provoca la disolución de los linderos del género.

En general, Jaime Reyes experimenta, como sus compañeros de generación, con las capacidades expresivas del lenguaje para forjar una forma y un discurso poéticos que se adecuen a lo que intenta comunicar. Al mismo tiempo que siente un compromiso con su época, es heredero de las preocupaciones sociales de José Revueltas y Efraín Huerta, así como de la nueva función social del poeta inaugurada en la escritura de *La Espiga Amotinada*, aunque Reyes bajo el sello del escepticismo y el desencanto generacional; pues, como declaran Vicente Quirarte y la misma Malva Flores, la de la generación del 40 es una poesía “escéptica, desencantada y amarga” a causa del fracaso de las propuestas progresistas y las ideologías redentoras de la primera mitad del XX, cuya imposibilidad estos poetas presenciaron directamente desde el 68 hasta los 80.

2. FRAGMENTACIÓN, SUPERPOSICIÓN Y TESTIMONIO

2. 1 PROCESOS DE COMPOSICIÓN DE LOS POEMAS: ENTRE *COLLAGE* Y *FOUND POEM*

La organización textual de *La oración del Ogro* es bastante particular, obedece al deseo de transmitir la experiencia excepcional de una violencia quebrantadora, así como las consecuencias de ella. Por este motivo es que la estrategia compositiva, que oscila entre el *collage* y la *found poetry*, persigue el rompimiento de toda idea de unidad y organización convencional del poema, de lo que resulta un discurso poético heterogéneo, discontinuo y fracturado.

Hablamos de *collage*⁵² cuando un poema está elaborado a partir de fragmentos provenientes de otros discursos; en ellos opera una recontextualización y una actualización, de modo que cada parte recopilada remite a su sitio de origen (oral o escrito), aun cuando forma parte de una nueva totalidad: “the trick of collage consists also of never entirely

⁵²El *collage* es una técnica de composición creada hacia 1912 por el pintor cubista Pablo Picasso que pronto fue llevada a la poesía. Así, en 1913 aparecen los poemas “Arbre” y “Lundi rue Christine” del poeta vanguardista Guillaume Apollinaire. El segundo resulta de interés para este trabajo por su semejanza con el procedimiento compositivo de *La oración del Ogro*. Se trata de la selección, organización y transcripción de algunos fragmentos de conversaciones entre transeúntes de *la rue Christine* que Apollinaire pudo escuchar y registrar. Es decir, hay un traslado positivo, enriquecedor, de la oralidad a la escritura, para cargar el poema de otredad y comunidad. El poeta transcribe y yuxtapone diálogos independientes e inconclusos de interlocutores anónimos, en un lenguaje coloquial; su intervención consiste, como apunta Yurkiévich, “en diseñar un recorte y una sucesión de muestras o reproducciones de lo que se profiere en el ámbito colectivo [...] la poeticidad la da su condición de zambullida en el medio oral circundante, su valor de símil de una experiencia de lo real urbano”. En Saúl Yurkiévich, “Estética de lo discontinuo y fragmentario: El collage”, *Acta poética*, núm. 6, otoño, 1986, p. 53. La diferencia entre estos dos procesos tan semejantes es que los poemas de Reyes tienen una carga política inherente que hacen del poemario un espacio donde es posible la participación de hablantes no reconocidos aunque legítimos; es decir, no sólo hay una intervención de lo cotidiano y de la oralidad en el espacio de lo poético, sino que además en este espacio textual tiene lugar una recuperación de la capacidad de participación política de los hablantes, como se verá más adelante. Dicho lo anterior, cabe señalar otro ejemplo de poesía de la crisis y lo fragmentario con el que *La oración del Ogro* comparte más que la experimentación formal, me refiero a *The Waste Land* (1922) de T. S. Eliot. Este extenso poema comparte con el de Reyes su necesidad de mostrar las ruinas, el caos, la desolación, la falta de esperanza y de fe de una sociedad en crisis. Al final, en ambos poemas parece haber la esperanza de que en algún momento llegue la paz.

suppressing the alterity of these elements reunited”.⁵³ El poeta que trabaja con el *collage*, explica Saúl Yurkievich, “recorta fragmentos preformados, extraídos de obras o mensajes preexistentes y los yuxtapone para integrarlos en un conjunto disímil, [...] pone en juego una combinatoria abierta que libera los signos de su pertenencia y de su pertinencia habituales, los absuelve de las compatibilidades convencionales para establecer su propia contractualidad comunicativa”.⁵⁴

Reyes sigue este proceso, construye el poema engarzando fragmentos provenientes de distintos sitios, los cuales conservan su alteridad y por ello continúan remitiendo a su contexto de origen, regularmente no literario, oral y de carácter testimonial.⁵⁵ Los fragmentos se unen mediante una superposición abrupta para formar el poema, que funge como un continente que mantiene unidas las partes, constituyendo un todo pero que no es homogéneo ni continuo, sino una integración parcial de componentes heterogéneos y discontinuos.

Un ejemplo paradigmático de un poema de esta naturaleza es la extensa composición que cierra el libro: “La ciudad destruida”. Siete fuentes orales⁵⁶ se editan para construir el poema. Las diferentes voces y sus historias están integradas en un mismo espacio, pero no de forma cabal sino superpuestas, haciendo imposible distinguir la voz de un hablante y su historia de las de los demás; como si todas las voces hablaran al mismo tiempo,

⁵³ Grupo Mu, “Collages”, *Revue d’Esthétique*, núms. 3-4, París, Union Générale d’Éditions, 1978, *apud* Marjorie Perloff, “Collage and poetry” en *Encyclopedia of Aesthetics*, Michael Kelly (ed.), New York, Oxford U Press, 1998, Vol 1, 384-87. Disponible en <http://marjorieperloff.com/essays/collage-poetry/#ixzz5FUFCoVKE> (Consultado 5 de noviembre de 2017).

⁵⁴ Saúl Yurkievich, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁵ Los textos fuente son testimonios, postales, cartas, diarios, crónicas, todos discursos referenciales que se editan para formar el libro. En ellos no se cancela jamás la relación directa que guardan con la realidad a la que se refieren, el México de los años setenta y principio de los ochenta, como ya he dicho.

⁵⁶ “La ciudad destruida” está compuesto de fuentes orales como el autor mismo lo señala en una nota al final del libro: “Transcripción casi literal de entrevistas a Juan Guevara, Magdalena Bernal Salazar, Ema Salazar Ortiz, Rosa María Galindo, Sergio Bernal, Mario Granados y Tomás Zavala, habitantes de la ciudad”.

intercambiando la palabra para contar cada una su versión de una historia colectiva en la que todos están implicados.

Si bien todos los poemas siguen la estrategia compositiva mencionada (fragmentación e imbricación), no todos pueden ser llamados *collage*, pues hay algunos cuyas partes no provienen de distintas fuentes sino de una sola. Estos no son *collage* sino que se encuentran más próximos al *ready-made* o al *found poem*, por tratarse de la apropiación de un texto y su adecuación al modo y los fines comunicativos del poemario. El *found poem* o *found poetry*, explica Marjorie Perloff,

is created by taking words, phrases, and, even more commonly, entire passages from other sources and reframing them as “poetry” by altering the context, frame, and format in which the source text appears. Found poetry is always intertextual: the intertext may be a recipe, a newspaper article, a personal letter, a document, an earlier poem, or –as is most common today– a text appropriated from the Internet.⁵⁷

“Valientes ellos con las armas” ejemplifica muy bien lo explicado por Perloff, es un poema elaborado a partir de la apropiación y asimilación de un único documento periodístico, la crónica “El Desengaño: hablan los campesinos”, publicada en *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, el 11 de mayo de 1979. La crónica está formada por la introducción de la periodista Carmen Lira, seguida de los testimonios anónimos de los campesinos habitantes del predio.⁵⁸

⁵⁷ Marjorie Perloff, “Found poem”, en Roland Greene (ed.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 2012, pp. 503-504.

⁵⁸ Los testimonios narran el despojo del predio El Desengaño –ubicado al norte de Oaxaca–, cometido por el terrateniente Leonardo Rueda Reyes con ayuda del gobernador del estado de Oaxaca Eliseo Jiménez Ruiz y Luis J. Garza Torres, delegado agrario del estado, en contra de un grupo de 44 campesinos y sus familias; así como la posterior lucha por el terreno, la incompetencia de la burocracia, los abusos de poder de la autoridad y el terrateniente, ocurridos de 1971 a 1979, año de publicación de la crónica, y momento en el que los campesinos oaxaqueños no habían podido solucionar nada, aún cuando ellos tenían los papeles de la propiedad.

Reyes edita el texto, elimina partes, en su mayoría las extensas descripciones, y rompe el orden temporal de las acciones. De este proceso surge un poema que es al mismo tiempo testimonio, por lo tanto no deja de remitir a los eventos sucedidos en El Desengaño. Es decir, aunque es un texto literario que no tiene especificidades temporales porque no narra hechos, ni documenta acontecimientos, tampoco rompe por completo la relación con los acontecimientos de urgencia que le dan origen al texto base. Y, al igual que pasa con el poema “La ciudad destruida” arriba mencionado, las voces de los testigos y de la periodista que en la crónica original pueden diferenciarse perfectamente, se mezclan en el poema, están imbricadas y son indistinguibles tanto como sus experiencias. Todas las voces pasan a formar un solo cuerpo colectivo concretado en el poema.⁵⁹

2.2 FUNCIÓN DE LA FRAGMENTACIÓN Y LA IMBRICACIÓN EN LA COMUNICACIÓN DE LOS POEMAS

Tanto en los poemas que se conforman de varias fuentes (*collage*) como en aquellos que parten de la intervención de un único documento (*found poem*), prevalece la intención de ruptura del orden e imbricación de sus partes. Al estar constituidos los poemas de fracciones de texto discontinuas que se superponen, se altera la forma del discurso y con ello la comunicación, pues se genera un efecto de acumulación caótica. Sin embargo, la comunicación no se pierde nunca, ya que el libro construye su propia contractualidad comunicativa. Como explica David Antin, en las escrituras fragmentadas se rompen las fuertes relaciones lógicas que suelen organizar el discurso, pero se crean otras.⁶⁰

⁵⁹ Todo este proceso que ahora expongo de forma bastante general, lo trataré a detalle y con detenimiento en el capítulo cuatro.

⁶⁰“The reason the collage elements are more or less free is that the strategy of collage involves suppression of the ordering signs that would specify the ‘stronger logical relations’ among the presented elements. By ‘stronger

Estas relaciones se alteran precisamente porque las partes que se unen no componen un discurso convencional continuo y homogéneo. A causa de los segmentos superpuestos se dan cambios abruptos en el texto y se van formando vacíos o incongruencias por la falta de información y de elementos gramaticales.

Entonces, la cohesión y la unidad se cambian por el “orden” de lo desarticulado, imbricado y ambiguo, pero no se anula la comunicación, porque en lugar de las fuertes conexiones lógicas de sentido, se crean asociaciones o agrupaciones de imágenes que crean una continuidad semántica gracias a sus relaciones de semejanza, equivalencia, identidad o las formas negativas de éstas.

Es decir, que la descomposición del discurso en fragmentos unidos arbitrariamente, por no seguir las pautas sintácticas convencionales, pareciera un obstáculo para la lectura, pero en realidad es la forma precisa en la que el poemario puede hacer comunicable su mensaje. Para explicar más detalladamente como funciona la estrategia expresiva al interior de los textos, voy a separar los poemas en prosa y los poemas en verso, ya que si bien ambos están compuestos a partir de la misma técnica, hay diferencias entre ellos que justifican tratarlos por separado.

2.2.1 Los poemas en verso

Los poemas en verso son seis, cinco extensos: “A José Revueltas”, “7-VII-77”, “Valientes ellos con las armas”, “El campo destruido” y “La ciudad destruida”; más uno breve que da

logical relations’ I mean relations of implication, entailment, negation, subordination, and so on. Among logical relations that may still be present are relations of similarity, equivalence, identity, their negative forms, dissimilarity, nonequivalence, nonidentity, and some kind of image of concatenation, grouping or association. These ‘weaker’ logical relations allow a greater degree of uncertainty of interpretation or, more specifically, more degrees of freedom in the reading of the sign-objects and their ensemble relations”. Véase: David Antin, *Radical Coherency. Selected essays on art and literature, 1966 to 2005*, Chicago, The University of Chicago Press, 2011, p. 211.

nombre al libro, aunque él mismo no tenga título, “[Oración del Ogro]”.⁶¹ Los cinco comparten características, como el hecho de ser testimonios en coro sobre la situación precaria de una comunidad o de un grupo que reclama la tierra de la que, ilegítimamente, se les ha despojado. Al tratarse de la situación de una colectividad, los hablantes enuncian reiteradamente desde la primera persona del plural, *nosotros*. Así mismo, en el relato de los testigos puede distinguirse siempre un par antagónico:⁶² el pueblo agredido *vs.* los agresores, que son regularmente el estado y la clase alta (caciques, empresarios, terratenientes, políticos locales).⁶³

Además, la estructura de los poemas en verso –como todo el libro– no sigue un orden lineal ni continuo, sino que se forma de fragmentos superpuestos. Algunas veces, las partes se yuxtaponen mediante signos de puntuación, en otras simplemente el texto continúa un fragmento detrás de otro. Lo que hay son relaciones de semejanza y contraste entre las partes, así como un enmarcado semántico construido a partir de elementos recurrentes, intertextos, paratextos y de información referencial como nombres y fechas.

De esta manera, aunque los fragmentos del poema apunten a direcciones ambiguas y a veces contradictorias, se puede hacer una lectura de conjunto a partir del marco que los delimita y de las unidades de información reiteradas. También cabe señalar, que hay poemas

⁶¹ A la “[Oración del Ogro]” me referiré más adelante, pues no tiene las mismas características de los poemas extensos al ser una deprecación particular dirigida a una deidad a la que el sujeto poético se refiere como “Monita Tita”.

⁶² Esto lo desarrollaré a detalle más adelante, pero es necesario por ahora hacer notar estas coincidencias en los poemas en verso para distinguirlos de los escritos en prosa y justificar su agrupación para el análisis, pues ante la forma desarticulada que tiene el libro, estas características comunes ayudan a formar una continuidad que permite la comprensión. No se trata de organizar lo desorganizado, sino de entender cómo funciona su aparente “desorganización”.

⁶³ La excepción es el poema “A José Revueltas”, donde este par antagónico no es tan claro, sin embargo, la comunidad que reclama la tierra es una característica que sí está presente, así como un apenas dibujado proceso de represión, expulsión y persecución. También cabe señalar que, a pesar de esta distinción, el poemario no cae en el drama maniqueo de los buenos y los malos, pues expone un fenómeno más complejo, como se explicará en los capítulos correspondientes al análisis puntual de los poemas.

con mayor grado de fragmentación que otros, depende del número de voces presentes, de la cantidad de fuentes usadas y de la extensión de los fragmentos que se superponen. Esto hace que el poema esté más o menos atomizado.

Un ejemplo es la composición que abre el libro: “A José Revueltas”. El poema está compuesto de escenas engarzadas sin continuidad temporal, ni un orden sucesivo claro, que presentan la búsqueda prolongada de una comunidad por un espacio de tierra, un lugar donde establecerse, y del fracaso al no encontrarlo, mismo que los conduce a continuar en el camino.

La presentación de estos eventos está dispuesta en ocho viñetas conectadas por medio de signos de puntuación, aunque a veces simplemente se superponen unas a otras. Al interior mismo de cada viñeta hay un quiebre de la sintaxis y vacíos de información, lo que va causando oscuridad e indeterminación. La voz en el poema que da cuenta del éxodo de su comunidad es la de un anciano,⁶⁴ como se puede entender del siguiente verso donde el hablante se asume como tal a través del uso de la conjugación del verbo en la primera persona del plural: “Hacia el mar *proseguimos* también los ancianos” (el subrayado es mío). Regularmente, esta voz hace uso del *nosotros*, pero a veces, cuando es un observador que toma distancia, se sirve de la tercera persona.

El poema está dividido en tres partes numeradas “1”, “2” y “3”, aunque no hay entre ellas una relación de avance o progresión. Aún así, pueden distinguirse dos momentos a partir de los verbos: el pasado, que se refiere a la persecución de la comunidad por una fuerza indeterminada y apenas dibujada en el texto; y el presente, donde el hablante expresa la

⁶⁴ El anciano es una figura ejemplar en los relatos memorialísticos orales, ya que son quienes conocen y resguardan la historia y las tradiciones de la comunidad, fungen como “la memoria colectiva oficial”. A diferencia de la cultura quirográfica, para quien las “firmas, los sellos y documentos son pruebas de certeza y autenticidad”, en las culturas orales el testimonio de los ancianos o notables es de gran relevancia por su valor documental. Véase, Carlos Pacheco, *La comarca oral*, Caracas, Ediciones La Casa de Bello, 1992, p. 41. Éste es uno de los rasgos que dan el carácter oral al libro.

angustia colectiva por el fracaso de no encontrar lo que buscaban. Los verbos conjugados en pasado (pretérito y copretérito) forman imágenes del trayecto de búsqueda y huida y los usados en presente expresan la situación de desamparo. El tiempo presente está reforzado por el adverbio demostrativo *ahora*, con el que inicia “2”.

Con respecto al pasado, hay dos marcas que parecen organizar progresivamente las acciones en el tiempo: “Hacia la tarde” y “Hacia la mañana”, ambas ubicadas en “1”. Pero realmente no es así, pues la segunda está colocada abruptamente dentro de la primera mediante paréntesis, de este modo los dos momentos se yuxtaponen sin que se pueda determinar qué sucedió primero, si se trata de la mañana anterior a la tarde, la mañana del día siguiente o de momentos distintos en el camino del grupo.

Hacia la tarde nos protegimos del viento –erigimos muros sin sentido.
Sombras de oscuro polvo
regresaban coronadas,
de temor,
y en sus miradas aún temblaba el árido fuego
masticado sin rencor,
obsesivamente,
y su canto de sal entre los dientes machacado,
entre los rieles y hacia la luz de la estrecha ventana
que enlaza el mar y en su cautivo halló morada.
(*Hacia la mañana* más pacífica, sola y limpia
por su libertad tendimos redes de aire, de viento, redes,
y en su escala cierta luz
en que la sal tendió su herida
en que lavó la sal su olvido
—cierta luz con que el sol rindió su olvido.)
—Remota desdicha lavaba nuestras redes
en otros brazos, en otros, humeantes cristales. [“1” p. 9, las cursivas son mías]

La unidad semántica de los versos uno a diez se fractura por la yuxtaposición del fragmento entre paréntesis, y, antes de eso, por la posición de unas comas en el verso cuatro: “de temor”. La frase está separada por comas del verso anterior, al que parecería que complementa, pero al estar separada por el signo de puntuación su integración en el texto es ambigua. Conforme

a la puntuación, podría leerse como un hipérbaton que se reestructuraría así: Sombras regresaban coronadas de oscuro polvo, [y] de temor. O tal como está, tomando “de oscuro polvo” como un complemento de “Sombras” y no de “coronadas”. A lo que apunto con este ejemplo es que la reiteración de la estructura: preposición (*de*) más sustantivo (*oscuro polvo, temor*) parece tener una continuidad sintáctica, pero que el uso de las comas la rompe y genera ambigüedad. El recurso de la puntuación para superponer elementos y provocar incertidumbre es muy común en el poemario, ya sea que se coloquen signos en lugar donde eliminan la congruencia o que no se usen, provocando un amontonamiento de palabras sin ningún orden ni sentido.⁶⁵

Algo semejante sucede con nueve y diez, versos que integran elementos nuevos al poema: rieles, luz, ventana, mar y cautivo. Estos no tienen relación con la imagen formada en los versos anteriores; pero, a causa de la preposición *entre* presente en ocho, “y su canto de sal *entre* los dientes machacado,” y en nueve, “*entre* los rieles y hacia la luz de la estrecha ventana”, parecería que sí hay una continuidad sintáctica, que es una sumatoria de frases preposicionales que complementan “canto de sal”.

Sin embargo, sólo son dos frases superpuestas cuya proximidad irrumpe en el poema y fractura la unidad de la imagen anterior, pues dientes y rieles tienen en común únicamente sus vocales, de modo que no se suman los versos nueve y diez a la formación de la imagen, sino que se separan y presentan otra que se yuxtapone a la primera, la que resulta incompleta porque no se conoce lo que pasó antes, de dónde regresan esas sombras. Es decir, que son fragmentos unidos sintácticamente pero que no forman una unidad semántica. Incluso los

⁶⁵ La misma estrategia del uso de las comas para fragmentar la sintaxis está presente en el verso 18: “en otros brazos, en otros, humeantes cristales”. Donde, “humeantes cristales” dispara la lectura y fractura el sentido porque no tiene nada que ver con “en otros brazos”.

deícticos de diez no tienen sus correspondientes referentes anafóricos en los versos anteriores, de modo que no se sabe a quién corresponde el adjetivo posesivo *su* ni quién es el sujeto del verbo *halló*. Reyes “rebaso y contraviene la unidad como elemento ordenador del poemario”⁶⁶ y a cada momento cuestiona “todo tipo de organización establecida”.⁶⁷

En “2” también se altera la organización del poema, pero ahora a causa de la casi nula presencia de signos de puntuación, especialmente de comas. Lo anterior provoca que los versos se superpongan unos a otros sin que se delimite en donde empieza y en donde termina una unidad de sentido. Igualmente, la reorganización sintáctica hace surgir incongruencias o vacíos de información, trastocando el sentido del texto. Por ejemplo, el pronombre átono en el verso tres, “encontrarla”, no está claro a quién hace referencia, pues el único sustantivo femenino que lo antecede es raíz, o el verbo *puede* del verso siete, cuyo sujeto posible más próximo está en plural. Igual que en “1”, hay versos insertos en el poema con ayuda de paréntesis, los cuales no tienen relación con el resto de los elementos aparecidos –de hecho es bastante complejo establecer su posición con respecto al resto de las imágenes, incluso es complejo ordenar todas, de nos ser por su distinción entre pasado y presente. E igual que en “1”, en “2” también se crea ambigüedad con ayuda de los posesivos, los que no tienen referentes claros.

Ahora todo inmóvil sólo el fuego parece resistir
apilamos las palabras los leños hendidos por el aire
buscando raíz en qué encontrarla.
Reunimos al temido ojo de chacales
y su expresión de aceite
sólo de cierta metálica oscuridad
puede arder sus llagas
sólo yacente

⁶⁶ Eva Castañeda Barrera, “Introducción”, en Jaime Reyes, *La oración del Ogro*, México, Conaculta, Fonca, Malpaís Ediciones (Archivo negro de la poesía), 2014, p. 9.

⁶⁷ Silvia Zaide Gutiérrez, “La oración del ogro: un viaje guerrero a las entrañas de la comunidad” en Alberto Paredes (ed.), *Haz de palabras. Ocho poetas mexicanos recientes*, México, UNAM, 1999, p. 135.

más no de lo vivo
no de los muros vivos
y su espesa herida
(quienes no esperaron vivir
volver a lo tocado
de nunca detenerse
sus manos hendían *tus* manos
sus manos).

Hacia el mar proseguimos también los ancianos
sinsentido de larva hiriente. [“2”, pp. 9-10, las cursivas son mías]

En “3” hay dos partes bien distinguibles, cada una corresponde a una estrofa del poema. La primera está dentro de paréntesis, en cursivas, y no tiene relación directa con la que sigue, incluso es muy distinta al resto del poema porque es el único lugar donde el hablante enuncia desde la primera persona del singular. En la segunda estrofa, el hablante vuelve al nosotros y los verbos están en presente: *buscamos*, *hemos encontrado*, a diferencia de la anterior, que están en pretérito: *encaminé*, *borré*. Los versos finales son conclusivos, la comunidad no logra hallar lo que busca y por lo tanto tendrá que continuar su camino, perpetuando con ello su condición de desposeídos.

(*A él encaminé mi sendero de lava
A él y con trazos más burdos aun
Borré los de antiguos escombros
En vela hasta lograr permanencia*)

Nosotros que buscamos la seguridad
Acechándola hemos encontrado
Tapiadas urnas de cristal e incienso
Tapiados muros incendiarios. [“3”, p. 10]

Pero puede establecerse una relación entre las estrofas que componen “3” a partir del campo semántico de la fe, si entendemos la primera como una oración dirigida a *él*, deidad anónima, para pedir su protección o renovar su creencia. Ya que en esos versos resalta la fuerza con la que el yo dirigió su camino hacia *él* con entero convencimiento. En la segunda estrofa hay

elementos de la comunión con Dios: el hablante, que se asume parte de la comunidad (*nosotros*), refiere la búsqueda fervorosa de un lugar que pueda ofrecerle seguridad a la comunidad, dónde poder construir su templo (urnas de cristal e incienso, especialmente este último, son indispensables para el rito de la comunión con Dios) y levantar los muros para su protección, los que hasta ahora han sido inútiles, “muros sin sentido”. El nodo de la carga de sentido el poema, así como la búsqueda y el deambular de este pueblo.

Los elementos gramaticales, sintácticos y los signos de puntuación, empleados habitualmente para ordenar y estructurar los discursos, son usados o eliminados por Jaime Reyes para segmentar el poema y evadir la unidad de forma y de sentido único y estable. Sin embargo, la comunicación no se anula porque hay otros componentes que funcionan como el hilo que une los retazos, los enmarca en un espacio semántico que permite construir el sentido a pesar de las rupturas o ausencias de información.

Entre los elementos recurrentes que construyen núcleos de sentido y permiten estructurar la lectura de “A José Revueltas” está el hablante lírico, principalmente porque al enunciar desde el *nosotros* se forma la idea de un grupo o colectividad que recorre todo el poema. Además, como he dicho ya, está el uso de los tiempos verbales, que a pesar de no haber un desarrollo cronológico de los sucesos o de las imágenes, a partir de ellos se puede diferenciar entre las acciones del pasado y las del presente (lo que hicimos o nos pasó/cómo nos encontramos ahora) y establecer el sentido de los fragmentos en la historia.

También hay palabras que por su aparición reiterada en distintas partes del texto permiten construir isotopías y llenar vacíos de información que hacen oscuro el poema. Cuando no son las mismas palabras, son algunas que están próximas dentro de un mismo campo semántico. En “A José Revueltas” la idea de una comunidad es explícita, no así la historia de qué pasa con ella, pero no es imposible saberlo porque hay elementos que van

dibujando la idea de errancia, desplazamiento, búsqueda, fe, sufrimiento, imposibilidad, e incluso dan una descripción del paisaje que permite crear relaciones intertextuales, mismas que también ayudan a enmarcar semánticamente la lectura del texto.⁶⁸

Por ejemplo, la palabra *muros* se encuentra presente en cada sección del poema, esto implica un asunto compartido entre cada parte, que es la búsqueda apremiante de un espacio seguro. A lo cual hay que agregar que la aparición de *muros* trae siempre consigo una carga negativa: “muros sin sentido”, “tapiados muros incendiarios”, “los muros vivos y su espesa herida”. La carga negativa a la que está unida la idea de espacio seguro apoya la sensación de derrota, fracaso de la búsqueda—aunque encontraron o levantaron muros estos no sirvieron de nada— y abandono de aquella deidad a quien va dirigida la deprecación del pueblo.

La palabra *muros* llega incluso a tener un mayor grado de adversidad en los versos donde éstos se vuelven un ser animado, me refiero al último ejemplo: “los muros vivos y su espesa herida”, donde las características del grupo al que resguardan los muros se trasladan al objeto inanimado. Es una hipálage que permite referir al mismo tiempo la situación del pueblo y de los muros, ambos vencidos. Este mecanismo se pone en marcha con distintos

⁶⁸ A partir de los elementos del paisaje (polvo, viento, mar, sol) y de la historia que se construye fragmento a fragmento (el grupo que camina por un lugar desértico un busca de un espacio en donde establecerse) podemos relacionar el poema con la historia bíblica del Éxodo, donde se narra el camino que los israelitas hicieron a través del desierto egipcio, pasando entre el Mar Rojo y distintas fuentes de agua, para poder llegar al Monte Sinaí, donde establecieron una alianza con su Dios. Esto último, es importante señalar, no existe en el poema, al contrario, cuando llegan al templo lo encuentran cerrado para ellos; es decir, destaca la ruptura de cualquier alianza entre la comunidad y una autoridad, ya sea laica o divina. Del mismo modo, también se puede hablar de una relación con la historia mítica de la fundación de Tenochtitlán, que cuenta el recorrido hecho por un pueblo en busca de un lago con un símbolo especial: un águila devorando una serpiente, símbolo que les indicaría el lugar donde podrían asentarse. En el poema el hallazgo tampoco sucede, al contrario, el pueblo recorre el camino ya sin fe porque no sabe cuándo va a terminar; pues cada vez que encuentran lo que pareciera ser la tierra que les dará seguridad, los muros están tapiados para ellos. Y, de manera más general, también puede observarse una relación con la larga historia de despojo de la tierra y persecución que los pueblos originarios han vivido desde la conquista. De hecho, en el poemario aparecen varias veces de manera integrada mitos y motivos religiosos tanto católicos como de los pueblos originarios, aunque siempre con el objetivo de revertirlos, para hacer notar el vacío que hay en el lugar de la deidad protectora o la promesa nunca cumplida de un lugar propio. En los siguientes capítulos hablaré un poco más al respecto.

sustantivos en otras frases dispersas a lo largo del texto: *sombras coronadas de temor, el árido fuego masticado sin rencor, su canto de sal, la sal tendió su herida, lavó la sal*⁶⁹ *su olvido, sus llagas, su espesa herida, no esperaron vivir, de nunca detenerse, proseguimos también los ancianos.*

Tenemos entonces que existe en el poema información concreta y explícita que permite al lector establecer un marco para la lectura –como el hecho de que a partir de la primera persona del plural puede saberse que se trata de un grupo–, aunque la mayor parte está dispersa en motivos situados a lo largo del texto, sin un orden consecutivo o lógico, pero que en conjunto forman redes de significación a partir de su similitud, “coordination rather than subordination, likeness and difference rather than logic or sequence”.⁷⁰

Con todo, “A José Revueltas” es uno de los poemas cuya fragmentación no es tan drástica; sin embargo, es un modelo de como el proceso de imbricación y fragmentación funciona en los otros cuatro poemas extensos y como a partir de su particular técnica compositiva se establece una forma de comunicación distinta. “7-VII-77”, “Valientes ellos con las armas”, “El campo destruido” y “La ciudad destruida” también están desarticulados en fragmentos superpuestos, por lo que los tiempos y las voces están igualmente imbricados en una narrativa desarticulada.

⁶⁹ La sal, relacionada en la primera estrofa con las sombras, también ayuda a formar una continuidad semántica entre la primera y la segunda estrofa. En la segunda estrofa la sal es sujeto de las acciones, y funge como una metonimia de las sombras, a partir de la relación entre estos dos elementos ya hecha desde la primera parte del poema.

⁷⁰ Marjorie Perloff, *op. cit.*, 1998, p. 503.

2.2.2. *Los poemas en prosa*

Las composiciones en prosa tienen una estructura interna descompuesta que funciona de manera muy similar a la de los poemas en verso, pero los he colocado aparte porque presentan un mayor grado de atomización, tanto en su composición interna como en su lugar dentro del poemario. En ellos las ideas de homogeneidad, cohesión y unidad son cuestionadas y socavadas con mucha más fuerza, puede notarse incluso en la manera como se encuentran distribuidos en el libro: en amplios bloques de prosas sumamente variadas (surgidas a partir de la edición de cartas, relatos, denuncias), consecutivas y sin delimitaciones concretas entre una y otra más que los espacios en blanco que median entre ellas. Es decir, que las composiciones en prosa están ellas mismas superpuestas dentro de las secciones, sin señalamientos que esclarezcan si cada una es un poema individual o parte de una composición más grande.

La ambigüedad, dispersión y desdibujamiento de los límites es causado por lo diverso y fragmentado de los textos, así como por la ausencia de títulos, ya que ninguno de los poemas en prosa tiene uno, como tampoco lo tienen las secciones en que se encuentran agrupados.⁷¹ Si contaran con título, éste ayudaría a establecer un marco de lectura, podría funcionar como un indicio,⁷² o al menos permitiría establecer límites entre las composiciones e identificar cuándo un poema termina y empieza otro dentro de los conjuntos de prosas.

⁷¹ De hecho, en el índice no se registran una a una las composiciones en prosa –en parte porque ninguna tiene título–, sólo está registrado el inicio de la sección con la primera frase u oración del primer texto. Las secciones son: “[Se pensaba que de las aguas]”, que agrupa 15 composiciones en prosa; “[Querida hermana:]” tiene 19; “[que comienza así:]” reúne 12.

⁷² Como sucede en “7-VII-77”, el título indica el acontecimiento histórico al que hace referencia el poema, es decir, sitúa al hablante temporalmente, lo que ayuda a identificar el momento histórico al que se alude: la huelga sindical de los trabajadores de la UNAM, específicamente el momento de la intervención de las fuerzas armadas el 7 de julio de 1977, solicitadas por el rector Guillermo Soberón Acevedo y autorizadas por el presidente José López Portillo, para poner fin a la huelga. En el caso de “El campo destruido” y “La ciudad destruida” los títulos también ayudan a situar al hablante, pero de forma espacial.

Por ejemplo, la primera sección “[Se pensaba que de las aguas]” se conforma de quince composiciones ordenadas una inmediatamente después de la otra, las únicas marcas que permiten distinguirlas o que las mantiene separadas son los espacios en blanco, lo que no siempre es un límite claro, en especial cuando el final del texto coincide con el final de la página y el blanco se pierde, entonces no sabemos si el texto que inicia es parte del anterior o es uno diferente.

Cada poema es distinto al anterior en extensión, forma y asunto, aunque prevalece en todos la presencia de un hablante-testigo y la estrategia compositiva. Pero, a diferencia de los cinco poemas en verso comentados más arriba, donde los hablantes tienen como objetivo común denunciar el abuso de poder sobre una comunidad, en éstos cada hablante ofrece el relato de un evento distinto y regularmente personal. Así, cada bloque de prosas se compone de múltiples voces superpuestas que refieren eventos diferentes e individuales, aunque todos relacionados con violencia, corrupción, represión y persecución, abuso de poder, entre otras experiencias semejantes. En este caso, la unidad de sentido no serían las prosas por separado, sino el conjunto de ellas que, en tanto están agrupadas, pueden rebasar los límites de la experiencia personal de las voces en solitario y funcionar como un coro testimonial que denuncia y recrea, desde su forma de estar en el poema, una situación de descomposición social generalizada.

En lo que respecta a la estructura interna de los poemas en prosa, éstos –al igual que los escritos en verso– se conforman de retazos de variada extensión superpuestos, a veces por medio de signos de puntuación y otras sin ellos. A partir de lo enunciado por el hablante, se forma una concentración de sus experiencias, entrecruzadas y sin ningún tipo de desarrollo temporal. Incluso algunas veces los fragmentos que componen los poemas no se refieren al mismo asunto, sino que parecen reunidos arbitrariamente. A diferencia de los poemas en

verso, los cuales se concentran en la exposición de un único acontecimiento, aunque desarticuladamente, en las prosas no se desarrolla de principio a fin una situación, sino que distintas experiencias son reunidas formando una imagen atomizada de violencia y descomposición social.

Por ejemplo, el poema “[14 años muerta...]” de la segunda sección “[Querida hermana:]”, igual que “A José Revueltas”, está construido con una sintaxis fragmentada e imbricada, pero aquí no se pueden reconocer viñetas que se superpongan, sino que todo el poema es una sola imagen en la que se recrea, a partir del relato del sujeto de la enunciación, una dinámica de violencia entre dos individuos, el hablante y otro personaje sin más identidad que su género, el cual se conoce por los adjetivos empleados para referirse a ella: *muerta*, *deseada*, *odiada*; por el pronombre personal en acusativo *la*, y por la mención explícita al pronombre *ella*. El hablante es quien ejerce las acciones en contra del sujeto femenino, pues los verbos están conjugados en primera persona: *yo* la confiné, *yo* no la conocí.

14 años muerta luchó con todas mis fuerza desde su cuarto al que la confiné es lo que puedo decir, que desde luego, que no la conocí. Perdonen que me vaya de lado, pero es necesario. Contención y lujuria en vano en el amasijo de la oscuridad. Misterio frases de un evangelio al que me sometía cotidianamente, para el que me preparó. Imaginé hace mucho las piernas en las mallas espléndidas, sus colores, amarillo, verde, rojo, café, morado, y su carne presente como en ese medallón que me desprende, girando, me comprende, me lleva, me abarca más de lo que me quiere. Imagino también. La imagino también a ella, presente siempre. Ausente. [...] Estupor. Ira. [...] Ella para siempre nunca más deseada; odiada. Sorda para mí su voz desengañada antes de emprender el vuelo me llevó a recoger en los botes de basura la comida, luego a lavar los trastes, a fregar los pisos, a servir, y cuando terminó poniéndome el bonito uniforme azul cogí los lápices afilados para escribir este primer mensaje: Toda basura será consignada a las autoridades, al que siguió el dolor rojo semejante a la gelatina indeleble pero sin leche, antes de los truenos de bromuro en mi estómago y los rugidos repentinos por los que desconfiaban, y yo de ellos, hasta que vine y con su bendita sangre escribí en estas paredes Viva la Huelga! [p. 33]

Los signos de puntuación también son usados aquí para originar indeterminación, la falta de ellos o su distribución poco habitual impiden una lectura precisa y dificultan la continuidad,

como sucede en la primera línea: “14 años muerta”, no puede saberse si *ella* tiene 14 años de estar muerta o si tiene 14 años y está muerta. Lo único que es un hecho es su muerte. Aún así, la falta de precisión no es un obstáculo para la comprensión del texto, ya que la violencia del hablante ejercida sobre el anónimo personaje femenino se entiende a partir de los elementos reiterados que hacen alusión a ello, a pesar del testimonio descompuesto del hablante. La mención a la huelga no tiene relación con el asunto central del poema, aunque sí con otros textos del libro. Así, a pesar de que no contribuyen al tema de “[14 años muerta...]”, reiteran un elemento importante en el libro, las huelgas, tan presente como la lucha por la tierra, la corrupción y la violencia.

2.3 EXPANSIÓN DE LOS CÓDIGOS EXPRESIVOS DE LA LÍRICA MEDIANTE LA APROPIACIÓN DEL DISCURSO TESTIMONIAL

El relato testimonial tiene por objetivo dar cuenta de una situación de urgencia, quien relata “lo hace *desde* una vida, desde la experiencia vivida, [aun así] el foco no es su persona, su vida particular, sino lo acontecido, aquello de lo que está dando cuenta”.⁷³ Como explica Beverly, “el eje del testimonio es una situación social problemática que el narrador testimonial vive y experimenta con otros”.⁷⁴ Por eso mismo es que suele tener mayor presencia la primera persona del plural que del singular, pues se busca señalar que la experiencia del hablante forma parte de un evento mayúsculo que no sólo atañe a él, sino regularmente a una comunidad o una colectividad.

⁷³ Greta Rivara Kamaji, “El testimonio: una forma de relato”, en *Revista Bajo Palabra*, núm. II, 2007, p. 115.

⁷⁴ John Beverly, “Anatomía del testimonio” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 25, primer semestre de 1987, p. 11.

La convención discursiva del testimonio “es que representa una historia *verdadera*, que su narrador es una persona que existe” y que vivió lo que está relatando, lo cual produce un “efecto de veracidad”.⁷⁵ Por lo que también están presentes elementos temporales y espaciales que ayudan a situar los hechos dentro de ciertos márgenes históricos y geográficos reconocibles. Esto no quiere decir que el testimonio persiga consumarse como un discurso verdadero, sino más bien “muestra un proceso de concientización social, da a conocer una versión de los acontecimientos, centraliza un querer colectivo y encarna un ‘yo social’”.⁷⁶

Reyes parte de relatos testimoniales y se apropia de sus recursos para presentarnos en *La oración del Ogro* un montaje de múltiples y diversas voces que ofrecen el “relato” directo (de un hecho vivido por ellos mismos) o indirecto (un acontecimiento del que sólo fueron testigos) de su experiencia, con ello surge en el libro un cuerpo escriturario que contiene las huellas de la violencia denunciada.

El modo como están expuestos los testimonios en el poemario revela la existencia de un interlocutor ausente, que es constantemente interpelado como un *tú*, *usted* o *ustedes*, pues es a quien se dirigen los hablantes en todo momento, de la misma forma que sucede en una entrevista o, de forma general, en el relato del testigo.⁷⁷ Ante la ausencia del interlocutor

⁷⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁷⁶ Jorge Eduardo Suárez Gómez, “La literatura testimonial como representación de pasados violentos en México y Colombia”, *Iberofórum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, núm. 11, enero-junio, 2011, p. 71.

⁷⁷ En el libro hay algunas cartas (de migrantes a sus familiares en México o dirigidas a familiares que han tenido que huir o que se encuentran desaparecidos), éstas son una variante de la propiedad dialogal del libro, que es parte, a la vez, de su fuerte carga de oralidad. Abundan los poemas como “conversaciones” de las que sólo se conoce una de las partes. En el caso de las epístolas, se tiene conocimiento de las misivas de los remitentes, pero no de las respuestas de los destinatarios. En el de los testimonios, sólo de los relatos de los testigos y casi nunca de los escuchas o del entrevistador, aunque su presencia está señalada con marcas tipográficas como guiones que indican diálogos (a pesar de sólo estar transcrita una parte); en la conjugación de los verbos: “*Perdonen* [ustedes] que me vaya de lado”; o directamente en los pronombres: “una labor, pues *tú* sabes, política”, “mire usted [...] ¿no? ¿usted cree?”. En las cartas la presencia del remitente se revela especialmente en los saludos: “Querida hermana:”, “Estimada hermanita”, “Abuelita:”. A partir de estos señalamientos se hace explícito que el hablante está dirigiéndose a un *tú* inmediato con el que comparte un contexto, y respondiendo a preguntas que le hace o simplemente conversando con él. También se puede saber si se trata de un interlocutor

“original”, el espacio vacío es ocupado por el lector, esto permite que se dé una comunicación más íntima que favorece el reconocimiento de quien denuncia, de ese *otro* que nos está llamando directamente.

Los poemas se centran en episodios vividos de violencia, pobreza, represión, corrupción, marginación o abuso de poder. Y, a pesar de la intervención del poeta, los textos no pierden por completo su relación con los momentos históricos precisos de los cuales surgen. Estas relaciones referenciales propias del testimonio no se eliminan del todo en los poemas porque son significativas, juegan un papel determinante en la construcción del mensaje. Aunque, cabe señalar, que ya no funcionan como si se tratara solamente de la relación de un hecho, pues al ser ahora un poema los códigos cambian, y el objetivo ya no es únicamente dejar constancia de un acontecimiento de urgencia.

Por ejemplo, en “7-VII-77” el sujeto de la enunciación se sitúa en un momento específico de la historia contemporánea del país, la huelga de trabajadores de la UNAM y la posterior represión sucedida en la fecha que da título al poema. El hablante refiere el momento en que la policía arriba a Ciudad Universitaria para poner fin al movimiento sindical de los trabajadores; él se ubica como parte del grupo de huelguistas, por lo que cuenta cómo vivió la represión de las fuerzas policíacas desde la primera persona del plural. Si bien este poema tiene una relación directa con ciertos acontecimientos sucedidos el 7 de julio de 1977, su objetivo comunicativo no es narrar lo ocurrido en esa fecha, sino dar cuenta de una situación de agresión sistemática, para ello activa los hechos presentes en la memoria

o de varios. Otra variante de esto, además de las cartas, es la deprecación, forma que toma el poema “[Oración del Ogro]”. Ruego donde el yo se dirige expresamente a Monita Tita, deidad a quien le pide su protección. La idea de un intercambio verbal directo con un individuo que conoce la situación que enmarca la comunicación ayuda a construir la marcada impresión de oralidad del libro y a ver cómo Reyes adapta para sus fines uno de los rasgos básicos del testimonio.

colectiva alrededor de la fecha mencionada y elimina parte de los códigos referenciales explícitos para poder trascender ese momento y generar la idea de continuidad. Trataré estos procedimientos con mayor profundidad en el capítulo cuatro.

En cuanto a las voces en el libro, no sólo nos encontramos con hablantes subalternos,⁷⁸ también con burócratas o representantes del Estado, pues en el poemario están presentes tanto los sujetos que han sido víctimas: campesinos, estudiantes, trabajadores; como aquellos que forman parte del sistema: representantes sindicales, burócratas, periodistas, policías, militares, etc. Aunque si estos últimos hablan es para reafirmar las dinámicas denunciadas de violencia y corrupción y dar noticia del rol que desempeñan, ya sean ellos mismos u otros personajes dentro del sistema. Un ejemplo de lo anterior es el paródico poema en prosa “[Yodador, humedecido...]” de la primera sección, “[Se pensaba que de las aguas]”. En él, a través de un lenguaje *cantinflesco*, el hablante expone el comportamiento corrupto y violento de la milicia, mismo que pudo observar directamente por ser parte del sistema hegemónico.⁷⁹

En este sentido y en tanto que prevalece la forma del testimonio como la base del poemario, y es un género referencial donde el sujeto de la enunciación y el del enunciado coinciden, podemos decir que quienes hablan en el libro son las voces de la comunidad protagonista de los hechos, ya no “la figura desgarrada del propio poeta autorretratado [...] sino la sombra informe, clamorosa, ondulante y polifónica de una muchedumbre huérfana y

⁷⁸ Con subalternidad o subalterno me refieren a lo que Ranajit Guha describe como “un nombre para el atributo general de la subordinación [...] ya sea que ésta esté expresada en términos de clase, casta, edad, género y oficio o de cualquier otra forma”. En lo que se refiere al análisis del poemario, se trata mayormente de una subordinación de clase, de la cual se desprende una falta de reconocimiento, un borramiento del sujeto. Véase Ranajit Guha, “Prefacio a los Estudios de la Subalternidad. Escritos sobre Historia y la Sociedad Surasiática”. Disponible en <http://www.ram-wan.net/restrepo/contemp/guha-prefacio-1.pdf> (Consultado el 31 de julio de 2019).

⁷⁹ El análisis de este poema y sus implicaciones en el libro se tratarán con más detalle en el capítulo tres.

errante, expatriada y despavorida” como con la que nos encontramos en el poema “A José Revueltas”.⁸⁰ La palabra la toma la comunidad porque nadie puede hablar por ella, puesto que “no hay otro testimonio objetivo de la identidad del sujeto [y sus conflictos] que el que él da sobre sí mismo cuando articula o mientras articula su discurso”.⁸¹

Es a partir de esta multitud de voces mezcladas entre sí que va tomando presencia la comunidad descoyuntada que constituye el libro, se revela su historia, sus problemas y sus trastornadas dinámicas sociales.⁸² Sin embargo, para cumplir con este fin no es suficiente el lenguaje convencional, pues aun cuando Reyes se sirve del discurso testimonial su objetivo no es retratar de modo realista-mimético o documental –como en el testimonio con fines periodísticos o antropológicos– la situación de urgencia de una comunidad, ya que la sola denuncia⁸³ no satisface los objetivos de la experiencia que se busca evocar.

Por ello es que el lenguaje es transformado, la escritura se violenta, hay un rechazo a la norma, la forma se rompe, lo mismo que la coherencia, la temporalidad y la relación directa del discurso con los hechos. Es decir, que no sólo hay en el libro un trabajo de selección y

⁸⁰ Adolfo Castañón, “Jaime Reyes: del Ogro y su testamento”, *Letras Libres*, abril de 1999. Disponible en <http://www.letraslibres.com/mexico/jaime-reyes-del-ogro-y-su-testamento> (Consultado el 10 de febrero de 2017).

⁸¹ Renato Prada Oropeza, “Constitución y configuración del sujeto en el discurso-testimonio”, *Semiosis*, núm. 25, julio-diciembre 1990, p. 26. Disponible en <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6424> (Consultado el 10 de febrero de 2017).

⁸² En la polifonía del poemario hay un cuestionamiento al propio género del testimonio, pues en éste “el narrador testimonial recupera la función metonímica del héroe épico, su representatividad”. De modo que siempre hay una voz protagonista que se inviste con la facultad de hablar en nombre de toda la comunidad –discurso monológico. En *La oración del Ogro* no hay ningún hablante que asuma el rol protagonista o se adjudique la autoridad de hablar por el pueblo, todo lo contrario, la situación social problemática es la protagonista y el eje central de libro, por lo que ningún hablante tiene más o menos autoridad para hablar que otro, no hay jerarquías. Todas las voces hablan y en tanto que lo hacen la comunidad y sus conflictos toman forma. Véase John Beverly, *op. cit.*, 1987, pp. 14-15.

⁸³ Como señala José Luis Gómez Toré, “el mero testimonio corre el riesgo de sumarse sin más al ruido informativo que nos proporciona nuestra dosis diaria de catástrofes, dosis que, lejos de despertar el deseo de acción, parece actuar como una suerte de sucedáneo de la política, incluso como un alimento narcisista que más bien paraliza la intervención en la realidad”. Véase José Luis Gómez Toré, “Disidencias: crítica del presente y crítica del lenguaje en la poesía española actual”, *Versants*, vol., 3, núm. 64, 2017, pp. 35-44.

edición de fragmentos testimoniales, sino una verdadera apropiación de los códigos comunicativos del testimonio.

Reyes encuentra en la ruptura y la imbricación una estrategia compositiva que le permite estetizar la violencia y la fragmentación social. Toma como base el testimonio, y transforma esas voces del dolor y la desesperación en cuerpo escriturario a través del cual se evidencian las huellas de la marginación, la violencia, la corrupción y la sordidez. Las voces de los sujetos son al mismo tiempo su cuerpo, el modo de tomar presencia virtual en el poemario, y el conjunto de voces es la materialización de la comunidad.

La escritura es cuerpo performativo, individual y social, donde se manifiestan los rastros de la descomposición. De manera que no sólo es un registro testimonial que reflexiona sobre la historia y la realidad presente de un pueblo, también visibiliza las consecuencias que esto ha dejado en el individuo y en la colectividad. Al hacer modificaciones al lenguaje, Reyes problematiza su capacidad para comunicar⁸⁴ experiencias radicales, pero no porque la escritura no sea capaz de presentar al lector los acontecimientos denunciados, sino porque no puede hacer asequible la experiencia de fragmentación social que al poeta le interesa traer a la imaginación. Por ello forja un lenguaje peculiar que se adecua a la experiencia y puede transmitir el carácter complejo de la situación.⁸⁵

⁸⁴ Más adelante regresaré a la crítica lúdica que Reyes hace al lenguaje, específicamente, el de la burocracia y los medios de comunicación, que en lugar de informar ocultan y falsifican. Pero éste es un problema distinto al que corresponde en este momento, pues del que hablo ahora es del lenguaje en general, la materia prima para construir el poema. El segundo es un problema concreto –refente a los problemas sobre los que se reflexiona en el poemario–, el de la desconfianza en las instituciones estatales, cuyo modo de tener presencia en el texto es a través del lenguaje de sus funcionarios, del que se hace una parodia con la intención de representar su capacidad para encubrir la verdad y no comunicar nada a pesar de la abundancia de palabras dichas.

⁸⁵ Reyes coincide, en cuanto a la exploración de los límites del lenguaje para comunicar experiencias radicales, con varios poetas que vivieron circunstancias sociales violentas a causa de gobiernos dictatoriales. Un ejemplo claro es Raúl Zurita, en especial su poemario *Purgatorio* (1979), donde recurre a discursos de distintas disciplinas como la psicología, la medicina, la lógica y la geometría, para exponer “una crítica al empleo de la ciencia y de la fuerza (Estado, Iglesia) como instrumentos de control y «normalización.»”. Véase Andrés Fisher, “Raúl Zurita: entre la lógica y el desvarío”, en *Adarve. Revista de Crítica y Creación Poética*, núm. 3, 2008, pp. 121-138. En el capítulo siguiente ahondaré un poco más en esto.

En general, el lenguaje, la organización, la unidad e incluso la comunicación se quebrantan de tal modo en *La oración del Ogro* que el poemario no sólo linda en los márgenes de lo social, sino también de lo poético. Reyes lleva a cabo “una operación semiótica de expansión de los códigos expresivos de la lírica”⁸⁶ cuando incorpora al discurso poético recursos provenientes de las disciplinas sociales, me refiero a la apropiación que hace del testimonio y cómo la lleva a cabo. La estrategia expresiva del libro y la utilización de los recursos de las disciplinas implica la modificación radical del discurso poético tradicional, ofreciendo al lector una “imagen de inestabilidad, confusión o pluralidad inestable, al enfrentar[lo] a la crisis del modelo”⁸⁷ de lo que debería ser o se espera que sea el poema o la poesía.⁸⁸ Y con ello logra evocar la incertidumbre y el caos del individuo frente a la realidad presente y la descomposición de esta misma realidad.

2.4 CRÍTICA AL YO POÉTICO Y A LA POESÍA SOCIAL

Otro de los elementos que tienen un planteamiento crítico en el poemario es la figura del yo como único sujeto de la enunciación poética. Aunque la figura del autor no es abolida en el libro, pues Jaime Reyes es quien edita, reorganiza y crea el discurso poético del libro que está firmado con su nombre, sí se cuestiona la idea del yo como centro irradiador del poema, “como sujeto hablante unitario, solo con su único lenguaje y el mundo sobre el que todavía

⁸⁶ Óscar Galindo, “Marginalidad, subjetividad y testimonio en la poesía chilena de fines de siglo”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 58, segundo semestre de 2003, p. 193.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 194.

⁸⁸ Explica Óscar Galindo que esta mutación disciplinaria “provoca un tipo de textualidad caracterizado por la indefinición epistemológica y por el hibridismo genérico, en la medida en que la mediación entre una y otra formación discursiva no está asegurada por las reglas propias del campo cultural y discursivo al que pertenece el nuevo producto, afectando los procesos de producción y recepción. La dimensión interdisciplinaria de este tipo de producto textual afecta el canon literario en beneficio de la inestabilidad y la mudabilidad, pues el receptor no puede establecer claramente los requisitos para la decodificación.” Véase Óscar Galindo, “Registro y transcripción testimonial en la poesía chilena actual”, *Estudios Filológicos*, núm. 38, 2003, p. 20.

no se ha hablado”.⁸⁹ El otro en la poesía suele carecer de voz, porque el hablante “representa el espectáculo de la relación intersubjetiva entre el autor y el [yo del poema]”.⁹⁰

O bien, como Slawinski explica, el sujeto de la enunciación poética reúne en su figura tres roles, el de *individuo concreto*, cargado de todos los otros roles que el individuo desempeña en las distintas situaciones de su vida; *el sujeto de las acciones creadoras*, quien posee el conocimiento específico sobre las reglas y convenciones de la escritura así como de la tradición literaria; y *el sujeto lírico* que es de naturaleza puramente textual y que actualiza virtualmente “las experiencia de realidad del autor y sus registros de imaginación y memoria” así como “las reglas retóricas y las convenciones de género que dispone el sujeto de las acciones creadoras”.⁹¹

En *La oración del Ogro*, aunque en cada composición el hablante es definitivamente un yo, no se mantiene la relación intersubjetiva entre el autor y el yo poético, ni tampoco es siempre el mismo hablante, pues en cada poema hay una voz diferente que toma la palabra, un yo e incluso varios yos distintos que cuentan su propia experiencia. Entonces, suceden dos cosas, lo primero es que se transgrede la unidad virtual del yo para que el poema, convencionalmente monológico, logre contener al otro, puesto que el hablante poético sí coincide con el “individuo concreto” (el s. del enunciado es el mismo que el s. de la enunciación), pero no con el sujeto de las acciones creadoras (autor). Lo segundo es que, al crearse en el libro un grupo polifónico de sujetos diversos, tiene lugar una interacción de

⁸⁹ Renate Lachmann, “Dialogicidad y lenguaje poético”, *Criterios*, número especial dedicado al Sexto Encuentro Internacional Majail Bajtín, julio 1993, p. 35. Disponible en <http://132.248.101.21/filoblog/bubnova/biblioteca-digital/> (Consultado 6 de septiembre de 2016).

⁹⁰ Tatiana Bubnova Gulaya, “En defensa del autoritarismo en la poesía”, *Acta poética*, vols. 18-19, núm. 1-2, 1997-1998, p. 393.

⁹¹ Janusz Slawinski, “Sobre la categoría del sujeto lírico”, *Textos y contextos. Una ojeada en la teoría literaria mundial*, vol 2, 1989, pp. 333-346. Disponible en http://sergiomansilla.com/revista/aula/lecturas/imagen/slawnski_sujeto_l_rico.pdf (Consultado 6 de septiembre de 2016).

distintas conciencias, “no de muchas personas a la luz de una sola conciencia [autor], sino de muchas conciencias equitativas de pleno valor”,⁹² lo cual termina de desdibujar la autoridad de la primera persona autoral,⁹³ dejando hablar a la colectividad con su propia voz, en un movimiento de democratización de la voz poética. Lo que implica respeto a la voz del otro y destaca su capacidad como sujeto con plena capacidad de participación social.⁹⁴

La organización de estos roles en la escritura de Reyes, quien coloca al centro tanto la experiencia vital, situada y documentada como las convenciones estéticas y lingüísticas, revela una obra de carácter político y social⁹⁵ que en ningún momento pierde de vista su cualidad poética. Un ejemplo de lo contrario podría ser la poesía pura, que tiende a invisibilizar la experiencia de la vida personal en beneficio de una exacerbada demostración de las convenciones del arte, de la poesía misma o del lenguaje. Y en el sitio opuesto a la poesía pura encontraríamos a aquella que en el centro de sus preocupaciones sitúa al hombre y su historia y por ello, como señala Gómez Toré, “renuncia a la tensión lingüística y a las exigencias estéticas en aras de una mayor comunicabilidad”. Sin embargo, como demuestra

⁹² Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1999, p. 327.

⁹³ Esto es así porque a pesar de que quien habla es siempre el *yo*, cada *yo* es diferente, no uno solo que responde a la autoridad del poeta. De ahí que no haya un hablante solo y unitario con su único lenguaje y su único mundo, todo lo contrario, hay una pluralidad de mundos y de modos de habla. Estas cualidades dejan de estar cerradas al estilo poético, como señalaba Bajtín para diferenciar el estilo monológico propio de la poesía, del dialógico de la novela. El otro, y con él la historia, entran en el discurso poético a partir de la apropiación de su voz testimonial. Éste es un fenómeno presente ya en poemas anteriores a *La oración del Ogro*, como “Lectura de los cantares mexicanos” de José Emilio Pacheco y “No consta en actas” de Juan Bañuelos, de 1968 y 1981, respectivamente. Ambos poemas están centrados en la matanza de Tlatelolco de 1968, y en ambos se relaciona la historia contemporánea con los hechos ocurridos durante la conquista, específicamente, la matanza llevada a cabo por los soldados de Cortés en 1520, también sucedida en Tlatelolco. La relación entre ambos momentos desencadena un tiempo circular, una historia que se repite. A diferencia de estos poemas, Reyes no se enfoca en un acontecimiento sino en una situación problemática y naturalizada a tal grado que puede pasar desapercibida.

⁹⁴ El respeto a la voz del otro y la restitución de la capacidad política del sujeto desrealizado lo trabajaré a detalle en el capítulo 4.

⁹⁵ La idea de responsabilidad social del intelecto, que recorre todo el poemario, se manifiesta desde el primer poema mediante su título/dedicatoria: “A José Revueltas”, el cual es ya una declaración de las intenciones de carácter político y social del poemario.

Reyes, “no es incompatible la interrogación hacia el propio lenguaje con un cuestionamiento profundo de las estructuras de poder”.⁹⁶

El poemario, de forma indirecta, hace también una crítica a la poesía de corte social y presenta un modelo de cómo volver a hacerla; pero, sin caer en una relación de subordinación instrumental y sin mantener un compromiso partidista, como sucedió con la poesía militante de la década de los treinta, que enaltecía al pueblo y se comprometía con una ideología, tomando el arte como un frente de lucha. O la de los sesenta donde el poeta se otorgaba la capacidad profética de hablar por la comunidad y dirigirla –función social relacionada con la idea del *hombre nuevo* de la Revolución cubana.⁹⁷ Reyes no toma la palabra por nadie ni idealiza a ninguno. La ciudadanía, aunque es presentada como víctima, también es desmitificada y expuesta como problemática.

Uno de los aciertos del libro en cuanto a su carga social, ética y política, y que marca el cambio entre generaciones, es que el poeta no se asume con la capacidad de hablar en nombre de nadie, en lugar de intentarlo cede la palabra a la comunidad. *La oración del Ogro* se constituye entonces como un discurso político y testimonial, donde las voces afásicas y tartamudas –a causa de la agresión sistémica– que lo habitan dan corporeidad a los otros “en

⁹⁶ José Luis Gómez Toré, *op. cit.*, p. 35.

⁹⁷ Explica José Ángel Ascunse que “la poesía social como temática y como estilo poético narra alegóricamente la historia sagrada de la divinización del hombre colectivo y de la conquista definitiva del nuevo paraíso terrenal”, plantea al hombre un camino para su liberación, siguiendo los preceptos de alguna doctrina. Véase José Ángel Ascunse, “La poesía social como lenguaje poético”. Disponible en https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_014.pdf (Consultado 4 de abril de 2017). Lo anterior estaba sostenido, por un lado, en la teología de la liberación y por otro, en la teoría de la lucha armada, ya que la nueva sociedad tendría que surgir de una etapa de destrucción reparadora. La idea de que el intelectual tenía no sólo la capacidad sino la obligación de dirigir a la multitud tiene que ver con el hecho de que “el imaginario de la revolución [de los años sesenta y setenta] era libresco y esto se manifestaba en la insistencia sobre la formación teórica de los militantes; las discusiones entre organizaciones se alimentaban de citas [...] de algunos textos fundadores, a los que había que conocer.” En Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado*, México, Siglo XXI Editores, 2006, p. 86. Para conocer más sobre la función social del intelectual en la revolución véase también “Caliban” en Roberto Fernández Retamar, *Todo Caliban*, La Habana, Letras Cubanas, 2000, pp. 5-80.

ese desplazamiento que va del yo al nosotros”.⁹⁸ Reyes tampoco diviniza a la colectividad ni pretende señalar el camino para su liberación; por el contrario, manifiesta una falta de convencimiento en cualquier proyecto utópico de industrialización, equidad o lo que fuere, más aún, el fracaso de estos proyectos queda expuesto, lo único generalizado es el desencanto y la mirada consciente que exhibe la crisis.

El poeta elabora un trabajo crítico con las voces de los otros que contribuye a enriquecer la complejidad de algunos episodios de la vida nacional, ayuda a tratar de comprenderlos, así como a no olvidarlos, construyendo con ello una memoria y una identidad. Da cuenta, a través de su trabajo con el lenguaje, de los actos cotidianos de violencia y corrupción que han llegado a naturalizarse, da presencia a los invisibilizados y denuncia la capacidad supresora y desrealizadora del Estado. Elabora con este conjunto de testimonios una memoria de los vencidos, pero también de la lucha y la unidad, la cual, al final de todo, parece ser una opción de salvación. No es el testimonio de un acto de violencia totalizante como el Holocausto o la matanza del 68, sino de muchos pequeños actos cotidianos contados por sus protagonistas, que por su recurrencia han llegado a ser ordinarios, sistemáticos y a encontrarse dentro de la norma, pasando inadvertidas sus consecuencias.⁹⁹

La oración del Ogro muestra esos actos y sus consecuencias, es en sí mismo un testimonio

⁹⁸ Oscar Galindo, *op. cit.*, 2003, p. 200

⁹⁹ Parte del poder de la hegemonía radica en convertir sus valores y su visión de mundo, como explica Antonio Gramsci, “en una especie de sentido común compartido por los grupos dominados, en virtud del cual terminan aceptando –aunque no necesariamente justificando– el ejercicio de poder por parte de los grupos dominantes. Dicho sentido común es diseminado y adquirido a través de un proceso complejo en el que la educación, la religión y la cultura juegan un papel crucial.” Los actos de violencia normalizados son parte de este fenómeno, pero también, como lo veremos en el siguiente capítulo, los medios de comunicación, la burocracia y la política tiene un lugar preponderante en la configuración y propagación de un verdad que no coincide con la realidad. En Carlos Aguirre, “Hegemonía”, *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin (coords.), México, Siglo XXI Editores, Instituto Mora, 2009, p. 124.

de la realidad descompuesta, más que “puro instrumento de denuncia o de propaganda política”.¹⁰⁰

¹⁰⁰ José Luis Gómez Toré, *op. cit.*, p. 39

3. CRÍTICA A LA FIGURA DEL PORTAVOZ Y DECONSTRUCCIÓN DEL DISCURSO AUTORIZADO

En *La oración del Ogro* se concentra una comunidad virtual de hablantes que ofrecen cada uno sus testimonios y, aunque todos pueden hacerse con la palabra en ese proceso que he llamado democratización de la voz, el modo en que se da la comunicación de unos y otros deja en claro la existencia de una relación desigual entre quienes pueden hablar y quienes no; o, mejor dicho, entre quienes están autorizados para hacerlo y su palabra debe ser escuchada y aquellos cuya capacidad de participación social no es reconocida o ha tratado de reducirse. El poemario, como veremos en este capítulo, plantea una crítica a esa disparidad y deconstruye, por medio de la parodia, la supuesta carga de autoridad y legitimidad de los hablantes autorizados.

Hay hablantes que pueden ejercer su derecho a la voz como posibilidad de participación social y política, pero sólo después de un violento proceso de toma de conciencia que tiene repercusiones igualmente violentas en su producción discursiva. Y hay otros que se asumen como los únicos con esta capacidad: *hablantes autorizados*, calificados de esta manera porque son portavoces del poder hegemónico, mismo que les confiere el capital simbólico que los hace socialmente reconocidos y a su palabra, la autoridad que funda su eficacia.¹⁰¹

Los que no tienen la capacidad de hacer uso de la palabra para manifestar sus necesidades y exigir sus derechos son los *no autorizados*; no son reconocidos, así que necesitan a alguien que lo haga en su lugar, alguien que los represente. Para cubrir esa tarea

¹⁰¹ Véase Pierre Bourdieu, *¿Qué significa hablar?*, Madrid, Akal, 2001.

aparecen los hablantes autorizados, aquellos que llevan a cabo la función de intermediarios entre el pueblo y el Estado, entre la institución y la comunidad; son las voces acreditadas para hablar y lo hacen en representación de la colectividad.

De este modo, quienes sí pueden hacer uso de la palabra se invisten con la autoridad que ésta les da, se adueñan del decir, y la que era su función primera, hablar por una comunidad, deja de serlo y cambia por la de ser portavoces del Estado. Se convierten en el medio a través del cual se intenta “imponer la visión legítima” y mantener excluidos a los no autorizados.¹⁰²

En *La oración del Ogro* se realiza una crítica, en el sentido expresado, a los funcionarios y representantes que hacen de la palabra una herramienta para la manipulación y el ocultamiento; así como a la idea de que la comunidad no tiene la facultad de producir un discurso que represente sus intereses. Se demuestra que no es que no tenga la capacidad para hacerlo, sino que ha sido ignorada, excluida de la dinámica comunicativa y no se le ha permitido ejercer su participación social, ni siquiera para reclamar sus intereses. En otras palabras, el hablante no autorizado “es visto, pero él no ve; es objeto de una información, jamás sujeto en una comunicación”.¹⁰³ A través de estas presencias desdibujadas se denuncia el despojo de la voz, el engaño por parte de funcionarios y representantes y el modo en que “la opinión pública es manipulada y tiene que acatar las decisiones del gobierno”.¹⁰⁴

En el presente capítulo analizaré los poemas “[Se pensaba que de las aguas...]”, “[Yodador, humedecido, más allá y más acá...]”, “[que comienza así:...]”, “[*Música baja* EL

¹⁰² *Ibid.*, p. 66.

¹⁰³ Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2002, p. 197.

¹⁰⁴ Azucena Serrano Rodríguez, “La participación ciudadana en México”, *Estudios Políticos*, núm. 34, enero-abril, 2015, p. 100.

RESTRUCTURADOR]” y “[¿Sabes escribir?, me preguntó cuando entré...]”. Textos donde se critica a las figuras que fungen como portavoces del Estado, así como a la autoridad y legitimidad de su discurso. Me refiero a los hablantes que pueden hacer uso de la palabra y son escuchados porque, como explica Bourdieu, han sido dotados del poder de hablar en nombre del grupo o de la institución que representan, de manera que su palabra posee autoridad y legitimidad debido a que “concentra el capital simbólico acumulado por el grupo que le ha otorgado ese mandato y de cuyo poder está investido”.¹⁰⁵

Estos hablantes “autorizados” son funcionarios públicos, gobernantes, dirigentes sindicales y medios de comunicación (especialmente la prensa y la radio), aunque los últimos son más bien presentados como una herramienta de los primeros, tal como la policía y el ejército. Este grupo privilegiado se caracteriza por su habilidad con la palabra, la cual le permite asumir la función de representantes de la comunidad en el espacio público.

3.1 YO PUEDO HABLAR POR TODOS: *EL HABLANTE AUTORIZADO*

En el poema “[Se pensaba que de las aguas...]” se hace la primera referencia a la figura del portador de la palabra y representante de la comunidad: *el hablante autorizado*. El sujeto poético lo caracteriza, describe el ritual de su arribo y su presencia en el espacio público, donde él ocupa un lugar central, mientras el grupo, uno periférico. Su llegada, que había sido anunciada ya, aunque no con precisión temporal, causa asombro y regocijo a la multitud presente. Lo que me interesa señalar es la caracterización que se hace de este sujeto, la

¹⁰⁵ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 69.

descripción y celebración del solemne ritual que implica su venida y la diferencia entre él y la colectividad que atestigua los acontecimientos.

Se pensaba que de las aguas vendría, que surgiría del lago, que aparecería custodiado y por entre los árboles durante un momento de afrenta y tensión, violando lo que nunca ha tenido virtud.

Se pensaba entre chaquira y pendejuela rutilante, sesgando con el tajo de la mirada sobre la herida sensual de sus muslos la oscura admiración, avanzando

No pensaba

Impecable y con la suficiente dosis de años, madurez y sabiduría para hablar por todos cuando cada uno de sí mismo procurado aullar ha intentado

Preparando el numerito, la dulce bomba, el tropiezo que se sabe o se presiente

los vimos, quienes dan fe de sí, lo atestiguamos
frente a nadie, en representación de nosotros mismos,
cubriendo los gestos que nadie había pedido

porque la historia nos miraba y escarbaba el oro de sus laureles y aquí mis hijos nos sentamos ya la hicimos, contéplate mirada tú que fuiste, ciega [p. 12]

En la primera estrofa, el hablante refiere la profecía de la aparición del portador de la palabra.

Aquí, el verbo *pensar*¹⁰⁶ se usa de forma cercana al significado de *creer*¹⁰⁷, su conjugación en copretérito conduce a la idea de una acción del pasado no completada o que continúa. Los otros verbos en pospretérito que lo acompañan: *vendría*, *surgiría*, *aparecería*, indican el hecho hipotético a realizarse de lo que se auguró en el pasado y se cree que pasará, es decir, marcan el tono profético. Incluso se indican las circunstancias en que ha de darse su aparición: “durante un momento de afrenta y tensión”, palabras que califican el momento

¹⁰⁶ Como he mencionado, el poema está cargado de oralidad. En este caso el uso reiterado del verbo *pensar* o más concretamente, de la expresión *se pensaba que...* recuerda las fórmulas usadas para organizar el desarrollo de las historias al momento de contarlas en las culturas ágrafas, repeticiones que también tienen, en esas circunstancias, un sentido mnemotécnico. Explica Carlos Pacheco (*op. cit.*, p. 67) que la iteración de frases tiene gran importancia en el relato oral de historias tradicionales, pues éstas cumplen una función estructuradora de lo narrado, que si se tratara del soporte escrito no tendrían lugar. Además, la aparición de este rasgo en el poema fortalece la carga mítico-profética, pues se alude a la creencia y la fe de la comunidad en un personaje cuya venida le ha sido vaticinada. Historia aprendida y repetida una y otra vez en el interior de una comunidad para formar esa creencia, por lo que al verla realizada la comunidad se convence de que todo irá bien.

¹⁰⁷ Sentido apoyado en la carga divina que se otorga a este individuo a partir de la manera en que se enuncia su llegada y la posterior restauración de la fe motivada por su presencia.

presente por el que atraviesa la comunidad. La presencia del personaje se confirma en la segunda estrofa, cuando el hablante da fe de que tanto él como sus compañeros lo vieron y se asumen como testigos de los hechos.

Lo que separa a este individuo del resto es una capacidad concreta: ante la complicada situación que enfrentan, es el único que puede hacer uso de la palabra. Se describe como “Impecable y con la suficiente dosis de años, madurez y sabiduría”, pero lo más importante es que esas cualidades le brindan la capacidad “para hablar por todos” y que el resto, aunque lo ha intentado sólo ha podido “aullar”.

Así, la figura central –a pesar de no ser el hablante en el poema– es quien posee la palabra y por ello puede representar los intereses de todos. No se necesita fuerza para enfrentar el momento de tensión, sino madurez y sabiduría, ya que para solucionar el conflicto es necesario hablar, acción que ellos no pueden realizar, como lo exhibe la sintaxis entrecortada del discurso, que refleja la falta de habilidad del grupo y del hablante de articular un discurso concreto y coherente. La incapacidad comunicativa del grupo justifica la presencia de alguien externo a la comunidad que pueda cumplir esta función. El grupo que atestigua su presencia acepta el poder que esta figura representa, así como la legitimidad y autoridad de sus palabras aun cuando no ha dicho ninguna.

No obstante sus propias “virtudes”, su poder simbólico se refuerza con el ritual mágico y solemne de la descripción de su llegada, que lo dota de una carga heroica y divina. Para el testimonio del arribo, la voz que la enuncia mezcla el lenguaje del imaginario de la fe católica y el de los mitos tradicionales prehispánicos, que anunciaban la llegada de una deidad que guiaría al pueblo.

La situación en la que aparece este “héroe divino” –como lo enuncia el testigo– se asemeja a las apariciones religiosas que se manifiestan¹⁰⁸ ante los devotos cuando se encuentran afligidos o cuando atraviesan una situación adversa, con la intención de consolarlos y que puedan recuperar la esperanza y restaurar su fe. En el caso del poemario, lo que se busca con la aparición del hablante autorizado es recuperar la fe del pueblo en el sistema hegemónico y sus instituciones, de las cuales él es portavoz.

La cualidad de heroico proviene de la capacidad del sujeto para solucionar el conflicto (hablar cuando nadie más pudo hacerlo) y ayudar al grupo, que se reconoce incapaz de hacerlo por sí mismo; además de la mención a la historia y al oro de sus laureles, tópico que indica la gloria y la permanencia del héroe, y vaticina el triunfo de la comunidad.¹⁰⁹ Con el uso de la prosopopeya, la historia es dotada de voluntad, y en cuanto observa el cuadro descrito por el hablante –ella también tiene fe al ver la escena– comienza a preparar “el oro de sus laureles” para el héroe.

Toda esta parafernalia del ritual es más significativa que las propias palabras del hablante autorizado, de quien no se retoma ni una sola. Lo anterior da cuenta de la importancia que la ceremonia tiene para los presentes, pues es el momento donde el grupo asume su propio lugar –espectadores– en la dinámica social del discurso público y le da el

¹⁰⁸ Hay un fuerte vínculo entre ver la manifestación física de ese individuo y recobrar la fe, motivo presente en las dos últimas estrofas: “los vimos, [...] lo atestiguamos” y “contéplate mirada tú que fuiste, ciega”; es decir, ahora puedes creer (ver), tú que eras escéptico (ciego). Esto implica que una vez vista la realización de lo profetizado se recobra la fe y se puede creer o volver a creer.

¹⁰⁹ Como explica Javier Salazar Rincón: “Aunque primitivamente las hojas de laurel coronaban a los sacerdotes de Apolo y a los poetas, como veremos después, con el paso de los siglos, especialmente entre los romanos, sus ramas acabaron simbolizando la gloria, especialmente la que se obtiene en la guerra con el triunfo, y en la paz mediante el ejercicio del poder, por lo cual el laurel se usó para coronar a los generales invictos y también a los emperadores, y para adornar las lanzas de los soldados, las proas de las naves victoriosas, o a los mensajeros, las cartas y las tablillas que traían buenas nuevas”. Javier Salazar Rincón, “Sobre los significados del laurel y sus fuentes clásicas en la Edad Media y el Siglo de Oro”, *Revista de Literatura*, vol. 63, núm. 126, pp. 333-368, 2001. Disponible en: <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/212> (Consultado el 6 de junio de 2018).

suyo al portavoz, al centro de todo, como quien irradia la luz-discurso que ilumina y conduce al grupo.

Como escribe Bourdieu, el éxito de las operaciones de “magia social” que son los actos de autoridad o actos autorizados, en este caso los discursos públicos de los representantes del gobierno, radica no propiamente en las palabras enunciadas por él sino en el reconocimiento de su legitimidad por parte del auditorio, pues “la eficacia simbólica de las palabras sólo se ejerce en la medida en que quienes la experimentan *reconocen* que quien la ejerce está autorizado para ejercerla” y “este reconocimiento –acompañado o no de la comprensión– sólo se concede bajo ciertas condiciones, las que definen el uso legítimo: debe ser pronunciado en una situación legítima y por la persona legitimada para pronunciarlo, el poseedor del *skeptron*, conocido y reconocido como habilitado y hábil para producir esta particular clase de discurso”.¹¹⁰

El acto mágico de la aparición del portavoz del que da cuenta el hablante poético es indispensable para que cada uno, auditorio y portavoz, asuma su lugar en la dinámica social y para que la comunidad reconozca el poder simbólico del hablante autorizado. El reconocimiento como *usuario legítimo de la palabra* queda bien establecido en el poema, es incluso reforzado por la expresión de celebración del hablante: “ya la hicimos”, así como por su acción: ir a sentarse junto a sus hijos para observar con atención al sujeto que ocupa la posición central en el espacio y en la relación de su testimonio. Todo lo cual parece significar un absoluto convencimiento y recuperación de la fe por parte del auditorio, además del

¹¹⁰ Bourdieu, *op. cit.*, pp. 70-71.

restablecimiento de la alianza con la autoridad (civil o divina)¹¹¹ a través de la aceptación de su emisario.

Pero, en realidad, el lector está frente a una parodia que, mediante la hiperbolización de las cualidades y características de este sujeto, elabora una caricatura de la figura del funcionario público. De hecho, la crítica al modo de actuar y de dirigirse al pueblo por parte de políticos, funcionarios y dirigentes sindicales fue un asunto que ocupó varias páginas de los intelectuales de la época. La imposibilidad de la comunicación efectiva y la crisis de verosimilitud fue un asunto representativo de estos años, pues una vez que el pueblo finalmente logró organizarse para el diálogo, el Estado lo impedía, les restaba capacidad política y continuaba tratando de ser el único con una versión legítima.

Carlos Monsiváis, por ejemplo, describe en una crónica, con el mismo tono irónico con que lo hace Reyes, la dinámica a la que debe enfrentarse la comunidad que busca defender sus intereses frente al Estado, quien despliega un ejército de “Funcionarios Mayores y Menores”, así como de trámites burocráticos con la finalidad de desesperar al ciudadano: “Con la lentitud de años de vigilia frente a ventanillas, de años de dilaciones que violentan incluso paciencias entrenadas durante siglos, la Pareja conoce la Ciudad de las autoridades, y la importancia (que personalizan al extremo) del Departamento del Distrito Federal, de las Delegaciones, de Obras Públicas, de las Juntas de Mejoras, de Fideicomisos, de las diversas instancias de servicios”.¹¹²

¹¹¹ Reyes mezcla los códigos y las referencias de lo civil y lo divino como si fueran dos dimensiones del mismo fenómeno. Lo hace especialmente en este poema y en “A José Revueltas”, donde busca señalar la total orfandad de la comunidad, pues la alianza está rota, parece ser que desde siempre, tanto con el Estado como con cualquier posible divinidad. De ahí la precarización de la vida de los sujetos y la violencia de la autoridad.

¹¹² Carlos Monsiváis, “Viñetas del movimiento urbano popular”, *Entrada libre. Crónicas de la sociedad que se organiza*, México, Ediciones Era, 1987, s.p. [edición digital].

Otra estrategia presentada en la taxonomía de Monsiváis es la del representante que escucha, promete y nunca lleva a cabo nada, pues su función es postergar cualquier acción: “El funcionario Menor se reúne con los vecinos, los ve sin verlos, los oye sin oírlos, hace patente la buena voluntad del delegado, se incomoda seráficamente ante las agresiones verbales, promete considerar las demandas, las revisa con una ojeada aprobatoria que ni concede ni rehúsa, da palmadas en la espalda y se aleja. Ya volverá otro –la burocracia es multiforme– que hará lo mismo”.¹¹³

De igual modo sucede, incluso, cuando el representante del pueblo sale de las mismas filas:

Muchos de los primeros líderes suelen fallar. Son impetuosos y confían tanto en su carisma que aceptan negociar a espaldas de sus representados, no se molestan si se les hace objeto de regalos, acumulan sensaciones de importancia al sentarse a la mesa con el Funcionario. A veces se perpetúan y se vuelven caciques típicos, con su cauda de mujeres fanáticas (imágenes no muy distantes al ‘Anacleto Morones’ de Juan Rulfo), y de amigos a quienes los enemigos llaman *pistoleros*. En otras ocasiones, las asambleas rugientes los deponen, salen de la organización o la dividen, hay pleitos a golpes, y los pistoleros que el cacique llama *amigos* disparan al azar de un cuerpo cercano, hay escándalo, el cacique acusa a los ‘revoltosos’ de matar a su propia gente con tal de incriminarlo, el entierro es muy combativo, el cacique se retira, y meses después se le sabe al frente de otra organización en el otro extremo de la ciudad, o en Celaya, muy rico.¹¹⁴

En “[Se pensaba que de las aguas...]” se pone en marcha un juego de contrastes entre el lenguaje grandilocuente y religioso con el que se describe la espera, la llegada y las circunstancias de la aparición del “héroe divino” y las habilidades de éste: hablar. Igualmente hay, a lo largo del poema, rastros que subvierten la solemnidad del acto y dan cuenta de las verdaderas intenciones del hablante: que surgiría entre *pendejuelas*, “[él] no pensaba”, “el

¹¹³ *Ibid.*, s.p.

¹¹⁴ *Ibid.*, s.p.

tropiezo que se presiente [al observar las acciones de la figura central]”, “cubriendo los gestos que nadie había pedido”.

Es decir, el poema, como lo hace toda parodia, despliega una estructura de doble significación. En primer lugar, se hiperboliza el rol del funcionario o representante, quien se presenta como el héroe que ayudará a la comunidad; su aparición, además, se muestra como algo extraordinario y largamente esperado. En segundo lugar, y al mismo tiempo que sucede lo anterior, la cualidad de heroico es refutada mediante la paulatina caricaturización y el constante menoscabo de este sujeto. Hasta que finalmente, el supuesto héroe queda reducido al ridículo y se niega por completo cualquier ayuda que la comunidad pueda recibir de su parte.

Asimismo, la lectura paródica está apoyada en otros dos elementos. Uno es el marco general de construcción de sentido del libro, la apertura y respeto a la voz del otro: nadie más, ni siquiera el poeta o el intelectual, puede hablar o tomar la palabra en representación del pueblo sino él mismo, sólo él puede representar sus intereses, no hay héroes que se hagan con la palabra en nombre de todos y busquen el bien común. El segundo elemento es la reiteración de la fórmula paródica usada cada vez que se hace mención de los hablantes autorizados, con la intención de evidenciar sus prácticas demagógicas. De este modo, se crea una inversión irónica del rol de esta figura, quien en realidad no resuelve nada, como bien apunta Monsiváis. Por el contrario, su capacidad de decir, de usar la palabra, deviene en manipulación, postergación, engaño, imposición, ocultamiento y, finalmente, la cancelación del diálogo que excluye al otro, quien termina por asumir el lugar pasivo del escucha que no tiene voz.

3.2 EL CANTINFLEO O DE CÓMO ESCONDERSE ENTRE EL LENGUAJE Y CANCELAR LA COMUNICACIÓN

El poema en prosa “[Yodador, humedecido, más allá y más acá...]” también expresa de forma irónica una crítica a los hablantes autorizados, pero ya no cuestiona la figura del portavoz sino específicamente la legitimidad y autoridad de su palabra. Es una parodia realizada a partir de la imitación de un modo de habla político y burocrático: el cantinfleo.¹¹⁵

El texto lleva al lector por una sintaxis laberíntica que desemboca en el enredo y la nulidad comunicativa, se descubre entonces la intención del hablante: *cantinflear*. Es decir, “rendir al interlocutor que, ante la incompreensión, acaba fatigado, desmayado y dispuesto a aceptar lo que el otro le diga”.¹¹⁶ Nuevamente, el interlocutor queda excluido de la comunicación, es reducido a ser “objeto de una información, jamás sujeto en una comunicación”.¹¹⁷

Yodador, humedecido, más allá y más acá, en la ciencia, la presciencia y la protociencia, ni siquiera embajador, ni siquiera cónsul, ni siquiera funcionario (la boca es la ganzúa que recorre derechamente peinando los bigotes escasos, la boca escasa, los brazos y el reloj): Yodador, aunque la estera de flor amarilla sea, del deseo, el resplandor de *mi* canto iluminará, rodarán, hacia *mí*, abertura, la moneda, tintineo:

primero que nada voy a decir esto: que en la Isla de los Changos éstos eran muy estimados: hasta tenían comandante, de modo que no se puede afirmar que hayan sido unos salvajes: la prueba está en que se fueron multiplicando por los salones y pabellones, y si luego desplazaron a los civiles fue por su mayor tamaño natural y asimismo la consecuencia de que el provecho redundara en su mayoría para ellos: de ahí que los otros estén desesperados por trepar, no es otra la razón: por ello es que se van al monte; pues la sangre de los montes no llega a la ciudad: a éstos los matan sus propios compañeros, el haber abandonado los argumentos de la razón: por eso y como si eso, mejor *morirse uno* en su casa, mejor que promoverse a ese precio, publicando una y otra vez hasta apoderarse de la organización y acaudillarla; porque luego hay que matar a todos, y para llegar se necesita permiso, además que siempre es más fácil, ya se ha visto, todos contra uno, pero a ver: todos con todos: *ahí está el detalle*, la complejidad, lo que pasa es que son muchos, muchos, más que *mis* 244 y a

¹¹⁵ Denominado de este modo por ser un estilo característico del personaje *Cantinflas*, creado por el cómico mexicano Mario Moreno “Cantinflas”.

¹¹⁶ Carlos Monsiváis, “El habla y el cine mexicano. *Aquí está el detalle*”. Disponible en <http://www.voltairenet.org/article120422.html> (Consultado el 2 de agosto de 2019).

¹¹⁷ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 197.

veces menos libros, poemas, ensayos, amigos, en fin: que son muchos y todos quieren mandar. [pp. 13-14, el subrayado es mío]

El hablante poético, *Yodador*, es diferente a los demás del libro, usa la primera persona del singular cuando lo característico es enunciar desde la tercera del singular o la primera del plural. Además, si bien da testimonio de lo que sucede en la Isla de los Changos,¹¹⁸ comienza hablando de sí mismo,¹¹⁹ intercala en su producción discursiva intereses propios, hace declaraciones a partir de las cuales puede deducirse que forma parte del sistema y nunca cede la palabra a otro hablante.

Hay otro rasgo peculiar en su lenguaje: no hay verbos conjugados cuando se refiere directamente a quién es, qué hace o cómo es. Lo que hay es una serie de construcciones sintácticas que rodean al sujeto y jamás llegan concretamente al punto. Puede inferirse cierta información sobre este hablante, como el hecho de que es un funcionario que pertenece al sistema,¹²⁰ que su discurso tiene un peso importante en la elaboración que hace de su identidad¹²¹ y que prefiere mantenerse lejos de las actividades violentas. Pero, no hay certezas

¹¹⁸ Al denominar a los militares como changos, Reyes tiende nuevamente una relación con la obra de José Revueltas, quien llama monos a los celadores en la novela corta *El apando*. En la obra de Revueltas los vigilantes no poseen identidad, todos son iguales, no sólo por su vestimenta, sino por sus acciones repetitivas. Además, son corruptos, violentos y están enajenados, más encerrados que los mismos presos porque han perdido la capacidad de actuar por su cuenta, libremente, a diferencia de los delincuentes: “Monos, archimonos, estúpidos, viles, inocentes, con la inocencia de una puta de diez años de edad. [...] y su cara estúpida era nada más la forma de cierta nostalgia imprecisa acerca de otras facultades imposibles de ejercer por ellos”. José Revueltas, *El apando*, México, Era, 1974, p. 13. En el poema Reyes usa un tono irónico a través del cual se descubre el salvajismo y la violencia innecesaria de la milicia, contrariamente a lo que el hablante asegura: “hasta tenían comandante, de modo que no se puede afirmar que hayan sido unos salvajes”.

¹¹⁹ Afirmando que el hablante alude a sí mismo por la presencia inmediata del participio con función de adjetivo que concuerda en género y número con la primera persona del singular: *humedecido*. También por la presencia, a lo largo del texto, del adjetivo posesivo de la primera persona del singular: *mi* y del pronombre personal de la misma persona gramatical en su forma tónica: *mi*.

¹²⁰ Al referirse a la acción violenta de la milicia como modo de promoción dentro del sistema, el hablante usa el reflexivo para asegurar que otros métodos son mejores, y que él prefiere mantenerse donde está, salvaguardando su vida aunque no ascienda: “mejor morirse uno en su casa, mejor que promoverse a ese precio, publicando una y otra vez hasta apoderarse de la organización y acaudillarla”. El hecho de que podría ascender aunque no quiera indica que es parte de esta dinámica y que la conoce muy bien.

¹²¹ Además del hecho de que su discurso lo identifica como un político del sistema, en los paréntesis del poema, espacio donde habla otra voz, se pone especial énfasis en la boca del hablante, comparándola con una ganzúa, herramienta para abrir algo por la fuerza, como es la función del discurso político: alejar, persuadir, engañar y

sobre él, porque está escondido detrás del lenguaje: “la inexactitud lingüística le sirve como cortina de humo verbal por entre la que desaparece como un cazador furtivo”.¹²²

El hablante usa, para referirse a sí mismo, el apelativo *Yodador*, neologismo elaborado a partir de la yuxtaposición del pronombre de primera persona y el sustantivo *dador*: “el que da”, proceso de resegmentación que sigue la retórica del albur, tan recurrente en el libro. El apelativo con el que el hablante se refiere a sí mismo, y que puede entenderse como “Yo el que da” o “Yo el generoso”, continúa la lógica del poema anteriormente analizado, donde se construye una identidad magnánima del portavoz que posteriormente se invierte, ya que la cualidad que se autoasigna pierde valor ante la acción de ser él mismo quien lo dice, por lo que se vuelve ridícula la acción llamarse a sí mismo “Yo el generoso”.

Por otro lado, siguiendo la lógica sexual del albur, el hablante se adjudica un poder de sometimiento sexual que lo coloca en un peldaño alto de la jerarquía con respecto a quienes lo escuchan, pues –aunque esto no está explícito– son quienes reciben lo que él da, en este caso sus palabras. Tal hecho convierte al auditorio una vez más, esta ocasión dentro de la dinámica sexual, en el receptor inerte e incapaz de respuesta.

En lo que respecta al circunloquio del hablante, éste se forma de enumeraciones, construcciones sintácticas breves unidas por una conjunción copulativa, por comas o dos puntos, que construyen el ritmo, pero no añaden contenido al discurso sino extensión e imbricación. Por ejemplo, las palabras derivadas del lexema *ciencia*, a las que se les agregan

someter a la multitud mediante la palabra. Incluso, el propio sujeto de la enunciación llama la atención sobre el resplandor de su canto que ilumina y hace que las modenas rueden hacia él. Otro hecho importante es que el único verbo conjugado en primera persona, es decir, la única acción en el discurso cuya responsabilidad es admitida por el yo, es el verbo *decir* en la paráfrasis: “[Yo] voy a decir”. De este modo se determina el decir como una de las cualidades específicas del hablante: su canto que embelesa a la multitud y le llena los bolsillos.

¹²² Sergio Chacón Peña, *Análisis del discurso cómico en la expresión de “Cantinflas” al interior de la película “ahí está el detalle” (1940), para determinar la crítica ideológica a los estamentos del matrimonio, la justicia y el estatus socio-económico*, Tesis de maestría en lingüística y español, Universidad del Valle, Facultad de Humanidades, Escuela de Ciencias del Lenguaje, Santiago de Cali, mayo de 2011, p. 111.

los prefijos *pre-* / *proto-*, y se unen mediante la conjunción *y*, únicamente forman una sumatoria de palabras cuya consecución en el texto no aporta información, tampoco modifica el enunciado siguiente ni el anterior. Se trata de un políptoton donde sólo se cambia la flexión de la palabra, pero no se altera el sentido de la oración. Lo que sí hace es producir el ritmo del texto a partir de la iteración del lexema más la conjunción copulativa; es decir, de la repetición de la misma estructura sintáctica con palabras sonora y semánticamente parecidas.

Del mismo modo pasa con “más allá y más acá”, unión de dos frases adverbiales contradictorias que se anulan. Es el caso también de las profesiones que enlista el hablante “Yodador [...] *ni siquiera* embajador, *ni siquiera* cónsul, *ni siquiera* funcionario”. En lugar de decir algo sobre él, la conjunción distributiva se repite tres veces negando lo que el hablante podría ser, y sólo se acumula información que no llega a ningún sitio, de no ser la confusión.¹²³

Parte de la caracterización del discurso, la cual por su importancia como atributo del sujeto es a su vez caracterización del hablante, es la presencia constante de los dos puntos para producir acumulación confusa. A causa de su uso repetido, se despliega una pretendida cadena que va aglutinando un bloque de texto tras otro sin tener necesariamente coherencia ni continuidad, contrariamente al uso que tiene este signo ortográfico.¹²⁴

De hecho, por medio los dos puntos se unen enunciados sin relación lógica a pesar de que las palabras empleadas tengan ese uso, lo que gráfica y semánticamente va construyendo

¹²³ La redundancia, el políptoton, la paranomasia y los enunciados paradójicos son recursos característicos del discurso cantinflesco. Por ejemplo, el siguiente diálogo de la película *Ahí está el detalle*: “Sabe asté, cuando yo pasé por ahí, que *ni pasé*, ya otro *había pasado* y se la enchalecó primero”, muestra el uso del políptoton en el cambio del tiempo del verbo pasar. Pero, finalmente sólo se acumulan palabras que no aclaran el hecho, sino todo lo contrario, Cantinflas crea una confusión que no deja claro si pasó o no pasó, pues se afirma primero y luego se niega, anulando toda certeza. *Ahí está el detalle*, Dir. Juan Bustillo Oro, Guión de Humberto Gómez Landero y Juan Bustillo Oro, Productor Jesús Grovas y Ricardo Beltri, Televisa México, 1940, DVD.

¹²⁴ La función de los dos puntos es detener el discurso para llamar la atención sobre lo que sigue, que siempre está en estrecha relación con el texto precedente.

un laberinto redundante e ininteligible. Por ejemplo: “y si luego remplazaron a los civiles fue por su mayor tamaño natural y *asimismo la consecuencia de que* el provecho redundara en su mayoría para ellos: *de ahí* que los otros estén desesperados por trepar” [p. 13].

Parece que la información situada después de los dos puntos ofrecerá una explicación de lo anterior o alguna especificación, pero no, en lugar de ello alarga la cadena acumulativa de texto. Así resulta que entre más palabras menos comprensión. Usualmente, los dos puntos seguidos de la preposición *de* más el adverbio demostrativo *ahí* –como en la cita previa– hacen referencia a lo inmediato anterior en la oración, pues esto explica o incorpora la causa de lo que vendrá. En el poema la construcción sintáctica sigue esta lógica, pero lo que está antes del signo ortográfico es confuso por la presencia del adverbio *asimismo* seguido de la locución preposicional *la consecuencia de*, los cuales no tienen a sus correspondientes referentes para completar el mensaje. Por lo tanto, lo que comunican es la contradicción, que va haciéndose más grande al ir sumando a esta cadena de sinsentido más elementos incompletos o vacíos.

Además del mecanismo sintáctico señalado, que demuestra la habilidad verbal del hablante para la confusión, hay una referencia explícita al personaje de Cantinflas: “ahí está el detalle”. Con esta frase se hace alusión directa a la acción conocida como *cantinflear* así como a la comedia de enredos protagonizada por Mario Moreno Cantinflas y dirigida por Juan Bustillo Oro en 1940, *Ahí está el detalle*. En ella, “se muestra ejemplarmente el uso del habla cantinflesca y la consolidación de un amplio sector marginal”, pues –como señala Carlos Monsiváis– el ícono de la picaresca moderna latinoamericana le confiere vigor al habla popular y con ello, un lugar a la clase baja, ya no simplemente como motivo pintoresco,

sino con capacidad de acción.¹²⁵ El crítico mexicano niega que el cómico persiga una burla deliberada de la demagogia, aún cuando se ha llegado a afirmar que Cantinflas surge como una parodia al líder de la CTM, Fidel Velázquez.

Monsiváis tiene razón en el hecho de que la figura del pícaro nacida en el cine de oro mexicano no es creada con la intención de parodiar a los políticos y líderes sindicales, sino para representar un sector marginado que no había tenido la palabra, “los parias urbanos y los peladitos”. Pero lo que no toma en cuenta Monsiváis es que en este hecho se refuerza un lugar común: la incapacidad comunicativa del “peladito”, lo que de ningún modo le ofrece al sujeto de clase baja capacidad de acción, todo lo contrario, denuncia su incapacidad para integrarse discursivamente a un espacio urbano “civilizado”.

De modo que Cantinflas no dota de capacidad de acción a ningún sector marginado de la población, por el contrario, es el medio para legitimar una manera de habla urbana estereotipada, fundamentalmente de los barrios bajos. En realidad, su personaje redujo a un lugar común a los inmigrantes rurales que llegaron a la ciudad con películas como *Ahí está el detalle*, “que lejos de representar a todas las clases sociales, a todas las identidades locales que llegaban a la ciudad en busca de un mejor porvenir, [...] simplificó la gran diversidad de lenguajes del territorio mexicano y lo estereotipó constituyendo un ideal o un ser nacional que intentaba representar a la gran masa de inmigrantes rurales, que llegaban con sus dialectos y sus idiosincrasias”.¹²⁶

¹²⁵ Explica Monsiváis (*op. cit.*, 1987) que antes de Cantinflas “los peladitos –los parias urbanos– sólo existían en el espectáculo como motivos pintorescos, los expulsados de la idea de nación por razones obvias, de estas que se captan nada más verlos u oírlos durante un minuto”, pero el pícaro mexicano “festeja sus limitaciones con incoherencia, risitas cabeceos, movimientos dancísticos, [...]extravíos en el laberinto de la conversación, forcejeos o duelos de lucha libre con la sintaxis y despliegue animoso de la falta de vocabulario [...] Con cualquier otro cómico estos parlamentos hubiesen sido extraordinariamente penosos, con Cantinflas adquieren brío, convección, la fuerza de la épica del sin sentido”.

¹²⁶ Con ello se reforzó “la ideología dominante, conformando espacios de legitimación de los discursos de la élite hegemónica mexicana [...] que buscaba construir e instalar en el imaginario colectivo las ideas de Patria,

Con ayuda de personajes como los de Mario Moreno se crea un imaginario de la clase baja urbana que justifica la necesidad de que alguien los represente y funja como intermediario entre ellos y el Estado, debido a su falta de habilidad comunicativa, entre otras cosas. Tal como se plantea en “[Se pensaba que de las aguas...]”, con la diferencia que el poema de Reyes pone en marcha el proceso deconstructivo de la parodia, con lo cual desarticula esta idea –no así las películas del pícaro mexicano. Y con la figura de *Yodador*, reitera la desconfianza hacia los Funcionarios Mayores y Menores que pretenden representar al pueblo, así como la crisis de verosimilitud en la que se encontraba la clase política desde el 68, aunque no sucedía lo mismo con su autoridad.

Con el tiempo,¹²⁷ el peculiar modo de hablar del personaje de Mario Moreno Reyes pasó a caracterizar ya no el discurso de los bajos estratos de la sociedad, sino las habilidades lingüísticas de la clase política, como lo ejemplifica el poema “[Yodador, humedecido, más allá y más acá...]”. Explica Roger Bartra que el estilo político de los burócratas del gobierno se sirve del lenguaje no como medio de comunicación sino como “una barrera de elusiones para defenderse y poder escabullirse”.¹²⁸ Así lo muestra el poema, en cuya constitución el yo se encubre en una cortina de humo verbal y despoja a su interlocutor de cualquier posibilidad de respuesta y, en consecuencia, de diálogo. De ahí la desconfianza en su palabra y en la capacidad como medio para la comunicación de los intereses de la comunidad.

Nación, Ser Nacional, Iglesia, Estado y la modernización de la sociedad de acuerdo con el modelo imperialista”. Véase Julieta Galera y Luis Nitrihual Valdebenito, “Cantinflas: entre risas y sombras. Un análisis semiótico cínico”, *Anagramas. Revista de la Universidad de Medellín*, vol. 8, núm. 15, julio-diciembre, 2009, pp. 112-113.

¹²⁷ Como lo demuestra la existencia de tres libros de los años ochenta que tocan el mismo tema: *La oración del Ogro* (1984), *La jaula de la melancolía* (1987) y *Entrada libre* (1987).

¹²⁸ “Incluso es una metáfora excelente para describir la peculiar estructura de mediación que legitima la dictadura unipartidista y el despotismo gubernamental: esta estructura es un laberinto de contradicciones, albures y fintas que permite que las más radicales demandas populares sean admitidas: inevitablemente se perderán en el dédalo de corredores, antesalas, oficinas, de manera que se disipará su sentido original”. Roger Bartra, “¿Tiene sentido ser mexicano?”, *La jaula de la melancolía*, México, Debolsillo, 1987, p. 65.

3.3 TRANSFORMACIÓN DE RECEPTOR-OBJETO EN SUJETO DE LA COMUNICACIÓN

En “[que comienza así:...]”, el hablante poético cuenta los engaños y la corrupción de su representante sindical, y de igual manera que en el poema anterior, se enfatiza el discurso del funcionario, pues es *el decir* lo que lo caracteriza. La manipulación del lenguaje con la intención de mantener el control de las clases populares es una función prioritaria de las figuras políticas que se asumen como representantes de una colectividad, pero que lo son en realidad de la hegemonía, quien los ha absorbido¹²⁹ y posicionado como hablantes autorizados a través de quienes se comunica y actúa; aunque parezca que estos hablantes lo hacen en favor del grupo que los ha elegido sus representantes.

era una mujer que vender tortas, *decía*, era una actividad política, sindical, que desde siempre, desde no sabíamos dónde incluso, como ella *decía*, había ejercido; y que repudiada al pasar de tortera a empleada de limpieza por sus nuevos compañeros, por ellos mismos fue elegida después representante, quien *se dijo* agredida secualmente y que por esto necesitaba ayuda para seguir desarrollando una labor pues tú sabes, política, y te lo *decía* tronando las diminutas manos como de mico enfermo, y uno veía, o creía ver, como si *el hoyo humeante y oscuro que excretara esas palabras fuera de algún modo inteligible, que esa lengua se*

¹²⁹ Las organizaciones populares funcionaban como “cadenas de transmisión de las decisiones del gobierno hacia la población, [su portavoz] [...] la corporativización transformó a estas organizaciones en ‘oficiales’, dando a los dirigentes la calidad de únicos representantes legítimos de las clases populares. Este manejo de la representación popular como un monopolio gubernamental debilitaba la personalidad legal y política de las organizaciones independientes, restringiendo severamente sus oportunidades de negociación y sus posibilidades de existencia [...] Los atributos del liderazgo eran autorizados por el poder del Estado revolucionario, y cualquier intento externo o interno por modificar su *modus operandi* tenía que enfrentar no sólo el poder de los líderes mismos, sino también el poder del gobierno. Finalmente, la pertenencia de las organizaciones populares al partido oficial incrementó el poder del Ejecutivo por el amplio control que le otorgaba sobre extensas capas de las clases trabajadoras y de las organizaciones populares.” Margarita Favela, “Sistema político y protesta social: del autoritarismo a la pluralidad”, en Ilán Bizberg y Francisco Zapata (coords.), *Movimientos sociales*, México, El Colegio de México, 2010, p.108. En teoría el representante popular “recibe el derecho de hablar y actuar en nombre del grupo, de ‘tomarse por’ el grupo que encarna, de identificarse con una función a la cual ‘se entrega en cuerpo y alma’, dando así un cuerpo biológico a un cuerpo constituido”; pero, al ser absorbido por el Ejecutivo el grupo que encarna ya no es el del sector social sino el del poder hegemónico, que le otorga capital simbólico “la autoridad que funda la eficacia performativa de su discurso”, de manera que los supuestos representados quedan excluidos del sistema político y vetada su participación. Véase Pierre Bourdieu, *op. cit.*, pp. 67-77.

enroscaba una y otra vez, impotente todavía, en esa caverna; dos días antes de la huelga renunció a su cargo dizque porque ni los del Comité le hacían caso ni nosotros, y lo decía casi llorando, por lo menos quebrándosele la voz, frente a los todos que ahí estábamos, y uno creía ver en el lugar de esa conmoción las aguas difícilmente removidas de un estanque, un pantano quizá. [p. 65, el subrayado es mío]

En el caso de este poema, nos encontramos con una diferencia radical con respecto al discurso de hablantes como los analizados en los apartados anteriores del presente capítulo. Éste tiene una mayor fluidez y su estructura no está tan fragmentada como la de otros poemas, a pesar de la fuerte presencia de rasgos orales. El cambio corresponde con la toma de conciencia, por parte del hablante, de las acciones fraudulentas de su representante, pues si bien en los anteriores textos se despliega una crítica al discurso legítimo y a quienes lo transmiten, la audiencia seguía situándose en el lugar de receptor silencioso de las palabras del hablante autorizado, aun cuando fuera de manera irónica. En este poema no hay más credibilidad, el escucha toma el lugar de hablante, no sólo para describir el ritual que está observando, sino para hacer una crítica directa y exponer las mentiras que les han dicho.

Para ello usa el discurso indirecto, retoma las palabras de la representante, por lo que hay un empleo constante del verbo decir (ella *decía, decía, dijo*, etc.). Con todo, la repetición excesiva de este verbo, más que un vicio del habla, indica que *decir* es la acción que mejor caracteriza a la persona retratada, pues es una acción que realiza con exagerada constancia y con un objetivo específico: embaucar, que es el rasgo que la define como a los anteriores hablantes. Igual que en el poema de Yodador, cuya boca se equipara con una ganzúa, en “[que comienza así:...]” también se pone especial énfasis en la boca de la portavoz y en sus palabras, ambas con una fuerte carga negativa.

Su boca se compara con un ano, sus palabras son la excreción ininteligible de éste y su lengua, con una serpiente en una cueva. Además, la lengua se califica de impotente, pues

ellos –nosotros, dice el hablante, los que la escuchan y a quienes representa– ya no confían en sus palabras ni en su capacidad de representar sus intereses, ya no hay engaño ni credulidad. Por eso mismo la voz poética ya no actúa confiadamente como la del primer poema; al contrario, exhibe la falta de credibilidad de su representante, poniendo en duda lo que ella dice al usar la forma “dizque” (al parecer, supuestamente), que implica dubitación sobre lo que se dice.

Después, explica que quienes observaron su renuncia no creyeron en su turbación: “uno creía ver en el lugar de esa conmoción las aguas difícilmente removidas de un estanque, un pantano quizá”. Imagen donde se equiparan sus sentimientos con agua sucia estancada, agua que difícilmente puede moverse. Ellos –el grupo de escuchas ahora representados por la voz poética– han tomado conciencia de las mentiras del portavoz, por lo que no confían más en ella. Entonces, el ritual ya no funciona y su discurso no tiene efecto, ya que “el lenguaje de autoridad gobierna siempre con la colaboración de aquellos a quienes gobierna, es decir, mediante la asistencia de mecanismos sociales capaces de producir esta complicidad, fundada en el desconocimiento, y que es el origen de toda autoridad”.¹³⁰

La toma de conciencia del hablante repercute directamente, como he dicho ya, en su capacidad para articular un discurso inteligible, acción que descarta la necesidad de otro que los represente. Una vez que se conoce la manipulación del portavoz, se rompe el pacto de complicidad y sus palabras ya no tienen eficacia. El hablante demuestra que él mismo puede representar sus intereses. Y, mientras se pone en crisis el lenguaje del funcionario mayor y menor, así como su credibilidad, las palabras de quienes antes sólo eran objetos receptores

¹³⁰ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 73.

sin participación van ganado mayor claridad y exigiendo acceso, como sujetos legítimos, al diálogo político.

En los tres poemas comentados se dibuja la figura del hablante autorizado, unas veces a partir del testimonio de un escucha y otras desde la voz del propio representante de la comunidad. En la prosopografía de estos “personajes” la cualidad central es su habilidad para decir, para hacer uso de la palabra con el objetivo de encubrirse a sí mismos o evadir el diálogo. Así, mediante la performatividad del discurso, se evidencia la ocupación y vaciamiento que se hace de la palabra como una herramienta para enfrentar a la comunidad cuando busca desesperadamente hacerse escuchar, cuando intenta entrar en el diálogo de la participación política a la que se le niega el acceso.

En este sentido, el poemario pone énfasis en la importancia de la palabra como un medio por el cual se puede mantener el *establishment*. La palabra cobra materialidad, es una herramienta, ya que –como apunta Foucault– es “aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse”.¹³¹ Esta lucha por la palabra tiene lugar en *La oración del Ogro*; es el modo en que el pueblo, una vez organizado, podrá ser reconocido y exigir su lugar, como se verá en el capítulo cuatro.

3.4 CRÍTICA AL DISCURSO MEDIÁTICO: PRODUCTOR Y REPRODUCTOR DE LA IDEOLOGÍA IMPERANTE

Jaime Reyes no sólo pone al descubierto la manipulación que el poder hegemónico hace de la palabra a través de políticos, burócratas y funcionarios; asimismo cuestiona el uso que

¹³¹ Véase: Michel Foucault, *op. cit.*, p. 145.

hacen de ella los medios. Se sirve del humor y la parodia para exponer el doble papel que juegan: “ser unidades de producción y reproductores de la ideología imperante”,¹³² con lo que queda también develada la estrecha relación que mantienen con el poder. De esa forma, en *La oración del Ogro* el lugar de enunciación de los medios es desarticulado, se desacredita su autoridad para hablar sobre la verdad con objetividad y se hace visible su capacidad “de ‘estabilizar’ ciertos sentidos sociales sobre el mundo y su funcionamiento –aunque no únicamente suya, pensemos en el cine por ejemplo– [...], configurar imaginarios, conducir colectivos, comprometer voluntades y producir imperativos en cuyo nombre se actúa”, lo que Rossana Reguillo denomina “poder de representación”.¹³³

Este proceso no lo lleva a cabo mediante una denuncia directa, sino con la apropiación de las dinámicas y los recursos de la misma institución mediática. Tal como apunta el también poeta José Homero, la poesía política de Reyes “atravesada por la *apropiación* de los medios no de producción sino de comunicación. Medios de masas (“Con la Masa en los Medios”) [...] lo que da lugar a un lenguaje híbrido, cuya vocación es [...] negar el sentido. En un mundo donde las cosas son fijadas por el Poder sólo queda el ruido, la negación”.¹³⁴ Si bien es cierto que hay una delación de la intervención del poder en el ambiente mediático, esta acción de apropiación y denuncia no deviene en ruido y simple negación del sentido, sino en crítica y desarticulación de los discursos que producen los *mass media*, porque se hace visible al lector

¹³² René Avilés, “La censura al periodismo en México: revisión histórica y perspectivas”, *Razón y Palabra* [online], vol. 12, núm. 59, octubre-noviembre de 2007. Disponible en <http://www.razonypalabra.org.mx/N/N59/index59.html> (Consultado 10 de abril de 2019).

¹³³ Rossana Reguillo, “Saber y poder de representación: la(s) disputa(s) por el espacio interpretativo”, *Comunicación y Sociedad*, núm. 9, enero-junio de 2008, pp. 13-14.

¹³⁴ José Homero, “Raíz y Tablas”, *Semanario Cultural del Novedades*, núm. 878, 14 de febrero de 1999, p. 6.

la forma en que “‘mienten’ manipulando la ‘verdad’ de la organización de las palabras, del lenguaje verbal y los enunciados lingüísticos”.¹³⁵

En el texto “[*Música baja* EL RESTRUCTURADOR]” el objeto particular de la parodia es la radio, aunque en paralelo también se refiere a la prensa escrita. Reyes asimila la forma de la radionovela o serial radiofónico, y, a partir de las singularidades de un género tan popular y reconocible para la época¹³⁶ como éste, expone las dinámicas de manipulación que los medios utilizan para producir la “realidad” y la “verdad” que deben difundir. Exhibe lo que hay tras el discurso que comunican y que normalmente el público no “ve”, por lo que al ser descubierta la trampa las palabras pierden legitimidad, como sucede con el discurso del hablante autorizado. Además, mediante la burla, resta autoridad a la institución mediática, que goza de “una posición de enunciación privilegiada, y desde ese lugar de privilegio reviste su discurso de un efecto de autoridad no sospechoso”.¹³⁷

El poema es parte de la primera sección de prosas “[Se pensaba que de las aguas]”. La estrategia compositiva es la misma del resto del libro: se yuxtaponen fragmentos de conversaciones y cláusulas extensas, dando lugar a un *collage* que se integra a una forma dada, la del serial radiofónico. Igualmente, se repiten la resegmentación de los elementos de

¹³⁵ *Catálogo de la V bienal de Poesía Experimental*, Núcleo Post-arte, 1985, p. 5, *Apud.* Pauline Medea Bachmann, “Poesía en circulación. Estéticas politizadas entre exposición, documentación y lectura en el Cono Sur de América Latina”, *Kamchatka, Revista de Análisis Cultural*, núm. 12, diciembre, 2018, pp. 273-290.

¹³⁶ La radionovela es un relato radiofónico emitido en capítulos, que combina narración y diálogos, generalmente melodramático, aunque también las hay de intriga, terror y aventuras. En 1932 los hermanos Galindo, Alejandro y Marco Aurelio, hicieron una adaptación de *Los tres mosqueteros*, lo que dio lugar a la primera radionovela mexicana, transmitida por la XEW. Poco a poco, el género radiofónico fue consolidando su popularidad, entre las obras más destacadas y cuyo éxito logró traspasar las fronteras del país fueron *Ave sin nido*, la vida de Anita de Montemar, producción de 1941, y *Kalimán*, que se comenzó a emitir en 1963 como serial radiofónico y que en 1965 se convirtió en historieta. Para la década de 1970 el género comenzó su declive, principalmente por la llegada de la televisión y con ello de las telenovelas, que de algún modo tomaron el lugar de la radionovela en la vida familiar. Al haber sido un género tan popular y representativo de la radio, Reyes puede retomar su formato para hacer una crítica a los medios, partiendo para ello de la asimilación de sus propios códigos.

¹³⁷ Rossana Reguillo, *op. cit.*, p. 20.

la frase, la formación de neologismos a partir de la fusión de dos morfemas y los juegos sonoros que agregan una fuerte carga de humor, lo que hace más efectiva la parodia: aliteraciones, paranomasias e intercambios fónicos. Además, incluye recursos visuales como números, organización en segmentos y variaciones tipográficas (que no hay en otros poemas): cursivas, versales y versalitas.

En cuanto a la estructura, el poema está organizado en secciones bien delimitadas conforme a un episodio de radionovela. Las primeras dos son “CAPÍTALO ÚNICO” y “CAPÍTULO ÁNICO”, ambas con cuatro apartados numerados del uno al cuatro. “CAPÍTALO ÚNICO” corresponde al inicio del programa, la parte en que el narrador presenta al protagonista¹³⁸. Además, se incluye la acotación “*Música baja*”,¹³⁹ pues todos los seriales radiofónicos tenían sus propias cortinillas musicales y solían mantener como fondo o apoyo a la narración una melodía, la cual cambiaba o subía de volumen, dependiendo de las emociones que se buscaban suscitar en el escucha. En general, las radionovelas utilizaban innumerables efectos sonoros, que Reyes no pasa por alto.

Música baja

EL RESTRUCTURADOR

capítulo único

1: Pasible pasea por los corredores.

2: Donde El Que Las Da las toma¹⁴⁰ sale muy lastimado, pero unguido.

¹³⁸Cada episodio de *Kalimán* comenzaba con el narrador haciendo el listado de virtudes del héroe: “Kaaaaliiiiimán. Caballero con los hombres. Galante con las mujeres. Tierno con los niños. Implacable con los malvados. ¡Así es... Kaaaaliiiiimán! el hombre increíble”. Para luego dar paso al relato del narrador que situaba al radioescucha en el tiempo y el espacio, introducía a los personajes y el estado de los acontecimientos que se desarrollarían en el episodio.

¹³⁹ A la mitad del texto hay otra acotación que indica “SUBE MÚSICA BAJA”. Si bien es ambigua, pues no sabemos si la música debe subir e inmediatamente bajar o si la música, baja en un principio, debe subir, la presencia de estas acotaciones es un indicador del género al que el autor está parodiando, en el cual la música tiene una presencia constante y es parte importante de la narración, debido a que el canal es sonoro.

¹⁴⁰ Reyes parodia los nombres y sobrenombres de los personajes de las novelas radiofónicas, los cuales solían formarse con el primer nombre, seguido de un artículo definido más un sustantivo y un adjetivo, y presentados en los afiches publicitarios con altas y bajas al inicio de cada palabra. Por ejemplo: “Chucho, el Roto”, “Porfirio Cadena, El Ojo de Vidrio”, “Kalimán, el Hombre Increíble” o sólo con sus pseudónimos “Pazón Paseco”, “El

3: Conocido ampliamente por su apellido [*sic*] decide cambiar de pose.

4: Respetable público: de camisa amarilla y pantalón verde, paliacate rojo al cuello y pelo negro... [p. 19]

En “CAPÍTULO ÚNICO” se presentan los primeros diálogos de los personajes, aunque en realidad se trata de fragmentos de diálogos. Después, sigue “PUENTE”, con cinco apartados numerados del cinco al diez; al final se encuentran “EPÍLOGO” y “RÚBRICA”, sin divisiones ni numeración.

La estructura y ordenamiento del texto es un rasgo particularmente significativo de este poema, ya que no se observa en otras composiciones y de hecho es algo que se evita en el libro, como sucede, por ejemplo, en los poemas en prosa, que son un flujo de palabras sin más delimitaciones que los espacios en blanco que los rodean.

Así, el ordenamiento del texto de acuerdo con el modelo de la radionovela, junto al uso de mayúsculas para el que parece ser el título “EL RESTRUCTURADOR”,¹⁴¹ versalitas para las secciones y cursivas para las acotaciones (aunque también hay una acotación en versalitas SUBE MÚSICA BAJA) son todas marcas visuales que potencializan la idea de

Monje Loco”, “El Extraño Dr. Muerte”. El poeta retoma esta estrategia y le integra un toque más de humor, al hacer juegos de palabras o al combinarlos con la retórica del albur, como es la resegmentación de los elementos del sintagma, para “aprovechar al máximo la condición natural de activación múltiple y extendida de los elementos léxicos”, así nos encontramos con nombres como “El Que Las Da las toma”, “Talonario, El Sustituto Del Meninges”, “Yo, Suta Lento (ejemplo de resegmentación, como Yodador), “El Memorador”; “Por Quien Esto Ha Sido”. Explica Beniers que la “resegmentación del flujo del habla hace del mensaje aparentemente inofensivo uno que contiene referencias sexuales”, cuyo objetivo es el “abuso del incauto y la creación satírica”. Véase Elisabeth Beniers, “Acerca de la inferencia en el intercambio verbal habitual y en la dialogía, el doble mensaje y la alusión”, *Acta Poética*, primavera de 2009, pp. 295-321.

¹⁴¹ Es evidente la conexión de “EL RESTRUCTURADOR” con la obra de Rodolfo Usigli, *El gesticulador*. En ésta, el profesor César Rubio, protagonista de la obra, se hace pasar por un general maderista héroe de la Revolución y homónimo suyo. La relación entre ambas obras contribuye a la idea de una realidad que se enmascara para hacerse pasar por algo que en realidad no es, como el protagonista de Usigli, quien crea un *alter ego* para ocultar su derrota ante la vida. Por otro lado, se continúa el juego de contradicciones entre lo que es y lo que no es, el restructurador es en términos generales quien re-estructura, quien crea una nueva estructuración, pero lo que sucede en el poema es lo contrario, es en realidad la continuidad de lo mismo en un ciclo que se repite, como indica el final paradójico del texto: “El Restructurador, capítulo único / No se pierda el próximo episodio: El Restructurador” (p. 21).

organización y hacen explícito el formato del género al que están imitando y, de manera más general, el canal al que está haciendo alusión: la radio.

El mismo objetivo tienen los números al inicio de las cláusulas; no obstante, si bien los subapartados poseen visualmente una estructura organizada gracias a la numeración, en realidad se trata de cláusulas sin continuidad lógica entre ellas que guíe el desarrollo del episodio. Los diálogos son fragmentos aglutinados sin continuidad que hacen referencia a la realidad política del país, al propio funcionamiento de los medios y a la vida de las personas que trabajan en ellos.

Uno de los asuntos centrales es, una vez más, la huelga de la UNAM de 1977. Evento que se refiere desde la perspectiva de distintos hablantes, cuyas voces forman un mosaico inacabado y parcial del evento, y donde persiste el tono humorístico que vuelve absurdas las imágenes violentas que se engarzan en el texto, lo cual se refuerza con la caracterización del hecho como “horrorocomedia”:

1: ¿Cómo destruir a los que permanecen? Yo vos lo diré, querido doctorce Oberon¹⁴² guía nuestros pasos en esta horrorocomedia [...] Yo, Suta Lento [...] vos lo diré: como se destruye el papel y si me da tiempo lo explicaré: Primero se cuecen las astillas en compuestos que disuelvan la lignina –esto debilita las fibras–; luego se emplea cloro, se agrega resina-alumbre, se añade sulfato de aluminio de fabricantes de papel, y este aluminio se disocia y libera iones que hacen al papel ácido.

2. Me costó mucho trabajo rehacer su cara. Tiene los ojos verdes, bigotillo, cara de goma, usaba un abrigo maxi de mezclilla acampanado, sacaba muchos dieces, Margarita, muchos dieces, y selectivo y sistemático a todo el mundo madreó.

[...]

5: Lo que es del César –prácticamente chillando–: Son 5 años chingándome en el administrativo, ni pedo, tengo que tronar la huelga, son 5 años de mi vida. [pp. 19-20]

¹⁴² Reyes hace claramente alusión al doctor Soberón, Guillermo Soberón Acevedo, quien fue rector de la UNAM durante dos periodos, del 3 de enero de 1973 al 3 de enero de 1977, por primera vez, y de esta última fecha al 2 de enero de 1981, por segunda ocasión. Por otro lado, es inquietante que a la pregunta que hace el doctorce Oberon, “¿Cómo destruir a los que permanecen?”, de lo que se sobreentiende que a los que permanecen en huelga, Suta Lento responda que “como se destruye el papel” y además lo explica. Y que en seguida, otro hablante menciona la difícil tarea de reconstruir el rostro destruido de un estudiante.

La idea de orden o progresión construida mediante los recursos visuales (números, divisiones, versales, versalitas) resulta contradictoria con el resto del texto, ya que a pesar de su aspecto formal, éste busca –como propuesta poética general del libro– construir una escritura caótica que irrumpe y transgrede el orden convencional y las normas gramaticales lógico-discursivas.

Lo que se transmite no es el episodio de una ficción radiofónica sino fragmentos de lo que sucede alrededor y dentro de los *mass media*, así como la alteración que estos hacen de los hechos que comunican. El objetivo de la parodia es visibilizar lo que se oculta (la manipulación informativa), al mismo tiempo que cuestionar tanto el lenguaje de la institución mediática y la idea de verdad construida a partir de él, como la autoridad que tienen los medios para comunicar esta verdad que ellos mismos elaboran.

En este sentido, Reyes plantea, desde la dimensión plástica de la escritura,¹⁴³ en primer lugar, la idea de que el discurso –formal y significativamente– no es lo que parece, y en segundo lugar, que la realidad no es como se comunica. Construye *una máscara formal* (palabras, números, marcas) para representar las dinámicas de manipulación; se apropia de la capacidad de los medios para “construir y configurar visibilidad y sentido sobre la realidad haciendo *(a)parecer esa representación* no sólo como la única posible, sino además como algo ‘natural’”.¹⁴⁴ Retoma la forma del serial y la reproduce socarronamente, nombrando al género de su radionovela “horrorocomedia”,¹⁴⁵ término que también alude a la situación de

¹⁴³ La poesía de Reyes comparte con la poesía experimental de autores como Clemente Padín (Uruguay), Edgardo Antonio Vigo (Argentina) y Guillermo Deisler (Chile) la idea de que la poesía y el lenguaje tienen una dimensión política; por ello tienen como objetivo realizar una crítica a los mecanismos y la estructura del lenguaje oficial, en cuya práctica se intersectan el orden de lo social, la participación y las estructuras del lenguaje. Ahondaré sobre esto más adelante.

¹⁴⁴ Rossana Reguillo, *op. cit.*, p. 14. El subrayado es mío.

¹⁴⁵ El texto termina de la siguiente manera: “Por Quien Esto Ha Sido / El Restructurador, capítulo único / No se pierda el próximo episodio: El Restructurador” (p. 21). Lo que afirma que la serie continuará cíclicamente,

la realidad que refiere. En uno de los fragmentos que recupera se plantea directamente la manera en que la información debe ser convenientemente presentada.

PUENTE (SEMIÓTICO: Separar la noticia de la crítica del 7 de julio de 77 [la huelga]. No es correcto contrastar lo de un préstamo generoso para el desarrollo con que aumenta la represión por la miseria, o al revés, o como sea que digan lo que dicen los del Frente de Abogados Democráticos.) (SUBE MÚSICA BAJA) [p. 20]

En la composición del poemario que inicia “[¿Sabes escribir?, me preguntó cuando entré...]” se presenta lo mismo, pero esta vez la manipulación es hecha por los medios escritos, de quienes se evidencia la corrupción y “la transa”. Además, se hace una crítica del supuesto compromiso de los intelectuales relacionados con estas publicaciones, reduciéndolos al ridículo cuando los llama “Jaime Militancia y Carlota La Hoz”, “autonombrados baluartes de la pureza, estandartes de su ilusión”. Se conserva la estrategia de la sintaxis entrecortada y la aglutinación del texto, y aunque ya no se ponen en juego los mismos recursos visuales (acomodo por secciones, números, cambios de formato), sí hay una atención inusual en el campo de lo visual.¹⁴⁶

así su apuesta se concretaba: 200 mil ejemplares, un millón 600 mil lectores, un millón de pesos por número, por mes cuatro, por año 48, menos 24 de sueldos, casi 17 de facturación, uno de mantenimiento del edificio, dos de sobornos, dos de publicidad y dos de distribución: *un millón de pesos anuales por aquietar la ola que agitaba con el temblor de los 600 o más asesinados en la Plaza de Tlatelolco*, más la cobertura necesaria y razonable para lanzarse al mercado erótico cada cierto tiempo, en tanto aseguraba el brazo de la ciencia ficción, su penetración, como una especie de fist-fucking desde los ojos, permanente y renovado sin sentirlo desde los inicios, con el poetipógrafo a la cabeza asegurada la impecabilidad de las portadas, lo mismo un Mantegna que un Bosch [...] peones plurales mediante la casa réplica de sus patrones (184 millones de pesos visibles de diferencia), la moto o el coche regalados o metidos de fayuca, y la permanente facultad de solicitar a trasmano y conseguir los favores

pues el único episodio se repetirá. Es decir, que la horrorocomedia mexicana es perpetua, un ciclo que continúa sin cambios, aunque se afirme lo contrario.

¹⁴⁶ La importancia de las portadas impecables y la comparación de la ficción con el acto sexual *fist-fucking* son recursos explicados desde el campo de lo visual, porque señala la distracción de los ojos del lector para alejarlo de las acciones de manipulación del lenguaje llevada a cabo por estos medios.

para la transa que ellos desdeñarían, al defenderlo sería esto, más efectivo que sus vidas, la existencia, lo que cuidarían, permitiéndole así viajar, acercarse a los intelectuales al regentear el cabaret con los protestatarios Jaime Militancia y Carlota La Hoz, con los que su disidente mujer alternaría hasta que comprara el local, [p. 22-23, el subrayado es mío]

Reyes cuestiona la autoridad y el modo en que medios y poder hegemónico se sirven del lenguaje para estabilizar y difundir una versión de los acontecimientos, crear ciertos imaginarios y erradicar o invisibilizar otros.¹⁴⁷ En este sentido, *La oración del Ogro* comparte el proyecto de desarticulación del lenguaje verbal como forma de comunicación de la verdad con la poesía experimental de la década de 1970 y principios de 1980, que tuvo lugar en países con dictaduras militares como Brasil, Argentina, Uruguay y Chile: plantear “una crítica a los mecanismos y a la estructura del lenguaje [...] focalizada en el contenido de la información como forma de resistencia y subversión de la censura bajo las dictaduras y su control de la ‘verdad’”. Al respecto comenta el poeta uruguayo Clemente Padín:

el centro de nuestra actividad artística era *el cuestionamiento de los lenguajes*, sobre todo, del lenguaje verbal. Le atribuíamos la desgraciada función de afianzar el régimen cubriendo con un velo las lacras y malformaciones sociales que provocaba el sistema económico vigente. Pensábamos que, *a través de su prístina función de representación de la realidad, ejercía, sobre la verdad, una deformación* que se ajustaba como un guante a las necesidades de legitimización del sistema, es decir, se había convertido, no en un instrumento de comunicación sino en un instrumento de sujeción del pueblo, al servicio de los sectores sociales que se beneficiaban con tal situación. La verdad ya no era más el concepto adecuado a la realidad, sino que dependía de ‘la elegancia de la expresión’ o en ‘la autoridad y poder de quien hablaba’. Fue, justamente, [una] actividad de *denuncia y desmitificación del lenguaje verbal*.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Hay una crítica importante sobre lo que ha sido excluido, como señalaré en el siguiente capítulo, y que Reyes recobra y le da visibilidad, como es el caso de pobladores de Chiapas y Oaxaca a quienes se les han tratado de arrebatar sus tierras y son ellos justamente unos de los sectores más desfavorecidos e invisibilizados, pues simultáneamente experimentan la subordinación de clase y raza, por lo menos. Reyes los integra al diálogo al recuperar su voces; les da un lugar en la *polis* discursiva del poemario.

¹⁴⁸ Clemente Padín, “Guillermo Deisler”, Disponible en: <http://www.geifco.org/actionart/actionart03/secciones/3letra/artistas/deLaLetraAPoesiaVisual/deisler/index.htm> (Consultado el 17 de mayo de 2019). El subrayado es mío. La crisis de confianza y verosimilitud de los lenguajes oficiales es un rasgo compartido por buena parte de los poetas que vivieron las dictaduras latinoamericanas o regímenes autoritarios, como es el caso de Roque Dalton o de Heberto Padilla. Pero esta crisis forma parte de una desconfianza general en el lenguaje, como puede observarse en la producción poética de Orlando Guillén, David Huerta, Coral Bracho, Gerardo Deniz, por hablar de México. Pues, como explica

Aunque en el caso del sistema político mexicano no puede hablarse de una dictadura que haya mantenido un férreo control de los discursos y particularmente de la verdad como en los países mencionados, sí podemos hablar de *hiperpresidencialismo* (1946-1997), una práctica de gobierno autoritaria, caracterizada por “un fuerte centralismo, una gran concentración de poder en manos del presidente y por la exclusión total de la ciudadanía en los asuntos públicos”.¹⁴⁹ Además de un velado pero firme dominio sobre los medios de comunicación que “hacía posible la manipulación de la opinión pública”.¹⁵⁰

Si bien México no vivió explícitamente una dictadura, sí un sistema de control centralizado que concentraba todo el poder en el Ejecutivo y ejercía una violencia constante contra los ciudadanos, a quienes ignoraba y desacreditaba para no reconocerlos como

Czeslaw Milosz, quien ubica un periodo que llama *de desintegración del orden o ruinas*, parte de la desconfianza en el lenguaje radica en que “es la tela de donde salen los vestidos de todas las filosofías y las ideologías”, las que parecían inamovibles así como el mundo que trataban de explicar, por lo que ante el desconcierto y la transformación se abrió una brecha entre el lenguaje y el mundo, lo cual evidencia que nada era nítido como parecía serlo. Escribe el poeta polaco “de un día a otro lo negro se hace blanco, un crimen se convierte en una acción laudable y una evidente mentira en un dogma obligatorio. Más aún: los que están en el poder y monopolizan los *mass media*, se apropian del lenguaje y son capaces de cambiar el sentido de las palabras para su beneficio. El individuo está expuesto a un doble ataque. Por una parte, debe pensar en sí mismo como el producto de determinantes sociales, económicas y psicológicas. Por otra, su pérdida de autonomía está confirmada por la naturaleza totalitaria del poder político. Circunstancias semejantes convierten cada pronunciamiento sobre los asuntos humanos en algo incierto”. “Ruinas y poesía”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 443, 1987, pp. 126 y 128. Para el caso particular de Chile, véase también Nelly Richard, *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2013.

¹⁴⁹ Azucena Serrano Rodríguez, *op. cit.*, p. 101.

¹⁵⁰ “Las distintas instancias de gobierno ejercían una estricta vigilancia y regulación sobre los flujos de información en la sociedad por medio del control del gobierno federal hacia la materia prima de la impresión de diarios –mediante el monopolio sobre la importación de papel periódico–, del control sobre la concesión de los medios electrónicos –con la ley de radio y televisión– y de la práctica del soborno u hostigamiento a toda clase de informadores, desde dueños de periódicos hasta reporteros y columnistas –por medio de la compra de espacios para publicidad, así como del pago del llamado “chayote”, respectivamente–. Este entramado hacía posible la manipulación de la opinión pública [...] y cuando estos mecanismos de mando no eran suficientes, los cuerpos de seguridad entraban en acción, y es sabido que cuando una empresa informativa, un grupo o una persona incumplían durante una coyuntura crítica los lineamientos establecidos desde la Secretaría de Gobernación, sufrían [...] diversos grados de hostigamiento: las publicaciones eran confiscadas, los teléfonos intervenidos, la correspondencia violada, los informadores hostigados, acusados, a veces detenidos e incluso asesinados, y en no pocos casos los talleres eran destruidos, las oficinas asaltadas y el registro de publicación cancelado.” en Margarita Favela, *op. cit.*, pp. 110-111.

interlocutores válidos; por el contrario, trataba de mantenerlos controlados “mediante la cerrazón institucional que impone una violencia estructural y [...] mediante la movilización de todos los recursos orientados a someter físicamente a los disidentes”.¹⁵¹ Lo que destaca tanto en el poemario de Reyes como el grupo de Clemente Padín es la centralidad que le otorgan al lenguaje, no como un instrumento de comunicación sino todo lo contrario, como herramienta de manipulación y sujeción del pueblo. Lo que evidencia la crisis de verosimilitud por la que “la palabra oficial” estaba pasando y no sólo en México.

A partir de la burla y el juego, Reyes desautoriza, deslegitima y descubre tanto el lenguaje tramposo de los mensajes burocráticos, jurídico-políticos y de la comunicación masiva como a sus emisores, quienes mienten y manipulan. La eficacia de su palabra está condicionada al capital simbólico que el poder hegemónico otorga a quienes le sirven, así como a la ignorancia de quien presencia estos ritos sociales, que reconocen en el portavoz la autoridad y legitimidad de su discurso. Esto deja expuesta la red a través de la cual se ejerce el poder por medio del lenguaje, desde el centro ocupado por un omnipotente Jefe del Ejecutivo hasta llegar a la ciudadanía y a cada sujeto que la conforma.

Al lado de esto, también se da cuenta del proceso por medio del cual el hablante no autorizado cambia de actitud frente al lenguaje legítimo y a su emisor. Tiene lugar una toma de conciencia que vuelve al rito social ineficaz y reposiciona al escucha como interlocutor válido que ejerce su derecho a la palabra y con ello toma su lugar en el espacio público como sujeto capaz de emitir un discurso inteligible, es decir, con capacidad política. Lo que le resta es exigir ser escuchado, pero eso ya es parte del siguiente capítulo.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 113.

4. DISPUTA POR LA PALABRA, LA TIERRA Y LA MEMORIA

RESTITUCIÓN DE UN SITIO PARA EL OTRO

He explicado la crítica sobre el lenguaje autorizado y no autorizado que tiene lugar en el poemario, así como el proceso mediante el cual le es negado al otro su capacidad discursiva y con ello toda posibilidad de participación política, al ser expulsado del espacio donde se da el diálogo público. De este modo, la única voz posible y que lleva consigo la única versión legítima es la del poder, que circula por una red que pasa por burócratas, sindicatos y medios de comunicación.

En esta última sección analizaré los poemas en los que el otro, el subalterno, se erige con la voz que le brinda reconocimiento, una voz que le gana un lugar como sujeto en el espacio del diálogo público: “7-VII-77”, “Valientes ellos con las armas”, “El campo destruido” y “La ciudad destruida”. Comenzaré con “7-VII-77” porque si bien persigue objetivos semejantes y comparte características con los otros tres poemas, se aleja de ellos debido a que exhibe un problema específico, el de la memoria colectiva. Lo hace, como se verá, recurriendo a la iteración de un evento que se repite, casi idéntico, en distintas épocas; mismo que se vuelve punto clave en la formación de una historia común y con ello una identidad grupal.

4.1 DISPUTA POR LA PALABRA Y POR LA MEMORIA

¿Por qué lo dicen? Lo dicen porque pretenden que nuestro Movimiento acepte que el acto de respirar ya es en sí mismo una gracia magnánima que se concede como privilegio al hombre. Dicen: ¿Qué más quieren los estudiantes, qué más quiere la juventud si les

permitimos, en ciertos momentos, que respiren? ¡A este grado de ignominia y de abyección ha llegado la falta de libertad en México!

José Revueltas, *México 68: juventud y revolución*

En *La oración del Ogro* no sólo se aprecia la toma de conciencia por parte de la comunidad de lo que implica no tener voz, también se registra la lucha feroz por adueñarse de ella con el afán de tener un lugar entre lo visible y conquistar la plena posición de sujeto con participación civil, social e histórica. Feroz porque cuando el silenciamiento pasivo e indirecto no funciona, el sistema autoritario se torna brutal y represivo contra aquellos que ponen resistencia a ser excluidos del diálogo público.¹⁵²

Un ejemplo de esta lucha se presenta en “7-VII-77”. En el poema toma la palabra la voz poética que da cuenta de las agresiones, la represión violenta y la captura que vivió junto con su grupo al manifestarse públicamente para hacer escuchar sus inconformidades. La fecha que da título al poema, 7 de julio de 1977, enmarca y relaciona la lectura con un evento histórico específico. Este paratexto determina el tiempo presente de los acontecimientos referidos fragmentariamente en el poema. Pero, a pesar de hacer alusión a un momento tan específico, a la “línea” imaginaria del presente en el texto se integran imágenes que

¹⁵² Como explica Favela, la estructura cerrada del poder durante el presidencialismo “imponía severos obstáculos a la organización y al desarrollo de los movimientos sociales [...] la ausencia de canales institucionales adecuados y suficientes para exigir la solución a sus problemas, obliga a los ciudadanos que buscan hacer oír su voz y proteger sus intereses, a traspasar las fronteras de la política convencional y adoptar métodos más combativos...[para] hacer frente a las acciones represivas, legales e ilegales, que despliega el Estado para contrarrestar la movilización. [Aún así] La evidencia nos muestra que en la mayoría de las protestas, los grupos *movilizados exigieron el respeto a sus derechos políticos y civiles, y que estas demandas tuvieron preferencia sobre los beneficios materiales*. Esos reclamos, en la medida que de diversa manera exigen la ampliación de los canales institucionales para la participación política, implican una denuncia de la estrechez de la estructura política vigente, y en esa misma medida aspiran a promover cambios en las estructuras políticas de representación que constituyen el núcleo del sistema político autoritario. En síntesis, la reiteración de las demandas de respeto a las libertades civiles y políticas muestra que los movimientos sociales, al exigir autonomía sindical, libertad de organización, y elecciones libres y competitivas, estaban planteando reclamos que exigían la modificación de elementos cruciales del andamiaje institucional del régimen político, y por tanto de su estructura de poder”. Véase: Margarita Favela, *op. cit.*, pp. 111-112. El subrayado es mío

pertenecen al pasado, lo sabemos por las variaciones en los tiempos verbales; por el cambio en el apóstrofe, pues el hablante pasa de una arenga a sus compañeros (ustedes), a un tono de intimidad con un interlocutor directo (tú); así como por las menciones a otros eventos históricos conocidos que tuvieron lugar con anterioridad.

En otras palabras, se suman al poema fragmentos de acontecimientos pasados semejantes a los del presente, como si el incidente violento que está teniendo lugar hubiera sucedido hace ya tiempo y se repitiera. “7-VII-77” resulta entonces un *collage* donde retazos de pasado y presente se entreveran construyendo un momento continuo e interminable. La presencia simultánea de ambos tiempos en el poema señala que la feroz confrontación entre los grupos dominantes y los dominados es un acto reiterado a lo largo de la historia, un suceso cíclico que define la identidad de esta comunidad.¹⁵³

El poema está dividido en tres secciones “1”, “2” y “3” que van de la preparación de la manifestación al ataque y, finalmente, al desenlace de éste. Si bien no hay una linealidad en los sucesos porque no se cuenta una historia, sí hay marcas temporales (*en la mañana lo que continuó*) que determinan la sucesión de las imágenes aún en los momentos en que la desarticulación sintáctica llega a atomizar más el texto.

Las dos primeras estrofas de “1” son una arenga de la voz poética a sus compañeros, donde se declaran las intenciones de la manifestación: el corazón, la lengua y la brisa quieren *decir*. La palabra es aquello por lo que se lucha –la participación política, la inclusión en el

¹⁵³ Este motivo se encuentra desde el primer poema del libro, “A José Revueltas”, y aparecerá en cada uno de los cinco poemas en verso. La iteración de elementos semejantes que apuntan a la misma idea construye la isotopía de un pueblo en permanente resistencia, arrasado por la lucha (ya por la palabra, ya por la tierra) y la búsqueda permanentes, que además, ha sido abandonado, pues cuando ruega por justicia nadie le responde, ya sea a una entidad divina (como en “A José Revueltas”) o a una autoridad terrena (como en “Valientes ellos con las armas”, “La ciudad destruida” y “El campo destruido”). Incluso, se repiten motivos claves (sal, muros, cárcel, redes, fuego, incendio, etc.) en cada uno de estos cinco poemas, lo que refuerza la idea de que es el mismo grupo viviendo la misma historia a través del tiempo. Un pueblo con un destino que parece no poder cambiar.

diálogo público— y aquello por medio de lo cual la lucha se lleva a cabo —la declaración de sus inconformidades. El *decir* es el poder del que pretenden adueñarse, pues como hemos visto, el no tener acceso a la palabra los mantiene en la posición de objeto. Además, la palabra la requieren también para expresar la furia y evitar el borramiento de la lucha en la memoria colectiva: decir la llaga y la desgarradura.

1

hacemos una manifestación a pie, amigos:
haremos del reflejo de nuestros pasos
de la sombra el espejo
duplicará en otros cristales
y humearemos simplemente
como otras veces hemos ondeado

pero el corazón amigo de esta furia
pero la lengua sin perdón
y la brisa no pedida
aman esta orilla
quieren decir esta llaga
de luz perdida
desgarradura
quieren decir este diminuto brillante
a temprana cortadura

[...]

—y dice que sí a solas
y se encomienda a serenos dioses
en la oscuridad ya de padre—
tiene mediada luna
su faz no faltes
haremos pronto
manifestación de cíngulos
pronto serán rubíes a temprana hora, no faltes
le diremos sin cariño [pp. 25-26]

En “2” la sintaxis se fragmenta más y las imágenes se tornan ambiguas; sólo permiten ver trozos de escenas inconexas, así como partes del cuerpo desarticulado. Lo anterior revela la ubicación del hablante testigo dentro de la revuelta, pues describe lo que puede distinguir

estando en medio de la represión. La disonancia, la oscuridad y lo imbricado de esta sección evocan la violencia que arremete y descoyunta el cuerpo, primero el cuerpo colectivo que forman el grupo de manifestantes, y después el cuerpo de cada uno de los individuos que la reciben y la experimentan de forma personal.

2

Fue la oscuridad en la mañana lo que continuó.

[...]

dos muslos abrieron ese pórtico

miles

con las manos los brazos en alto

lisiados

abiertos pájaros en grano abiertos

intentando alzar el cielo

contra los muros

de pie y con sus rodillas

donde nadie creyeron hubo

encontraron rastros

límpidas gotas

que refulgían en su piel

oscuro relámpago

de flores incendio

de cristal

y labios, pulmones y gargantas

tragapolvo

encontraron cuenco de sus manos

lotos de luna

incienso enloquecido

al atisbar por entre piernas

su propia cárcel. [p. 26]

La tercera parte es la más extensa del poema, aquí se pueden observar mejor las intersecciones temporales con otros momentos de lucha y resistencia –mayormente de carácter estudiantil.¹⁵⁴ Algunas referencias a estas confrontaciones se hacen de manera

¹⁵⁴ Aunque pareciera que las luchas estudiantiles en la historia del país han sido realizadas sólo por estudiantes, en realidad se ha tratado de movimientos colectivos encabezadas por estudiantes, pero a los que se han sumado obreros, maestros, padres de familia, médicos, ferrocarrileros, electricistas y distintos ciudadanos no pertenecientes al sector universitario, puesto que las demandas en estos conflictos no concernían únicamente a los estudiantes sino al grueso de la población.

explícita y otras de forma velada; por ejemplo, la alusión al Halconazo o la Masacre del Jueves de Corpus (10 de junio de 1971) se lleva a cabo mediante la imagen de las aves que atacan a los manifestantes por la espalda, de quienes inmediatamente después se dice “el relámpago de sus halcones”; en otro sitio el hablante compara expresamente la represión y la resistencia de su presente con otros momentos históricos: “Como hacía nueve o dieciocho o más años atrás, / o apenas ahora pero intuyéndolo como si desde siempre”.

“Hacía nueve años” es una clara alusión a la matanza de 1968 en Tlatelolco, suceso paradigmático tanto de la capacidad de aniquilamiento del Estado, como de la organización y resistencia social; hacía dieciocho años alude a 1959, cuando “cristalizó el más relevante fenómeno de insurgencia obrera”.¹⁵⁵ Después de la mención a esas fechas ejemplares que permiten conectar en el tiempo hechos y circunstancias semejantes, las alusiones concretas al presente o al pasado inmediato se cambian por un tiempo remoto no identificable (“años

¹⁵⁵ La situación del país de 1958 a 1968 fue volviéndose cada vez más adversa para la población, pues mientras la ciudadanía buscaba defender su participación política y sus derechos, el estado se tornaba menos tolerante y más autoritario. Gilberto Guevara Niebla da cuenta de ello: “Entre 1958 y 1959 cristalizó el más relevante fenómeno de insurgencia obrera de todo el periodo y entre 1958 y 1965 estallaron innumerables luchas campesinas que sacudieron las más importantes zonas agrícolas del país. Las masas de trabajadores del campo y de la ciudad se lanzaron al combate contra las condiciones de miseria y opresión a las que se les reducía y el Estado de la revolución mexicana recibió una primera contestación masiva encabezada por los trabajadores urbanos. De hecho, en 1959 voló en pedazos el "pacto social" que el poder y los trabajadores habían establecido durante el sexenio cardenista. El hecho más significativo fue que obreros y campesinos buscaron en el proceso de sus luchas integrarse orgánicamente al margen del Estado, rechazaron al PRI y proclamaron como divisa la organización independiente de las masas. El bloque dominante se fracturaba. Este desgarramiento se puso de manifiesto en la medida en que el poder respondió sistemáticamente a la insurgencia de las masas mediante la represión. A las acciones políticas de disidencia se contestó con bayonetas; las organizaciones independientes fueron desarticuladas (caso de la CCI) o sometidas por la fuerza al control oficial (caso del Sindicato Ferrocarrilero), y los dirigentes de masas de la oposición fueron encarcelados, sufrieron persecución o terminaron vilmente asesinados como Rubén Jaramillo. Las masas populares salieron derrotadas de esta primera gran confrontación, pero las condiciones materiales que habían dado lugar a su insubordinación se mantuvieron vigentes [...] La represión ensombreció al país. La policía (cualquiera de ellas) irrumpía súbitamente para disolver reuniones sindicales, para reprimir manifestaciones de las agrupaciones políticas y públicas, para asaltar los locales y aprehender a sus dirigentes, etcétera. Los sindicatos fueron limpiados de "comunistas" y los grupos campesinos independientes aniquilados política o físicamente. El reflujó en el movimiento obrero se acentuó y para 68 ya se contaban con los dedos de la mano los sindicatos auténticamente independientes.” Gilberto Guevara Niebla, “Antecedentes y desarrollo del movimiento de 1968”, *Cuadernos Políticos*, núm. 17, julio-septiembre, 1978, pp. 10-11- Disponible en https://www.ses.unam.mx/curso2018/materiales/Guevara1978_AntecedentesYDesarrolloDelMovimientoDe1968.pdf (Consultado 10 de septiembre de 2019).

atrás”, “desde siempre”). Es así que el tiempo del poema se vuelve cíclico, la fecha del 7 de julio de 1977 es un motivo para traer el pasado al presente, para hacer una rememoración de otros altercados de la misma naturaleza e integrarlos a un solo flujo temporal que discurre circularmente repitiéndose.¹⁵⁶ Además, la idea del ciclo se reafirma con la última estrofa del poema, en la que el grupo regresa al momento de preparación de su protesta, como si todo volviera a empezar; pero ellos tienen ya, desde este nuevo comienzo, la intuición (*intuyéndolo como si desde siempre*) de que algo terrible sucederá en el futuro. Tienen el conocimiento de las experiencias del pasado que saben que se repetirán.

3

Aves entraron a nuestras espaldas
finalmente
el relámpago de sus halcones.
Por donde nada teníamos qué ver,
por donde nada podía pasar
fuimos llevados,
en las manos en alto
de nuestros manantiales la red
a pesar de todo,
a contrauña nuestros enseres levantados,
y la luz y el polen
de nuestros instrumentos cegándolos,
para ellos la oscuridad nuestras insignias y contraseñas,
para ellos un abismo
el abierto juego de nuestra resistencia,

¹⁵⁶ En este sentido, el poema de Juan Bañuelos “No consta en actas” es un antecedente muy cercano a “7-VI-77”. El eje principal del texto del escritor chiapaneco es el asesinato de estudiantes en 1968, evento que relaciona con el sitio de Tlatelolco en 1520 –de manera semejante a como Reyes lo hace con momentos pasados de la lucha del pueblo mexicano. Incluso el poeta de La Espiga Amotinada hace una cita textual de la crónica que relata la matanza de mexicas y tlatelolcas escrita en 1528 por un autor anónimo, única redactada por un poblador de Tlatelolco (publicada por la UNAM en la colección Pequeños Grandes Ensayos con el título *Relato de la Conquista*). Pero, a diferencia del trabajo poético de Reyes, en el de Bañuelos el yo, que se asume como poeta, toma distancia de los hechos y, desde una posición intelectualmente superior, emite juicios valorativos sobre los acontecimientos y los sujetos que observa; así mismo, como combatiente atrae para sí el rol de guía, y como poeta, la función de comunicar el sufrimiento y el descontento colectivo. Lo anterior concuerda con el tipo de intelectual de la *revolución libresca* –término que usa Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado* para señalar el corte intelectual del movimiento– de los años sesenta que se vivió en AL. Para un análisis en el cambio de la función social del poeta en esos años y en especial en el proyecto de la Espiga Amotinada, véase: Alí Hassán Rafael Franco Rodríguez, *El poeta y el hombre nuevo en ‘La Espiga Amotinada’*, Tesina para obtener el diploma de la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo XX, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Azcapotzalco, Departamento de Humanidades, Ciudad de México, julio de 2018.

el fulgor de cantos sus miradas.

Cuando vimos el secuestro,
cuando nos quedamos detenidos e inmóviles y mudos
o cuando intentamos frenar la agresión por lo menos
sabíamos ya, sin embargo, por encima de nuestros gestos,
al margen de nuestro primer atontado alborotarnos,
que había que regresar, que algo más iba a suceder
—simplemente, sin ningún premeditado heroísmo,
cumpliendo la misma concentrada labor de los días anteriores.
Simplemente un estar ahí para defendernos, esperando sin embargo,
sin angustia, agua natural.

Como hacía nuevo o dieciocho o más años atrás,
o apenas ahora pero intuyéndolo como si desde siempre,
dispusimos del tiempo para cambiar nuestras vestiduras,
para preparar los hornillos con que iluminar nuestros rostros
cuyos rasgos de miel, sabíamos, habrían de encender la noche,
cuyos músculos serían teas, hachones flotando [p. 27]

Reyes apela a motivos simbólicos (como son los halcones) y a fechas (1968, 1954) que refieren eventos pasados en los que el poder hegemónico y la población se enfrentaron o, en otras palabras, en los que los grupos dominantes reprimieron de manera violenta a los grupos dominados que buscaron manifestar su inconformidad. A partir de lo anterior, toma forma en el poema una historia que es temporalmente continua; que posee unidad y cohesión, y que está compuesta tanto de los acontecimientos vividos por el grupo como de aquellos que no experimentaron directamente, pero de los que tienen conciencia (*apenas ahora pero intuyéndolo como desde siempre*, dice el versículo veintiocho de la tercera parte), lo que Michael Pollak llama “memoria heredada”.¹⁵⁷

“Ella [la memoria] presenta al grupo una pintura de sí mismo que transcurre [...] en el tiempo, puesto que se trata de su pasado”,¹⁵⁸ en la cual ellos pueden reconocerse. En este

¹⁵⁷ Véase Michael Pollak, *Memoria, olvido, silencio. La reproducción social de identidades frente a situaciones límite*, Buenos Aires, Ediciones Al Margen, 2006.

¹⁵⁸ Denise Jodelet, *Memorias colectivas de procesos culturales y políticos*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1998, *apud.*, Roberto Manero Brito y Maricela Adriana Soto Martínez, “Memoria colectiva y procesos sociales”, *Enseñanza e Investigación en Psicología*, núm. 1, enero-junio, 2005, p. 174.

sentido, la experiencia grupal del presente, que muestra un cuerpo social fracturado, puede reedificarse en la memoria colectiva al asumirse parte de ella, parte de ese pasado compartido, el cual les provee continuidad y unidad, es decir identidad.¹⁵⁹ Pues, es la memoria la que “define lo que es común a un grupo, fundamentando y reforzando con ello los sentimientos de pertenencia”.¹⁶⁰ Es ella la que otorga identidad a quienes la cultivan y conservan, “dándoles ciertos referentes del pasado que, al ser concebidos como las experiencias vividas por un individuo, por un grupo, por una clase, por un pueblo o por una nación, han terminado por definir los singulares y muy específicos trazos *distintivos y característicos* de ese mismo personaje individual o colectivo”.¹⁶¹

Al recobrar y proyectar el pasado en el presente,¹⁶² Reyes hace evidente una lengua práctica de represión y violencia vivida por generaciones, una historia común y prolongada que es parte de la memoria colectiva del pueblo. Entonces, a partir de la historia que se reconoce como una y especialmente como “nuestra”, el grupo puede dar paso a la reconstrucción de sí, ya que es ésta “un elemento constituyente del sentimiento de identidad,

¹⁵⁹ Entiendo identidad como “la imagen de sí, para sí y para los otros. Esto es, la imagen que una persona [o un grupo] adquiere, relativa a sí misma, a lo largo de la vida, la imagen que ella construye y presenta a los otros y a sí misma, para creer en su propia representación, pero también, para ser percibida de la manera en que quiere ser vista por los demás. En esta construcción de la identidad [...] hay tres elementos esenciales. La unidad física, o sea, el sentimiento de tener fronteras físicas, en el caso del cuerpo de la persona, o fronteras de pertenencia al grupo, en caso de un colectivo; la continuidad en el tiempo, en el sentido físico de la palabra, pero también en el sentido moral y psicológico; finalmente, el sentimiento de coherencia, o sea de que los diferentes elementos que forman un individuo están efectivamente unificados.” Michael Pollak, *op. cit.*, p. 38.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 17.

¹⁶¹ Carlos Antonio Aguirre Rojas, *Mitos y olvido en la historia oficial de México. Memorias y contramemorias en la nueva disputa en torno del pasado y el presente históricos mexicanos*. México, Quinto Sol, 2003, p. 5.

¹⁶² Pues siempre los procesos de rememoración del pasado se dan con los objetivos impuestos por el presente. Marc Bloch explica el funcionamiento del fenómeno construido y maleable que es la memoria: “La mémoire collective, comme la mémoire individuelle, ne conserve pas précisément le passé; elle le retrouve ou le reconstruit sans cesse, en partant du présent. Toute mémoire est un effort.” “Mémoire collective, tradition et coutume”, *Revue de Synthèse Historique*, núms. 118-120, décembre, 1925, p. 77. Nelly Richard llega a una conclusión similar, ella dice que “el recuerdo histórico no es una reserva estática de significaciones definitivamente consignadas en los archivos del tiempo. *La actividad de la memoria surge del deshacer y rehacer de los procesos de evocación y narración del pasado*, a los que nos convocan las sollicitaciones políticas y comunicativas de un presente curioso, o bien desconforme”. *Fracturas de la memoria. Arte y prensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, p. 197. El subrayado es mío.

tanto individual como colectiva, en la medida en que es también un componente muy importante del sentimiento de continuidad y de coherencia de una persona o de un grupo”.¹⁶³ La resistencia resulta ser una situación persistente, un hecho presente en la memoria del grupo que les da constancia, coherencia y unidad, es un símbolo de identidad.¹⁶⁴

De este modo, al tiempo que se da una pugna por la palabra en el espacio público – me refiero a la manifestación–, a nivel simbólico tiene lugar una pugna por la memoria. La disputa contra el sistema político autoritario y sus estrategias de exclusión y silenciamiento es el escenario crítico desplegado en el poemario donde las memorias subterráneas¹⁶⁵ se visibilizan para no ser desplazadas completamente por la memoria oficial. Pues el poder hegemónico no sólo pretende tener un control sobre la interpretación del presente (como lo destaca Reyes con el caso de los medios de comunicación), sino también sobre aquello que estratégicamente se olvida, aquello que pasa a formar parte de la memoria dominante e incluso en cómo debe ser entendido lo que permanece; ya que es únicamente de esa forma como las memorias pueden ser duraderas, continuas y estables, es decir, oficiales.¹⁶⁶

La memoria hegemónica es una especie de autobiografía del estado-nación, que pretende condensar en su gran relato todos los contextos y relatos posibles, pero que en su construcción enmascara, minimiza o incluso niega otras historias y otras memorias que ponen en

¹⁶³ Michael Pollak, *op. cit.*, p. 38.

¹⁶⁴ La memoria histórica, como explica Aguirre Rojas en la obra ya citada, se construye a partir de símbolos. Hechos, lugares, personajes y acontecimientos pasan por una “conversión simbólica” para dar paso a las distintas memorias, p. 10.

¹⁶⁵ Memorias subterráneas, subalternas, dominadas o no-hegemónicas son las pertenecientes a los excluidos, los marginados y las minorías, que “como parte integrante de las culturas minoritarias y dominadas, se oponen a la ‘memoria oficial’ [...] esas memorias subterráneas prosiguen su trabajado de subversión en el silencio y de manera casi imperceptible afloran *en momentos de crisis y conflicto* a través de sobresaltos bruscos o exacerbados. La memoria entra en disputa”. Michael Pollak, *op. cit.*, p. 18.

¹⁶⁶ Véase la obra citada de Michael Pollak, quien –siguiendo la obra de M. Halbwachs *Les cadres sociaux de la mémoire*– denomina al proceso de recordar el pasado con un objetivo político determinado por el presente: *enquadramiento de la memoria*. A grandes rasgos, se trata de un trabajo de reinterpretación incesante del pasado en función de los combates del presente y el futuro, pero no es falsificación pura y simple del pasado, ya que se debe respetar una exigencia de credibilidad. Pollak nombra a quienes se dedican al trabajo especializado de encuadramiento de la memoria *profesionales de la historia* o *empresarios de la memoria*. Para el caso específico del trabajo político de construir, organizar y mantener la memoria oficial en México véase la obra citada de Carlos Antonio Aguirre Rojas.

entredicho el gran relato dominante que constituye, presenta y, por supuesto, pretende imponer [...] Busca explicar el pasado, justificar el presente y lograr permanencia en el futuro. [...] Si en el plano de lo psicológico-individual existen mecanismo de selección, manipulación o incluso deliberado soterramiento o eliminación de los recuerdos, en el nivel de los colectivo sociopolítico e histórico podemos advertir procesos similares para destacar, justificar, minimizar o negar totalmente la existencia y repercusión de ciertos personajes, acontecimientos y procesos.¹⁶⁷

Lo que hace Reyes en el ámbito de lo literario es darle cabida a una memoria no-hegemónica, lo cual permite que no sea completamente silenciada por la fuerza institucional y la violencia simbólica de la memoria dominante. Debido a que las confrontaciones severas en contra de la población no son parte sustancial de la memoria oficial, al contrario, se han tratado de disminuir y banalizar e incluso, movimientos como el de la Liga 23 de Septiembre, han sido calumniados para perder completamente el apoyo y cualquier legitimidad ante la población.

Otro ejemplo es el del movimiento estudiantil de 1968, a pesar de que

desde su origen se implató con gran fuerza en la memoria popular de las clases subalternas de México, siendo al principio rechazado e ignorado, o hasta defenestrado por esa memoria hegemónica dominante, comenzó en cambio, hace sólo unos pocos años y sobre todo a partir de su trigésimo aniversario, a tratar de ser cooptado e incorporado, banalizándolo y deformándolo, dentro de esa memoria hegemónica dominante. Y así, tratando de reducir este movimiento y esta verdadera tragedia popular de 1968 a la condición de un simple ‘capítulo’ en lugar de una supuestamente ‘larga lucha’ por la democracia.¹⁶⁸

Después de los enfrentamientos directos y de la violencia exacerbada, vienen “nuevas confrontaciones y disputas por la pluralidad de los recuerdos, las historias y las memorias de esos enfrentamientos pretéritos”, pero ahora las acciones se dan en la escena cultural, “en los

¹⁶⁷ Francisco Ramírez Treviño, “¿Verdad, justicia y reparación? La Fiscalía Especial para los Movimientos Sociales y Políticos del Pasado y la Guerra Sucia en México”, en Silvia Pappel y Christian Sperling (coords.), *Reflexiones interdisciplinarias para una historiografía de la violencia*, México, UAM-A, 2015, p. 173.

¹⁶⁸ Carlos A. Aguirre Rojas, *Ibid.*, p. 17.

ámbitos simbólicos,¹⁶⁹ de representación, enunciación y enjuiciamiento político y moral”.¹⁷⁰ Ante el intento de excluir, ocultar o manipular los recuerdos Reyes construye un espacio donde restaura, a través de claves específicas, la memoria subterránea de un pasado reciente y la actualiza al integrarla a los momentos semejantes del presente. Así, logra mostrar la reiterada aparición de episodios similares de confrontación en la historia, expone la continuidad de una condición desfavorable que parece incesante a pesar de los esfuerzos por ponerle fin; lo que provoca que las escenas de represión dejen de ser entendidas como capítulos independientes de la historia reciente y en lugar de ello se entiendan como una larga lucha que no ha cesado desde hace mucho tiempo. Todo esto, como veremos más adelante, desarticula puntos primordiales de los mitos sobre los que se ha construido la historia oficial de la nación.

En el poema como en la memoria, el tiempo no es una condición lineal, sino que se superponen pasado y presente. Incluso, en el poema, se alude al futuro, no sólo implicado en el hecho de que la memoria de los acontecimientos no se diluya en el tiempo futuro, también en la denuncia de la permanencia de una condición desfavorable que parece no poder modificarse, de donde surge un proyecto que apuesta por un futuro que no sea igual, una ruptura del ciclo que se ha hecho visible. Al cual sólo se puede llegar a través de la unidad de los sujetos que integran una comunidad.

En general, el poemario –aunque especialmente el poema comentado junto con “Valientes ellos con las armas”, “El campo destruido” y “La ciudad destruida”– se suma a la

¹⁶⁹ Véase, por ejemplo, el trabajo de Nelly Richard sobre el grupo chileno de Avanzada, quienes después del golpe de estado comienzan una disputa de sentidos “al habla oficial, hasta lograr rearticular las voces disidentes en microcircuitos alternativos que impugnan el formato reglamentario de una significación única”. Especialmente el capítulo “Destrucción, reconstrucción y deconstrucción” en *op. cit.*, pp. 29-39.

¹⁷⁰ Francisco Ramírez Treviño, *op. cit.*, p. 176.

disputa en los terrenos de lo simbólico por los recuerdos, conformando un espacio discursivo donde la memoria de la lucha y la resistencia logra tener cabida, de modo que “si bien no cumple con el rol hegemónico de memoria ‘oficial’ o ‘nacional’, o supuestamente ‘cohesionante’ de todo un país, sí [puede mantener] vivos y actuantes los recuerdos, las experiencias y las lecciones atesoradas que conforman la identidad de clase o la identidad social”.¹⁷¹ Reyes hace de la palabra poética: crítica, denuncia, resistencia y memoria, un lugar donde el sujeto expulsado logra hacerse de un sitio.

4.2 DISPUTA POR LA TIERRA Y LA PALABRA. SUBSECUENTE RESTITUCIÓN DE UN SITIO PARA EL OTRO

Quiero agarrar la palabra para comunicarte a lo que venimos.

Juan Rulfo, *Anacleto Morones*

Los tres poemas restantes, “Valientes ellos con las armas”, “El campo destruido” y “La ciudad destruida”, comparten el hecho de ser testimonio colectivo, voces que denuncian la violencia desmedida, el abuso de autoridad, la impunidad y la invisibilidad de la pobreza. Además, los tres se concentran en el despojo de la tierra, ya sea en el espacio rural o urbano, pues el eje que los vincula es el conflicto por un lugar, un sitio que sea al mismo tiempo sustento, abrigo, contestación y reivindicación.

Los conflictos denunciados por los hablantes de estos poemas develan la posición que se les ha asignado como seres descartables, situados donde no son visibles, haciéndolos con

¹⁷¹ Carlos Antonio Aguirre Rojas, *op. cit.*, p. 10.

ello más vulnerables a las fuerzas descomunales y monstruosas¹⁷² que atentan en su contra: por un lado, el terrateniente ayudado por la policía, el ejército y el gobierno estatal; y por otro, el mismo estado y el capital privado que se adueñan de los espacios que quieren, justificándose todavía con la idea de urbanización y progreso.

Ante estas fuerzas casi ilimitadas ellos no pueden hacer nada, les queda la rabia silenciosa y la impotencia. De ahí que el acto de tomar la palabra sea sumamente importante, porque les devuelve un sitio entre lo observable; el cual, como veremos, les servirá como resguardo ante la situación violenta que testimonian, pues –como escribe Sarlo– “el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez o de su olvido y la convierte en lo comunicable”.¹⁷³ Y lo comunicable será lo que sucite la reivindicación, la palabra transformada en *rostro*, en presencia textual de la vulnerabilidad, la que proveerá a los despojados de un lugar simbólico para su protección.

4.2.1 “Valientes ellos con las armas”

Los tres poemas largos ya mencionados siguen la estrategia del fragmento como el resto del libro y, particularmente, del *found poem*. Se trata de discursos recontextualizados y editados con la mínima intervención del autor, que tienen como base testimonios orales y escritos. El primero de ellos retoma la crónica de Carmen Lira “El Desengaño: hablan los campesinos”, publicada el 11 de mayo de 1979 en el suplemento *La Cultura en México*.¹⁷⁴

¹⁷² Me refiero a fuerza monstruosa en cuanto a lo desmesurado de sus alcances destructivos. La figura del monstruo, aunque no está completamente dibujada en el poemario, pues no tiene una corporalidad precisa ni márgenes concretos que la vuelvan identificable, por el contrario, es más bien una presencia latente que tiene múltiples rostros, es posible distinguirla por las consecuencias de su facultad para destruir. En el poema esto se presenta de dos maneras, una explícita en la denuncia de los hablantes y otra implícita en la fractura del cuerpo textual que, como he señalado a lo largo de este trabajo, representa el cuerpo de las comunidades violentadas.

¹⁷³ Beatriz Sarlo, *op. cit.*, p. 29.

¹⁷⁴ Puede leerse también en la antología de la crónica en México preparada por Carlos Monsiváis, *A ustedes les consta*, México, ERA, 2006, pp. 402-419.

En ésta se narran las peripecias, dificultades y agresiones que los campesinos habitantes del predio El Desengaño han tenido que pasar a causa del despojo de la tierra y sus repetidos intentos por recuperarla. Se explica que fue robada a sus padres y abuelos por los terratenientes locales, ayudados del gobierno estatal, la policía y la milicia. La introducción de la crónica la hace la autora y el resto es el testimonio anónimo de los campesinos, el cual está dividido en diez subapartados que ayudan a señalar el progreso cronológico del relato. Al no haber más nombres que el de Carmen Lira, no es posible saber con certeza si se trata del testimonio de uno o varios hablantes reunidos en un solo texto por la periodista.

En lo que respecta al poema “Valientes ellos con las armas”, se pueden distinguir once partes de extensión irregular divididas por espacios en blanco, por ejemplo: la primera sección consta de tres versos; la tercera, de catorce y la cuarta es un solo verso largo. En el poema es aún menos posible que en la crónica de Carmen Lira distinguir a los hablantes, pues debido a su constitución sintácticamente fragmentaria se produce el efecto de una sucesión de hablantes que se alternan atropelladamente la palabra, un testimonio forjado colectivamente donde cada sujeto aporta un segmento incompleto de lo relatado.

El efecto mencionado se da a causa de la discontinuidad entre una frase y otra, de modo que parecen no corresponder al discurso del mismo hablante, sino ser frases sueltas de distintos sujetos amalgamadas en un mismo texto. En lo que respecta a la voz de la periodista, que está bien diferenciada en el texto base, en el poema se mezcla con el resto, ya que no hay marcas¹⁷⁵ que permitan distinguirla, que expresen su separación o no pertenencia al resto del grupo de campesinos que experimenta directamente los hechos.

¹⁷⁵ La única marca que permite diferenciar un cambio en el primer hablante del poema es que éste enuncia desde la tercera persona, como un observador de los acontecimientos; sin embargo, que la voz en el poema actúe por

Conocimos de cerca lo que son los que se dicen gobierno.
Tomas de tierras y represión.
Ejidos y comunidades el mirador
fueron desalojados por el ejército
el arroyo y paso de águila y un amparo de la comunidad
agarran a cuarenta y catorce compañeros
andando se los traen hasta en la prisión y los encierran
la acusación de alto poder y asaltar
falso como una táctica la cosa de intimidar la policía.

El 3 de mayo, el día 4, el día 5 llegaron
unos 80 chaparros policías del estado
como las 6:30 de la mañana allá en la loma los pelones
el compañero representante en el pozo a la yegua dándole agua
allí mismo le echaron mano, el hacha
y el brazo encañonado nos sentaron las patas a cortar caña
y se los llevaron a catorce,
voltearon todo lo que teníamos, agarraron dinero, comida, herramientas, juguetitos
amenazaron a las compañeras de desalojarlas, quemarlas y llevárselas de redilas
para regarlas son rumbo por las carreteras amenazaron también a los niños
cuando nos llevaron encerraditos y sin comer y nos quitaron parte de la ropa
y nos tuvieron parados en el puritito sol
pasándonos a tomar declaraciones que nos dicen
los vamos a dejar para que todas sus cosas estén fuera y ustedes también
y los dirigentes no
porque tenían orden de aprehensión nuevos engaños
en un lugar laguna escondida
y el crédito y camiones para que nos larguemos muy bien
por siete campesinos a los que el gobierno quiere sacar a la fuerza y mandarlos
a inundar por la presa cerro de oro
para convencernos tres chóferes con pistola bajo de la camisa
también del cielo un dueño del Papaloapan
que sólo mantendría los peces y las ranas
que favorecen al campesino.

[...]

Pero no estamos vencidos.

Posiblemente *vaya a haber algunos muertos de nosotros.*

Porque ellos tienen un gran poder, el gobierno,

de nosotros es que se tienen que acabar. [pp. 50-52, el subrayado es mío]

momentos como observador es un recurso que aparece también, e incluso con un uso más prolongado, en el primer poema “A José Revueltas”. Donde el hablante oscila entre la tercera y la primera persona del plural, asumiendo el rol de observador y también mostrándose como parte del grupo. En “Valientes ellos con las armas”, la única sección donde el hablante usa la tercera persona es en los primeros veintidós versos. Luego de eso, se pasa sin más al uso de la primera del plural.

En el testimonio, como he apuntado ya en el capítulo dos, es imprescindible la información referencial en la narración de los acontecimientos: nombres, lugares, fechas y demás señalamientos temporales que expliciten la cronología de los eventos (un día después, al día siguiente, diez años antes, entre otros) y permitan situar al sujeto y las acciones que comparte. Es decir, que ayuden al lector a ubicar los hechos dentro de ciertos márgenes históricos y geográficos reconocibles.

Como comenta Sarlo, “*la narración de la experiencia está unida al cuerpo y a la voz, a una presencia real del sujeto en la escena del pasado. No hay testimonio sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración*”.¹⁷⁶ Es por la relación intrínseca que Sarlo describe entre la experiencia del cuerpo en el pasado y la narración de los hechos que es necesaria la información referencial en el testimonio. Y quizá, más que necesaria, inevitable, pues permite que el lector o escucha acceda y aprehenda las experiencias relatadas.

Sin embargo, en “Valientes ellos con las armas”, a pesar de tomar como texto base el testimonio de los campesinos de El Desengaño, no hay organización cronológica que permita entender la progresión temporal de las acciones mencionadas, como sí lo hay en el texto base. En el poema solo hay algunas marcas y fechas dispersas: “el 9 de agosto de 1977”, “el 3 de mayo, el día 4, el día 5”, “el 7 de diciembre”, “el 27 de diciembre”. Las cuales resultan ambiguas porque no hay una línea de tiempo a la cual anclarlas o que a partir de estas fechas se pueda reconstruir para que logren ser significativas; por el contrario, el tiempo está fracturado lo mismo que las voces, lo que ellas dicen y los sujetos que emiten esas voces.

Así, en lugar de aclarar el orden de los sucesos, la presencia de los elementos temporales resulta contradictoria y contribuye a la formación del caos, derivado también de

¹⁷⁶ Beatriz Sarlo, *op. cit.*, p. 29

la acumulación de fragmentos de distintas voces y del encadenamiento de acciones no subsecuentes. Algo muy similar sucede con las referencias espaciales, sí las hay, se menciona por ejemplo Oaxaca, Zacate Colorado y el mismo Desengaño, pero son igualmente ambiguas, no funcionan como elementos que permitan localizar lo ocurrido, ni situar espacialmente a los hablantes y los hechos. Los únicos espacios que están bien diferenciados, aunque no son lugares específicos ni sitios geográficos sino más bien simbólicos y generales, son el campo y la ciudad.¹⁷⁷

De modo que, aunque existen elementos referenciales en el poema, no cumplen la función de situar la experiencia de los hablantes, sino que complementan el sentido de desorden y confusión. Tiene lugar un proceso mediante el cual la voz –la experiencia– se desprende de su tiempo y su espacio –del cuerpo situado–, esto es porque la finalidad comunicativa del poema, aunque parezca evidente, no es la misma del testimonio. El poemario no se agota en la transparencia documental, no busca contar historias de urgencia, ni referir experiencias radicales de un sujeto en crisis al darle la palabra al otro, ni únicamente dejar constancia del momento de tensión que le da origen al discurso testimonial.

¹⁷⁷ “Valientes ellos con las armas” y “El campo destruido” se sitúan en el espacio rural y “La ciudad destruida” en el urbano, como sus títulos lo marcan. Aunque la distinción entre uno y otro espacio es más para señalar lo generalizado de la destrucción que para situar geográficamente los episodios testimoniados. Con respecto a la ubicación geográfica, quiero indicar que me refiero a que, pese a ser los textos bases testimonios que narran hechos, en el poema la especificidad de los lugares se pierde: no hay hechos concretos situados en lugares y espacios específicos. Por ello, puede parecer contradictorio que yo señale esto y que en toda la tesis encuadre el análisis del poemario en un tiempo y un espacio determinados que serían el México de los años cuarenta a los años ochenta. Sin embargo, no debemos olvidar que la “literatura produce significados que devienen producción de identidad cultural” y “esta identidad no puede sino pensarse *situada en un tiempo y territorio concretos*, la ‘producción de identidad’ realizada por la literatura cabría verla, en rigor, como una operación de ‘esencialización’ (aunque siempre inestable) de una cierta formación cultural situada, que se hace presente, visible, precisamente por el texto literario que la registra, la construye y, a su modo, la fija (dentro de lo fijo que puede ser un texto literario)”. De este modo, no hay contradicción, pues una cosa es situar la lectura del texto poético y sus repercusiones en torno a la producción de identidad cultural y otra hablar de la forma en que el poema está construido internamente. Uno y otro aspecto se mueven en planos distintos; por lo tanto, no hay lugar a la contradicción. Véase Sergio Mansilla Torres, “Literatura e identidad cultural”, en *Estudios filológicos*, núm. 41, septiembre de 2006, p. 132. Disponible en <http://revistas.uach.cl/index.php/efilolo/article/view/1517> (consultada el 14 de enero de 2020).

Su objetivo es mostrar un complejo fenómeno de violencia y desigualdad, sí dar testimonio, pero no de un hecho único, sino de una serie de eventos repetidos que evidencian una conducta violenta extendida y sistemática, cuya duración se ha prolongado cíclicamente hasta fracturar el cuerpo social de las comunidades. Deja al descubierto, a través de la acumulación de fragmentos –alejados de sus propios contextos– que se interconectan entre sí, una historia entrecortada y discontinua y la ausencia de sentido de esa historia que se repite más allá del tiempo y el espacio.

Las voces dislocadas y atomizadas fungen como la presencia simbólica de la colectividad, cuya única opción para tomar presencia y resguardarse de una fuerza fuera de control y de gran capacidad aniquiladora –como lo señala Pollak– es la palabra: la voz que les da corporeidad, un cuerpo discursivo que “les permite invadir el espacio público y pasar de lo ‘no-dicho’ a la contestación y la reivindicación”.¹⁷⁸ Por eso tanta insistencia en el *decir* y en que la palabra se haga pública, pasar de la mudez de la experiencia a lo comunicable: “No nos hacen caso, y así pasan el día. / Queremos que se dé cuenta. / Que se *publique* todo esto porque son verdades”.¹⁷⁹

Este cuerpo textual expresa y representa *performativamente* el padecimiento y vulnerabilidad de una comunidad cuya situación de violencia y desarraigo está presente desde su origen mismo, como se observó en el poema “A José Revueltas”. Y que, además, se proyecta hacia el futuro a manera de un ciclo de conflictos que no se detiene, como está señalado también en los últimos versos de “Valientes ellos con las armas”.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Michael Pollak, *op. cit.*, p. 18.

¹⁷⁹ “El campo destruido”, sección 7, p. 63.

¹⁸⁰ A través de la perífrasis verbal *ir a más infinitivo* se indica que la acción designada por el infinitivo se producirá en un futuro: Pero no estamos vencidos. / Posiblemente *vaya a haber algunos muertos de nosotros*.

Para lograr que el material testimonial, que es la base del poema, rompa los límites del acontecimiento denunciado del cual parte, Reyes hace que el discurso referencial se emancipe de la situación particular de los sujetos que lo enuncian. Retomando las palabras de Sarlo, la experiencia sigue unida al cuerpo y a la voz de los sujetos que testimonian, pero ya no a la escena específica del pasado, a la cual se le han desdibujado conscientemente los límites. Así, la palabra deja de estar subordinada a los hechos, ya no refiere un acontecimiento situado temporal y espacialmente,¹⁸¹ por el contrario el poema evidencia y hace crítica de un fenómeno continuo que caracteriza o que ha estado presente a lo largo de la historia de un pueblo.

4.2.2 “*El campo destruido*”

La misma lógica sigue el poema “El campo destruido”, que es, según las palabras de Reyes, una “transcripción casi literal de las entrevistas filmadas para el INI de Chiapas en 1982, que realizaron José Ávila, Miguel Bracho, Juan Carlos Colín, Jesús Hernández, Carlos Martínez y José Manuel Pintado”.¹⁸² El texto se compone de siete secciones numeradas de distinta extensión, la sección “5” está escrita en prosa, mientras que el resto en verso.

En éste se aborda un conflicto por la tierra muy semejante al del poema anterior: se da testimonio de una fuerza monstruosa, excesiva en sus alcances, que a toda costa busca despojar a la comunidad del lugar donde habita, aunque aquí con un sesgo particular hacia la idea del extranjero que se apropia de las tierras nacionales. Las voces que testimonian

¹⁸¹ Con espacialmente, me refiero a un lugar específico en México, ya que lo que sí está bien definido es que se trata del territorio mexicano y más aún del pueblo mexicano. Como se evidencia en el siguiente ejemplo “porque ellos, ellos son los que están invadiendo / porque ellos son extranjeros, no / son gentes, mexicanos. Nosotros somos nativos de aquí; / los abuelos, bisabuelos, pues, son aquí y / las familias de todos esos abuelos y bisabuelos / aquí se murieron y todo, vivieron tantos tiempos aquí.” “El campo destruido”, p. 53.

¹⁸² Jaime Reyes, *La oración del Ogro*, “Notas”, p. 85.

pertenecen a la comunidad agredida, ellas refieren los ataques violentos de la policía y de supuestos propietarios para expulsarlos, lo cual ha devenido en la muerte de algunos campesinos, mujeres y niños, y en varios heridos. El poema es sumamente repetitivo, las mismas acciones se cuentan una y otra vez en distintas partes del texto. También presenta una sintaxis fragmentada, la cual se fractura más en el apartado tres, cuando la violencia irrumpe con mayor fuerza en la comunidad.

3

Como ser de policía
de seguridad de público
llegó pues así como
y echando fuego en la casa
y cuando ahí estaban nuestras señoras
nos pegaron con nuestras señoras
cargando con sus hijos les pegó y se fueron sus hijos
con unas niñas casi como de siete meses,
por eso hubo, hubo miedo
porque *tres veces* que invaden las casas
y están sufriendo muchos, *tres veces* quemaron las casas y mis
sus hijos pues ya murió
con les pegaron los señores policías.
Pues *quiero que se sepa esto*, lo que
está ocurriendo aquí en el monte.
Salían de aquí niños cuando se cayó de polvo
cuando el Volcán todos los niños corrían
en la montaña, pues todo sufre de,
los niños las señoras, yo sufrí mucho, por eso qué quiero
aquí nosotros vivimos, somos con los todos
los compañeros y todos los hermanos.
Aquí nosotros vivimos desde antes
antes como once años
que son años de las tierras,
pues ese del Herbert Estápul, no es de él,
es mía de nosotros como es aquí nosotros vivimos en la tierra.
Es aquí do, aquí no, aquí no queremos
a trabajar éstos. Hay todos los cultivares aquí,
pues todos los robaron, todo lo arrancaron.
Otros policías 80 mil pesos
de nuestras comunidades nos robaron con los propietarios
y a otros compañeros 70 mil pesos.
Antes como once años solicitando la tierra.
Hay como dos, tres niños que murieron aquí.
Los golpearon los policías

y sí corrieron allá en la montaña.
Hasta a la casa le echaron fuego.
Y se quedaron en él
todas las cosas y los guajolotes,
las gallinas, los puercos y todos éstos,
pues así, todos nos robaron, las herramientas. [pp. 58-59, el subrayado es mío]

Aunque en este poema hay igualmente palabras cuya función es anclar las acciones en el tiempo (*tres horas después de eso, a esa hora, fue el tres y el cuatro de esa fecha*), éstas resultan vagas porque tampoco hay en “El campo destruido” una linealidad temporal a la cual anclarlas; por el contrario, la presencia reiterada en varias partes del poema de elementos como *tres veces*¹⁸³ o que las mismas acciones (saqueos, amenazas, la erupción del volcán, agresiones) se enuncien repetidamente en distintas partes son factores que producen el efecto de un ciclo, reforzando la idea de que la historia de esta comunidad es una serie de confrontaciones no concluidas en las cuales el pueblo mantiene su posición de desventaja ante la enorme diferencia de fuerzas con el agresor.

Dicho agresor se presenta como un *yo-todo-poderoso* que tiene a su servicio la fuerza pública y las leyes y, más que nada, la capacidad para *desrealizar al otro*¹⁸⁴ mediante la violencia. Esta no es más que otra cara de la misma fuerza monstruosa personificada en un ser individual –en contraposición al *nosotros* imperante en los textos– que se asume con la capacidad de destruir al otro, y que Reyes explora a lo largo del poemario.¹⁸⁵

¹⁸³ En la primera sección: “ya son tres veces que nos corren, / ya son tres veces que nos queman la casa,”; en la segunda sección: “porque ya van tres veces quemando la casa,”; en la tercera: porque tres veces que invaden las casas / y están sufriendo muchos, tres veces quemaron las casas y mis”. Además de estos ejemplos, a lo largo del texto hay varias alusiones distintas al número tres.

¹⁸⁴ Judith Butler escribe “¿Cómo pensar esta desrealización? Una cosa es argumentar que, primero a nivel del discurso, ciertas vidas no son consideradas como vidas –vidas que no puede ser humanizadas, que no encajan dentro del marco dominante de lo humano–. Su deshumanización ocurre primero a este nivel, de donde brota entonces una violencia física que en algún sentido es portadora del mensaje de deshumanización que ya está funcionando en la cultura. Otra cosa es decir que el discurso mismo produce violencia por medio de la omisión”. Véase *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós, 2006, pp. 60-61.

¹⁸⁵ Recordemos el capítulo tres donde el poder que emana de la palabra “oficial” o hegemónica se explora en figuras como el representante sindical, el funcionario público o el llamado Yodador, con la intención de mostrar

Un golpe y a mí me echaron patadas y en la cara,
 en la nariz también y chorreando la sangre
 ¿dónde traen la orden
 así como vienes a pegarme a mí?
No traemos orden, es que yo soy gobernador.
Aquí no hay Gobernador, yo soy gobernador,
porque el Gobernador no vale nada, los licenciados no valen nada.
Yo solo mando en todos los países.
 Les mostraron los papeles, los documentos que tenemos.
 Este papel no vale nada, los que hicieron estos papeles
 son putos, los licenciados, el que se metió acá.
Yo soy gobernador, yo mando.
 Algún día voy a meter a la cárcel a los licenciados
 que te están ayudando acá
 a meter porque son ustedes invasores,
 aquí no son ejidos, son propietarios, son fincas,
 es dueño don Enrique Estápul, dijo don Manuel Torres
 a las 72 horas pueden salir,
 si no, si aquí están todavía
 ¿qué te vamos a hacer? con toda tu familia
vamos a acabar de todo porque yo mando,
porque yo soy gobernador
 [...]

Si no sales, otro plazo más
 para a los ocho días si aquí están todavía
 entonces vamos a mandar el ejército
 para que te acaben de todo con tu familia.
 [...]

Cuando llegues allá
 a tu comunidad, sí, organizar,
 hay que salir a los ocho días,
 si no te vamos a acabar de todo
 si no quieres salir, pues cas a colgar aquí
porque yo soy gobernador, yo mando,
porque en todos los países
yo hago todo lo que quiero, dijo Manuel de la Torres. ["2", pp. 56-57, el subrayado es mío]

La violencia ejercida contra estos hablantes es doble. Por un lado, está la *desrealización* como sujetos, es decir, el asumir que hay vidas que no valen y por lo tanto se pueden destruir sin consecuencias. Lo cual se manifiesta en el lugar de enunciación autoritario y despótico que

su poder de silenciamiento y su capacidad para desrealizar a los otros. Lo que tiene lugar en el poemario es una deconstrucción paródica del lenguaje político y las versiones oficiales de la verdad que circulan a través de estos personajes investidos de legitimidad así como de los medios de comunicación.

toma el *yo-todo-poderoso* (yo soy, yo mando, yo hago lo que quiero) y en la forma como se asume con la capacidad y el derecho de terminar con todos a voluntad.¹⁸⁶

Por otro lado, está la violencia física directa que deja al descubierto la vulnerabilidad exacerbada de los agredidos para quienes la violencia es una forma de vida y los medios que tienen para defenderse son inexistentes. Ante esta fuerza descomunal, no les queda más que ver con impotencia y rabia sus heridas: “Aquí me quedé. Ya se me lastimó mi mano, ya me dio lástima, / porque ya se me estaba saliendo mi sangre. / Que no tenga nada para meter también le dije / pero no estaba nada en mi mano. ¡Chingado!”.

De la situación de impotencia, al darse por hecho que la violencia se ejerce contra sujetos irreales, desrealizados, deshumanizados, por lo que “desde el punto de vista de la violencia *no hay ningún daño o negación posibles* desde el momento en que se trata de vidas ya negadas”,¹⁸⁷ surge la preocupación urgente por *decir*, por que la palabra se haga pública: *quiero que se sepa esto*.¹⁸⁸ Con ello se persigue el reconocimiento de su existencia, se apela al prójimo para permear en la memoria colectiva. Se persigue el reconocimiento de una

¹⁸⁶El *yo-todo-poderoso* asume incluso la posición de poder en el discurso, en la cual “el lugar de poder y la persona que domina el discurso tiene una absoluta correspondencia: quien habla es quien posee el poder, representa la autoridad gramatical (el poseedor de la palabra)”. Este autoritarismo discursivo lo distingue de la enunciación colectiva del resto del poema, donde no hay individualidades que se impongan a los otros hablantes, con ello se logra, a diferencia de lo que sucede con el ejercicio retórico de este *yo*, “el desplazamiento de la autoridad gramatical,” lo que genera “un espacio donde todas las voces tienen cabida, cualquier miembro del conjunto podrían ocupar dicho sitio de forma transitoria a fin de provocar la *circulación* de voces olvidadas”. Véase Guillermo Rosales Cervantes, “La función social del testimonio”, en *Espacios Públicos*, núm. 36, enero-abril, 2013, p. 170.

¹⁸⁷ Judith Butler, *op. cit.*, p. 60. Las cursivas son mías.

¹⁸⁸ Necesidad que puede ser rastreada en todos los testimonios, ya que está en el origen de su existencia. Apunta Pollak (*op. cit.*) que al tratarse de una situación social problemática que el narrador testimonial vive, es empujado a externarla porque a través del relato se consiguen dos cosas en momentos distintos, la inmediata es dar a conocer el hecho y la otra, que sucede de manera tardada y paulatina, es que el sujeto logra una restitución de sí mismo. Esta necesidad de decir a veces es más fuerte que otros impulsos, como señala el mismo Primo Levi: “La necesidad de hablar a ‘los demás’, de hacer que ‘los demás’ supiesen, había asumido entre nosotros, antes de nuestra liberación y después de ella, el carácter de un impulso inmediato y violento, hasta el punto que rivalizaba con nuestras demás necesidades más elementales.” Primo Levi, *Si esto es un hombre*, México, Editorial Planeta Mexicana, 2019, p. 8.

comunidad que los salvaguarde al no ignorarlos, al restituirles el sitio negado por la violencia, lugar que les permita abandonar la condición de espectros.¹⁸⁹

En función de comunicar la condición espectral y fracturada de los hablantes y no al contrario, es que el discurso asume la forma enunciativa que tiene. Reyes busca integrar al discurso poético la situación sistemática de violencia y sus consecuencias, así como la vulnerabilidad e impotencia del sujeto, pero no haciendo sólo mención explícita a ella, sino de una manera que pueda percibirse en las roturas sintácticas, las ambigüedades fonéticas, los juegos semánticos, los desplazamientos de significados, la indeterminación de los hablantes, etc., de modo que dispuesta en el lenguaje esté la experiencia de los sujetos deshumanizados que se presentan.

En el mismo sentido, se apela también a una reunificación de vivencias a partir del uso del apóstrofe que pasa de dirigirse a un interlocutor extraño y ajeno a las experiencias manifestadas, un tú sin forma específica, a un tú que se nombra *compañero* y se asume como parte del *Nosotros*:¹⁹⁰ “Así fue cuando encontramos el sufrimiento. Compañeros:” (“El campo destruido”, p. 61).

A partir de todo esto es que el lector puede reconocer el *rostro* del otro y entenderlo como parte de la misma multiplicidad de fracciones que conforman el *Nosotros*. Entonces, le es restituido a los hablantes el lugar que les fue arrebatado por ese *yo-todo-poderoso* que pretendía borrarlos; porque estos sujetos han sido situados, desde un principio, como seres prescindibles, desechables, con la cualidad implícita de ser borrados. Cabe señalar que con

¹⁸⁹ Judith Butler, *op. cit.*, “La desrealización del ‘Otro’ quiere decir que no está vivo ni muerto, sino en una interminable condición de espectro”, p. 60.

¹⁹⁰ Como he mencionado con anterioridad, el uso del apóstrofe está presente en todo el libro. El hablante constantemente se dirige a un tú inmediato o a un ustedes que es a quien dirige sus palabras. Por lo que el sitio de este interlocutor sin rostro puede ser ocupado fácilmente por el lector, que es quien se vuelve el receptor de esas palabras.

el término *rostro* me refiero al acuñado por Emmanuel Lévinas, quien explica que observar el rostro del otro es reconocer su vulnerabilidad: “Rostro que no es desvelamiento, sino pura indigencia de la exposición sin defensa. [...] Desnudez de la pura exposición que no es simplemente el énfasis de lo conocido, de la desvelación en la verdad, sino exposición que es expresión, primer lenguaje, llamada y asignación. Rostro que, de esta manera, no es exclusivamente la cara del hombre [...] *Rostro como la extrema precariedad del otro*”.¹⁹¹

Podemos entender el rostro como una expresión no necesariamente de palabras inteligibles, “una especie de sonido, el sonido de un lenguaje vaciado de sentido, el sustrato de vocalización sonora que precede y limita la transmisión de cualquier rasgo semántico”.¹⁹² La expresión urgente de la extrema precariedad del otro reclama la atención del que se convierte en su prójimo y viceversa, yo y el otro se tornan “compañeros”: “Y es que, en esa extrema rectitud del Rostro y en su expresión, asignación y solicitud conciernen al Yo, *me* concierne. [...] Es en esa llamada de la responsabilidad del Yo por el Rostro que lo señala, que lo solicita y lo reclama, donde el otro es el prójimo”.¹⁹³

Reyes elabora un *collage* de rostros, un *collage* de sujetos que expresan su precariedad a partir de enunciaciones que parecen vaciadas de sentido, pero que rebasan los límites semánticos de las palabras y forjan otras relaciones en su superposición, repetición y fractura. En esa exposición de rostros, que Reyes nos fuerza a voltear a ver, es que el otro se convierte en nuestro prójimo, y se suscita la contestación y la reivindicación al momento que reconocemos la precariedad de la vida en el rostro que observamos.

¹⁹¹ Emmanuel Lévinas, “Paz y proximidad”, *Revista Laguna*, núm. 18, marzo, 2006, pp. 148-149. Las cursivas son mías.

¹⁹² Judith Butler, *op. cit.*, p. 169.

¹⁹³ Lévinas, *op. cit.*, p. 149. Las cursivas son del original.

4.2.3 “La ciudad destruida”

“La ciudad destruida” es un poema extenso dividido en tres partes, igualmente basado en testimonios editados y recontextualizados, pero ahora de habitantes de la Ciudad de México.¹⁹⁴ Pese a basarse en un cúmulo de historias independientes enunciadas a veces desde el yo y a veces desde el nosotros, logra ser un conjunto cohesionado de fragmentos que forjan una sola historia: la experiencia de la vida cotidiana en la ciudad. Una ciudad de la que poco a poco están siendo excluidos y en la que todos los días deben defenderse de alguien (policías, el patrón, los dueños, el Gobierno).

Las voces en el poema hablan de y desde distintas partes: mercados, tianguis, pulquerías, calles, vecindades, colonias, incluso lugares específicos como La Merced, Portales, Pedregal, El Centro, Anillo de Circunvalación, Los Ejes Viales. Así, entre retazo y retazo se va construyendo un amplio panorama del espacio urbano y de la vida que se desarrolla en él.

Aunque cabe señalar que a pesar de estar ubicados en diferentes sitios de la ciudad todos son testimonios de una clase social poco favorecida, lo cual se aprecia en las carencias que se revelan en su discurso; es decir, son habitantes de la marginalidad,¹⁹⁵ sujetos vulnerables que están a merced de cualquier fuerza que pretenda menoscabarlos, tal como sucede con las voces situadas en el espacio rural. Lo anterior deja claro que la situación de

¹⁹⁴Explica Jaime Reyes en las “Notas” que el poema es una “transcripción casi literal de entrevistas a Juan Guevara, Magdalena Bernal Salazar, Ema Salazar Ortiz, Rosa María Galindo, Sergio Bernal, Mario Granados y Tomás Zavala, habitantes de la ciudad.”

¹⁹⁵ Con ello no me refiero a que habitan en la periferia de la urbe, sino a que tienden a vivir en sitios deteriorados repartidos dentro de la ciudad; no tienen “participación en los beneficios y recursos sociales, en la red de decisiones sociales”; “presentan bajos niveles de vida, de salud y de vivienda”; en fin, son aquellos que se encuentran sin acceso a los beneficios del desarrollo. Véase Fernando Cortés, “Consideraciones sobre la marginación, la marginalidad, marginalidad económica y exclusión social”, *Papeles de Población*, vol. 12, núm. 47, enero-marzo, 2006, p. 76.

precariedad no corresponde con una ubicación espacial, sino que es una condición generalizada.¹⁹⁶

La fábrica es del *patrón*. Y tantos años de trabajar.
Aquí perdemos y no tenemos derecho a nada.
Se trata de un obrero y él paga. ¿Quién es el que aprovecha?
Dice el zapatero: Mira qué carrazo son mis pulmones,
las calles su tiempo, un peligro para otros.
A muchos perjudicaron, les quitaron la casa
y les dieron unas rentas más caras, edificios grandotes.
[...]
De allá para acá de los colegios iban a tirar, tiraron, hicieron daño,
lamentar y cuánta, cuándo se va a reponer la persona pobre,
se habrá ido porque les iban a hacer unas casitas más o menos cómodas ¿y cuáles?
Nada, es un negocio. ¿Y los pobres dónde irán a mandar?
El perjuicio que han hecho no podemos calcularlo
Si estuviéramos unidos tendríamos toda la fuerza
Aun cuando las leyes son para todos,
los derechos del ciudadano nos los han pisoteado.
Para nosotros nunca ha habido justicia.
En cambio nada tenemos, en los ranchos igual,
las riquezas están en unos cuantos y la miseria entre los demás,
en un petate sin almohada. [vv. 62-68, 76-84, p. 75 Las cursivas son mías]

Estos hablantes también presentan un problema de *desrealización*, aunque menos violento de lo que sucede en el campo, pues aquí no los desaparecen ni los agreden con tanta impunidad, mas son ignorados y excluidos.¹⁹⁷ No exponen un conflicto especialmente violento que haya roto de tajo la vida de la colectividad, como sucede en “Valientes ellos con las armas” y en “El campo destruido”, describen más bien un paulatino proceso de desgaste

¹⁹⁶ De ahí también la similitud entre dos de los títulos de los poemas: “El campo destruido”, “La ciudad destruida.”

¹⁹⁷ Las acciones en contra de los hablantes son también violentas: despojarlos de sus hogares, robarlos, expulsarlos de los espacios de trabajo, pegarles sueldos miserables, extorsiones de parte de la policía y dejarlos en el olvido, pero son de una violencia menos mortífera que las agresiones directas y repetidas que testimonian los habitantes de los espacios rurales. Esta relación de un grado menor de violencia la podemos observar también en la figura del *yo-todo-poderoso* que está más difuminada, pues no tiene una presencia en el cuerpo del texto, es más una figura anónima. A diferencia de los poemas que vimos antes, donde es también un hablante cuyo autoritarismo y capacidad de destrucción es ejercida también en su discurso.

que ha ido consumiendo a la comunidad y la ciudad misma: “que destruyen la ciudad, que primordial falta lo más urgente, la vivienda, la carencia” (“3”, v. 5, p. 80).

Hay que pelear, eso es definitivo. Hay baches, coladeras pésimas,
rotas, al aventón, el cable pelón en la tubería, la pavimentación,
alumbrado, errores, escombros, sembraron de piedras
que vayan a ensuciar, a dormirse, sus necesidades ahí lo agarren,
árbol de publicidad.

A plantar y a regar los escombros. [“3”, vv. 30-35, p. 81]

Otras similitudes en los tres poemas son las ideas de lucha, unidad y organización de la comunidad para enfrentar una fuerza que los desarticula y la cual está protegida por un sistema que debería salvaguardarlos a todos en lugar de a una minoría. Es el *yo-todo-poderoso* que ahora tiene el nombre de “Patrón” o “Dueño” y que también es protegido y asistido por el Gobierno y las fuerzas del orden público. Ahora no habla, pero sus contornos son dibujados por los testimonios que se dan de sus acciones:

Nos defendemos de estas injusticias. *Los dueños son muy voraces.*
Con palas y picos porque los amparados por la delegación
y la gobernación con la jefatura contra todo el mundo
tienen muy licenciados con palancas
y la comunidad que hicimos varios un closet clausurado,
inquilinos de parapeto, campamentos en la vía transitoria,
ahí les diéramos acomodo, otro número, no el prostíbulo,
un alivio, su dirección. [“3”, vv. 21-28, p. 81, el subrayado es mío]

Un elemento más que permea en los tres poemas es el del despojo y, en contraste con ello, el fuerte arraigo a la tierra desde generaciones atrás. Las voces dan cuenta de la expropiación de predios para la construcción de vías para automóviles (como los Ejes viales) y de la demolición de inmuebles, muchos de ellos vecindades, para la edificación de condominios. De lo denunciado por las voces va surgiendo en el poema una ciudad fragmentada igual que

la presencia discursiva de los hablantes. Una ciudad sucia y rota que les es arrebatada, cada vez una porción más, por esa fuerza con la que constantemente tienen que luchar.

Donde naciste
Aquí
Y nos criamos.
Y me casé y sigo viviendo
hace 47 años
y siempre he vivido
quería me sacaran con los pies por delante
porque no creo hallarme en otro lado.
Irme y cambiar ya de ambiente, aferrada no sabría explicarme ["2", vv. 1-9, p. 75]

Aquí nació mi madre que nació en Florida toda mi vida,
mi padre líder que existió aquí en llama Fraternal,
mis abuelos de ropa usada y blanca con congo azul antigua. ["3", 10-12, p. 80]

Temíamos esos condominios. Hay personas que lloraban. Duele.
Dejar las casas viejas y las vecindades. Daba miedo
que nos las fueran a quitar. Y nos aventamos más de tres meses
en la mañana, al mediodía y en la noche
ahí estábamos, porque no nos dejaran fuera.

[]
No nos oponemos. Mi esposo gana cinco y son seis los que hay que mantener.
Con qué nos quedamos. Ni para vivir ni para nada. ["2", vv. 116-120, 123-124]

Y de la misma forma que en el campo, al final se anuncia que la lucha continuará y que el enemigo de algún modo caerá porque “el peor enemigo chochea” y “La comunidad es demandante” (“3”, vv 58-59, p. 82).

En estos cuatro poemas se observa la importancia del decir, de la palabra, para hacer visibles a los sujetos que han sido desrealizados por una fuerza cuya capacidad de acción parece no tener límites. El poeta lo hace posible por medio de estos *collages* de voces que nos muestran sus *rostros*. Además, la recuperación de las voces de los otros no sólo cumple el objetivo de la visibilización de estos sujetos, sino también de la recuperación de memorias alternas, de la visión de los vencidos que ha estado existiendo a lado de la memoria dominante y de sus versiones oficiales. Así, el poemario se puebla de estas múltiples contramemorias

alternativas que nos recuerdan que hay, como parte de nuestra historia, una disputa permanente, no luchas eventuales, entre fuerzas que pretenden borrar a ciertos sujetos cuya existencia pareciera prescindible y estos que buscan ganar un espacio para denunciar las dinámicas de violencia en las que se encuentran inmersos para defenderse de ellas.

CONCLUSIONES

Los poemas analizados exhiben un cuadro de descomposición social y miseria; muestran una memoria popular, campesina y urbana, que entra en conflicto con las versiones oficiales del progreso nacional y la modernidad. Por un lado, está presente el problema de la propiedad y la distribución de la tierra, supuestamente solventado gracias a la repartición agraria tras el triunfo de la Revolución Mexicana y, por otro, el de la superación del subdesarrollo a partir de la entrada a la modernidad y el abatimiento del “México no civilizado”.¹⁹⁸ En otras palabras, *La oración del Ogro* visibiliza una realidad distinta que confronta a su versión autorizada y problematiza los estereotipos oficiales, complacientes con las ideologías hegemónicas, que buscan la negación de estos sujetos y de estas memorias.¹⁹⁹

Con respecto al primer punto, los testimonios de los hablantes situados en los espacios rurales conforman un escenario de violencia y marginación que pone en duda la versión del México moderno surgido del triunfo de la Revolución Mexicana, sobre el cual la historia oficial había cimentado en buena medida la idea de progreso nacional;²⁰⁰ pues los mismos

¹⁹⁸ A partir de los años sesenta se consolidó la idea de que si los países de América Latina buscaban salir del subdesarrollo debían transformar a su población en moderna, transformar las zonas donde todavía no habían penetrado las normas, los valores ni las formas de ser de los hombres modernos. Véase Fernando Cortés, *op. cit.*

¹⁹⁹ A pesar de los movimientos estudiantiles, guerrilleros y sociales que descubrieron la existencia de un México marginal, la memoria de esos eventos se sometió de tal forma que pareció no generar una repercusión importante en la aceptación de las memorias hegemónicas. Como se ha comentado en el capítulo tres, estos eventos han sido banalizados y deformados para poder integrarlos dentro de esa memoria dominante. Una de las cosas que ayudó en este proceso fue la idea de abundancia y supuesta modernización que acompañó la etapa conocida como “desarrollo estabilizador o milagro mexicano”.

²⁰⁰ Parte de la memoria mexicana hegemónica es el mito de la Revolución Mexicana, el cual afirma que “se hizo en parte en contra del ‘entreguismo’ y de la subordinación de Porfirio Díaz respecto de las potencias extranjeras y respecto de los capitales foráneos –con lo cual se entronca como una prolongación y reactualización casi natural de los logros de nuestra Independencia–, insiste sobre todo en el hecho de que, gracias a esa Revolución Mexicana, se comenzó a edificar el ‘México moderno’ acorde a los tiempos y a las circunstancias más contemporáneas, a la vez que el México completamente ‘civilizado’, que deja atrás las tradiciones premodernas y arcaicas para enfilarse por la ruta del progreso y el avance dictados por esa misma ‘modernización’. Véase Carlos Antonio Aguirre Rojas, *op. cit.*, p. 13.

problemas vigentes que las voces denuncian: la *desrealización* de los sujetos campesinos, la tenencia y el despojo de la tierra, fueron los que, en buena medida, pusieron en marcha la lucha revolucionaria.

Como explica Gómez de Silva, el gran problema fue que los ejidos pasaron casi en su totalidad, por medios violentos e ilícitos, de las manos de los pueblos a las de los hacendados.²⁰¹ A raíz de la concentración de la propiedad rural en muy pocas manos, la gran masa campesina no había tenido más alternativa que “alquilar a vil precio su trabajo a los poderosos terratenientes, trayendo esto, como resultado inevitable, el estado de miseria, abyección y esclavitud de hecho, en que esa enorme cantidad de trabajadores ha vivido y vive todavía”.²⁰²

Reyes se vuelve heredero de estas contramemorias y les da continuidad, incitándonos a ver que el cacicazgo y la desigual distribución de la riqueza permanecían a pesar de la Revolución y que “dicho México ‘moderno’ sólo se construyó sobre la derrota general de los grupos campesinos más radicales que participaron en esa Revolución Mexicana, de las huestes villistas y zapatistas, y por lo tanto sobre la marginación, aplastamiento y cancelación del proyecto de nación que hubiese podido encarnar esas mismas clases campesinas”.²⁰³

²⁰¹ “Esta situación se identificó como una de las causas del descontento que prevalecía en las poblaciones indígenas del país, ya que numerosos poblados fueron despojados de diversas extensiones de terrenos que poseían en común, organizados en congregaciones, comunidades o rancherías, conforme a la costumbre de los pueblos indígenas, que aprovechaban en forma mancomunada sus tierras, montes, y aguas. Se indica que dicho despojo se efectuó mediante diversos mecanismos: bien por actos de autoridades administrativas, por resoluciones judiciales o como resultado de las concesiones otorgadas a las compañías deslindadoras, en parte porque el artículo 27 de la Constitución de 1857 no reconocía a las comunidades, como corporaciones, la capacidad para adquirir y poseer bienes raíces, y por lo tanto también les desconocía personalidad jurídica para defender sus derechos”. Véase Jorge J. Gómez de Silva Cano, “La Revolución”, en *El derecho agrario mexicano y la Constitución de 1917*, México, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2016, pp. 87-97.

²⁰² *Idem.*

²⁰³ Carlos Antonio Aguirre, *op. cit.*, pp. 13-14.

En lo que respecta al segundo punto, todos los planes que se trataron de poner en marcha para transformar positivamente el espacio urbano, descentralizar las actividades industriales y disminuir las desigualdades, fracasaron rotundamente. De hecho, hubo una mayor centralización de las actividades económicas y con ello, grandes oleadas de migración del campo a la ciudad, las cuales no hicieron más que acentuar las desigualdades sociales, junto con la carencia de servicios y vivienda.²⁰⁴ Sin embargo, esto no evitó que alrededor de la ciudad se construyera un espejismo de modernidad:

La ciudad de México se convirtió en símbolo de las pretensiones de modernidad, [...] dando cabida a proyectos arquitectónicos monumentales, como el Auditorio Nacional, el Conservatorio Nacional, la Cárcel de Mujeres, el Hospital de la Raza y Ciudad Universitaria; además de las inmensas unidades habitacionales de renta destinada a las clases media y media alta. Para los sectores de mayores recursos surgieron las elegantes colonias residenciales de Polanco, Del Valle y el Pedregal de San Ángel.²⁰⁵

Al emerger las otras voces,²⁰⁶ al hacerse audibles, complican la existencia de la versión oficial del México moderno, la fracturan y en su lugar queda expuesta la existencia de otras

²⁰⁴ Desde principios de la década de los cuarenta, en el país hubo un elevado crecimiento económico caracterizado por una ascendente concentración demográfica en las grandes ciudades. La bonanza económica terminó en 1982, no así los problemas del país, que a raíz del nuevo modelo económico neoliberal “de apertura al comercio internacional e inserción en la economía global, lo condujeron a un esquema neodependiente de resultados inciertos” que acentuó los desequilibrios sociales. Desde el primer momento se intentó estimular la descentralización demográfica y económica, así como reducir las desigualdades en el país. Sin embargo, aunque la gran mayoría de las múltiples políticas urbanas y regionales que se implementaron –así como las que se plantearon y no se llegaron a implementar– entre 1940 y 1980 tuvieron estos objetivos, “es evidente que estuvieron muy lejos de lograrlos, en parte por las grandes deficiencias técnicas y metodológicas que presentan, y en parte porque la concentración de las actividades económicas y la población constituyen una característica espacial de las economías de corte capitalista por existir mayores tasas de ganancias en las grandes metrópolis”. Y esta concentración se pagó socialmente, como lo demuestra la recesión económica profunda de los años ochenta, durante la cual los salarios bajaron así como los empleos, no hubo crecimiento en el campo, creció el índice de pobreza y de pobreza extrema y en el espacio urbano aumentaron “las carencias infraestructurales y de servicios públicos, así como los problemas de inseguridad, la contaminación de los ecosistemas y el déficit habitacional, manifiesto en extensas zonas marginales con viviendas muy precarias”. Véase Gustavo Garza, *La urbanización de México en el siglo XX*, México, El Colegio de México, 2003, p. 72.

²⁰⁵ Siboney Obscura Gutiérrez, *op. cit.*, p 164.

²⁰⁶ Las otras voces son aquellas para quienes sólo había dos opciones de vivienda: “una improvisada construcción de madera y cartón en las ‘ciudades perdidas’ que proliferaron en colonias de la periferia (como Tacubaya, la Buenos Aires, Postal y Nonoalco, donde sobrevivían más de 300 mil habitantes sin los servicios

experiencias, de otras memorias que conforman un complejo entramado de versiones en pugna por ser escuchadas. De este modo, el discurso literario permite a las memorias campesinas y populares, sometidas a fuerzas que las silencian o que lo han pretendido, cobrar cuerpo para invadir el espacio público y llegar a la contestación; además, con el reconocimiento de su existencia, logran enriquecer “el tejido global de esas mismas memorias colectivas sociales”.²⁰⁷

En este sentido, podemos decir que el poemario, al “registrar y hacer presente en el texto y a través de él, una cierta realidad cuya existencia no es ontológicamente dependiente de él”,²⁰⁸ funge no como un espacio para disputar por “la verdad” ni como un documento histórico que pretende fijar un acontecimiento, sino como espacio simbólico que nos recuerda la existencia de los otros y nos obliga a voltear a ver sus *rostros*. Se vuelve una práctica textual literaria y política, pues visibiliza, problematiza y desafía discursos oficiales e ideologías complacientes.²⁰⁹ En otras palabras, se logra concretar como el espacio “de las mediaciones, de la pugna en torno a los sentidos, de la construcción de las identidades, de la circulación de conocimientos, de la modelación de las percepciones, en fin, de la construcción social de la realidad”.²¹⁰

Para poder situar *La oración del Ogro* en el marco de las producciones culturales de la época, puede considerarse el ejemplo del cine –sobre el cual, además, se ha reflexionado

básicos), o rentar una vivienda en las vecindades del centro de la capital, en las que habitaba cerca de un millón de personas, hacinadas y sin los servicios más elementales”. *Idem*.

²⁰⁷ Carlos Aguirre, *op. cit.*, 2003, p. 6.

²⁰⁸ Sergio Mansilla Torres, *op. cit.*, p. 140.

²⁰⁹ En este sentido, anda muy de cerca los pasos del testimonio, ya que “el ejercicio testimonial representa un intento por erradicar la violencia política, es una tentativa de evitar el despojo y la manipulación constante del pasado común; es un campo de articulación de narrativas encontradas, contradictorias y conflictivas, en suma, es un escenario de acción política”. Guillermo Rosales Cervantes, *op. cit.*, p. 171.

²¹⁰ No el único espacio, sino uno entre varios. José Joaquín Brunner, *Un espejo trizado*, Santiago de Chile, FLACSO, 1988, p. 395.

ya en capítulos anteriores—. Buena parte de la producción cinematográfica en México apoyó con regularidad la aceptación de estereotipos oficiales y reforzó el imaginario social sobre la pobreza y la marginación como algo pintoresco. Incluso, quienes pretendían hacer lo contrario terminaban reforzando esta práctica, pues al intentar plantear una crítica, su discurso “terminaba legitimando la desigualdad social al promover el conformismo y la resignación”, lo cual “enfaticaba la responsabilidad de los pobres a partir de sus prácticas culturales y trayectoria individual, [cayendo] en el regodeo visual de la miseria”.²¹¹

Así, con ayuda de la producción cinematográfica nacional, que estuvo mucho tiempo sujeta al financiamiento del Estado, se pudo construir una representación de la realidad que no cuestionara el discurso oficial (como lo vimos con el personaje de Cantinflas del actor Mario Moreno en el capítulo tres). Al respecto, explica Siboney Oscura que

el cine fue visto como vehículo de propaganda y los que lo hicieron trataron de adecuarse a la agenda política de los gobiernos en turno, contribuyendo a establecer ciertas convenciones sobre la representación de la realidad que no cuestionaran el discurso oficial. Eso fue visible especialmente durante los años cuarenta, en la llamada “época de oro”, cuando se buscó mostrar un México idealizado y folclórico; y cuando las expresiones de los popular-marginal mantuvieron enfoques conservadores, que instituyeron ciertas esquematizaciones en la representación de la pobreza.²¹² La más recurrente fue la que *ennobleció los contextos de marginación, reduciéndolos a sus rasgos más pintorescos, y que paulatinamente se transformó en uno de los imaginarios más persistentes sobre la miseria, no sólo en el cine, sino también en la televisión a través de la telenovela.* [...] la representación filmica de la marginalidad en el cine mexicano dependió de elementos provenientes tanto del campo del cine, como del de la cultura y el poder; y esos elementos conformaron grandes esquemas de representación sobre la pobreza, que se han mantenido con ligeras variantes.²¹³

²¹¹ Siboney Oscura, *op. cit.*, pp. 171, 173. Esta tendencia que pareciera en un primer momento querer ser crítica y servir de contraparte al imaginario del México moderno, en realidad termina siendo una falsa denuncia. Explica la autora que dicha tendencia tomó más fuerza a partir de la enorme repercusión de *Los hijos de Sánchez* (1964) de Oscar Lewis, de donde surgió la idea de “la cultura de la pobreza”. La cual, *grosso modo*, resuelve que las causas de la pobreza están en los mismos pobres. Con ello, la explicación de que los pobres son los únicos responsables de sus condiciones de vida se volvió parte del discurso oficial.

²¹² Siboney Oscura esquematiza tres formas de construcción del imaginario sobre la pobreza que se reiteran machaconamente en la producción cinematográfica de México —claro que siempre con algunas excepciones— hasta los inicios del siglo XXI que son los límites temporales a donde llega su estudio: “Maniqueísmo sentimental”, “Costumbrismo populista” y “Desmitificación subversiva”, este último se distingue del resto por su actitud crítica, aunque se trata de una pequeñísima parte de la producción filmica con respecto a la que entra en las otras dos categorías. Estas categorías nacidas en los años cuarenta evolucionan a las tres siguientes alrededor de los años setenta y son las que se conservan hasta el siglo XXI: “Falsa denuncia”, “Recepción neopopulista” y “Visión crítica y reflexiva”. Véase Siboney Oscura Gutiérrez, *op. cit.*

²¹³ *Ibid.*, p. 180.

En contraste con la gran cantidad de producciones culturales que reproducían y legitimaban el discurso oficial sobre la pobreza durante la segunda mitad del siglo XX en México, como pasa con el ejemplo del cine, es que podemos observar el significado de un proyecto literario y político como el de Jaime Reyes. *La oración del Ogro* otorga un lugar a las voces subalternas, rescata esas memorias y con sus testimonios muestra la existencia de una historia continua de confrontaciones, que erradica la idea de capítulos independientes, aislados y esporádicos de lucha; deja claro que hay conciencia, unidad y organización aún en la marginalidad, y rompe con mitos y lugares comunes.

Además, como lo vimos en el capítulo tres, Reyes pone en marcha un mecanismo de deconstrucción paródica de los discursos oficiales que exhibe la desconfianza en los representantes del poder hegemónico y en sus recursos para la fabricación y distribución de versiones oficiales, y el borramiento de otras versiones a través de los medios de comunicación. La parodia visibiliza la manipulación informativa, al mismo tiempo que cuestiona tanto el lenguaje de la institución mediática y la idea de verdad construida a partir de él, como la autoridad que tienen los medios para comunicar la versión que ellos mismos han elaborado. Es decir, logra cancelar el juego de la legitimidad o, más bien, de la autolegitimación.

EL OGRO Y LA ORACIÓN

A veces lo monstruoso puede simbolizar la hegemonía que elimina y niega; en otros escenarios, el monstruo representa lo contrario: la ira de los desplazados, los desaparecidos, los innombrables. En este

caso, es enemigo de la impunidad, constituye la voz gutural de una conciencia acallada, pero acechante, que vuelve por sus fueros.

Mabel Moraña, *El monstruo como máquina de guerra*

La oración es “el lugar privilegiado de la revelación y de la reflexión teológica, de la búsqueda y del descubrimiento del misterio de Dios [...]; es decir, del paso de lo que se piensa de Dios a lo que él verdaderamente es”. En la oración se entabla, con aquel a quien se dirige, una relación respetuosa, confidencial y familiar; además, quien pide no lo hace para sí mismo, por el contrario, lo hace siempre tomando en cuenta a la comunidad. A través del ejercicio de orar se reconoce el poder y la bondad de Dios, a la vez que la precariedad y dependencia de la comunidad, se presupone la fe en Dios y la esperanza en su bondad.²¹⁴

El *Padrenuestro* es un ejemplo paradigmático de lo anterior, inicia con una invocación dirigida a Dios y se articula luego en siete peticiones: las tres primeras tienen por objeto el reino, las tres últimas el perdón y la victoria sobre el mal, mientras que en el centro, y esto destaca su importancia, está la petición del pan necesario de cada día.²¹⁵ El uso del plural (Padre *nuestro*, *nuestro* pan, *nuestras* ofensas) indica que en el rito está involucrada toda la comunidad; el reino celestial, el pan, el perdón y la victoria sobre el mal se piden para todos. Igualmente, el amor del Padre es para todos, él “no tolera discriminaciones: hace salir el sol sobre los buenos y sobre los malos”.²¹⁶ “[La oración del Ogro]”, segundo poema del libro, dice lo siguiente:

Oración del Ogro
para esta semana:
Monita Tita

²¹⁴ “Oración”, *Nuevo diccionario de teología bíblica*, dirigido por P. Rossano, G. Ravasi, A. Girlanda, Madrid, Ediciones Paulinas, 1990, pp. 1328-1329, 1332.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 1337.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 1338.

deséame
no permitas
que su muerte el enemigo
que sus llagas las convierta
en venganza en tentación
de la crueldad justa
o merecida la ira y el dolor
que no enloquezca tampoco
para que sobrehumano
acceda al hombre
intocada la gente
a quienes amo
para que así de nuevo
para esta semana
el poder y la sabiduría. [p. 11]

Se trata igualmente de un ejercicio de petición y el hecho de que sea “para esta semana” deja claro que el acto de orar es algo cotidiano o recurrente en la vida del Ogro, lo mismo que sucede en la vida de cualquier fiel. Pero, en el poema hay una inversión de los valores de la oración, empezando con la figura central del ritual, la deidad a quien se dirige el Ogro. Éste se conduce a Monita Tita, una presencia caricaturesca que elimina toda la solemnidad y el respeto del ritual en el que Dios u otra figura divina son generalmente los destinatarios.

Están también los objetivos que persigue el Ogro a través de su oración: la protección ante la venganza del *enemigo*, el poder y la sabiduría. Son solicitudes egoístas, el Ogro pide por el poder y la sabiduría para él solo, así como la protección para él y para la gente a quienes ama. Esto y la mención directa del enemigo –que se ruega para que Monita Tita *lo libre de la tentación* de vengarse– lo sitúa en un contexto de hostilidad y confrontación persistente, donde únicamente importa que él no se vea afectado por las represalias del adversario. Las cuales, lo mismo que la crueldad, la ira y el dolor, serían justas y merecidas. O sea, que lo serían con relación a las acciones llevadas a cabo con antelación por él en contra de su enemigo, una consecuencia justa a sus actos.

A diferencia del *Padrenuestro* –oración paradigmática donde se ruega por el reino celestial, el pan de cada día, el perdón y la victoria sobre el mal para toda la comunidad, ya sean fieles o no– en “[La oración del Ogro]” no hay comunidad ni Padre que reparta equitativamente su amor. Todo lo contrario, hay individuos que luchan por su supervivencia y piden por su protección individual, sin importar la del prójimo, para poder agredir sin recibir la venganza del enemigo.

En cuanto a la forma en la que el Ogro se dirige a Monita Tita es más una exigencia para que cumpla sus planes (*deséame*, el verbo está en imperativo) en lugar de la oferta de una disponibilidad a libre iniciativa de ella (“hágase señor tu voluntad”);²¹⁷ lo cual la acerca a una oración mágica, donde todo recae en conseguir algo por el poder de la figura invocada, en lugar de esperar que ésta haga su voluntad sobre el que lo solicita.

A partir de lo anterior, podemos observar que el poema debe leerse –como buena parte del libro– desde el marco de la parodia, con lo cual se busca deslegitimar la idea de una deidad amorosa y protectora al invertir los valores sobre los que la oración se sostiene, por ser ésta el lugar privilegiado de la revelación, mediante la cual se reconoce el poder y la bondad de Dios, a la vez que la precariedad y dependencia de la comunidad.

En consonancia con el resto del libro, este poema deja ver una situación de descomposición social y conflicto permanente; reitera la desconfianza ante cualquier figura protectora (desde el Estado hasta Dios) y la soledad de una comunidad fracturada, a quien en realidad nadie protege, como se advierte desde el primer poema del libro “A José Revueltas”,²¹⁸ que significativamente se encuentra antes de “[La oración del Ogro]”. En el

²¹⁷ *Ibid*, p. 1344.

²¹⁸ Los últimos versos del poema muestran que el refugio que buscaban les está negado y que el sitio de la deidad protectora está vacío: “Nosotros que buscamos la seguridad / acechándola hemos encontrado / tapiadas urnas de cristal e incienso / tapiados muros incendiarios.” “A José Revueltas”, vv. 5-8, p. 10.

poema a Revueltas se señala la ruptura de la alianza entre la autoridad divina y la comunidad,²¹⁹ pues luego de una larga búsqueda, encuentran cerrado el paso al lugar para su resguardo y vacío el sitio de la deidad protectora: “Nosotros que buscamos la seguridad / acechándola hemos encontrado / tapiadas urnas de cristal e incienso / tapiados muros incendiarios” (vv. 5-8).

En lo que respecta al Ogro, presente desde el título y latente en todo el poemario, cabe cuestionarse si se trata de la figura que simboliza el poder hegemónico con enormes alcances y aparentemente ningún límite, y que afecta no sólo a los sujetos, sino a comunidades enteras hasta dejar cuerpos sociales fragmentados; o si son precisamente estos cuerpos sociales fracturados y rotos los seres monstruosos que se levantan, manteniéndose precariamente unidos –como el propio texto literario– por la necesidad de resistir.

El Ogro podría ser la fuerza monstruosa, omnipresente y multiforme con la que la comunidad mantiene una lucha continua y desigual. Pero esta lectura no estaría justificada porque el poemario, como hemos observado en el desarrollo de este trabajo, no cae en la

²¹⁹ En el sentido de la alianza rota entre la comunidad y la autoridad protectora así como en el dolor ante la destrucción, *La oración del Ogro* tiene cercanía con el libro bíblico de las Lamentaciones. Ambos son poemas corales de dolor comunitario, testimonios de la destrucción y las ruinas del pueblo, donde destaca la capacidad destructora de un poder absoluto. Sólo que en las Lamentaciones hay un fuerte sentido del pecado a causa de la alianza rota con Dios, de manera que el castigo, la destrucción de Sión, se entiende como merecido y justificado: “Justo es Yahvé / pues yo fui rebelde a sus mandatos” (Lamentaciones 1: 18). Así que el pueblo llora, sufre y se lamenta, pero acepta el castigo porque sabe cuál fue su pecado, “confía en la misericordia divina, y espera confiadamente que, después que pase la hora de la justicia, llegue la hora de la restauración”. Véase Profesores de Salamanca, *Biblia comentada*, III Libros Proféticos, Madrid, BAC, 1959, p. 715. *La oración del Ogro* sigue de cerca este modelo poético elegíaco, pues es el testimonio lamentatorio de una constante agresión que ha devenido en las ruinas de la comunidad; evidencia la alianza rota entre el pueblo y la autoridad civil y divina. Pero, a diferencia del libro bíblico, señala el castigo como injustificado, pues la alianza no fue rota por la comunidad, sino por las autoridades, de donde deviene el caos en el que se encuentra inmersa la comunidad. Más aun, en *La oración del Ogro* se denuncian los abusos que comente quien debería otorgar protección, o sea hay una completa inversión del orden, y el pueblo se asume en la orfandad. A raíz de lo cual, surge precisamente la idea de comunidad, para poder defenderse de los constantes ataques de un poder autoritario. En las Lamentaciones el pueblo confía en una autoridad justa, en *La oración del Ogro* todo lo contrario, pero en ambos es la poesía el medio a través del cual se puede dar testimonio de un evento inaudito y al mismo tiempo lamentarse por el sufrimiento comunitario y, en el caso de Reyes, externar la rabia, la impotencia y exigir una restitución.

repetición simplista de un maniqueísmo sentimental o de un costumbrismo populista. El Ogro no puede ser esta “presencia malvada”, de tomarlo así estaríamos reduciendo el libro al enfrentamiento entre unos sujetos malos y poderosos contra otros buenos y desprotegidos que, aunque son agredidos sin consecuencias para los agresores, al final obtienen un triunfo moral. En la propuesta de Reyes no hay héroes ni villanos, lo que encontramos es una situación caótica que sobrepasa a los individuos inmersos en ella. De modo que asumir la identidad del Ogro como “la hegemonía que elimina y niega” resulta una conclusión sin fundamentos.

Puede ser que el Ogro se acerque más al otro ser monstruoso de constitución anómala y extraordinaria que hay en el poemario y que ocupa un lugar preponderante en el texto; me refiero al cuerpo social ruinoso, constituido de sujetos desrealizados que a pesar de los embates se mantienen unidos para poder resistir en la lucha: mantenerse en comunidad, hacer comunidad, como se repite varias veces en el texto; pues no hay autoridad que los proteja, no hay Padre que los colme con su amor, sólo hay enemigos de los que deben defenderse.²²⁰

Entonces, podríamos concluir que el Ogro que levanta la oración a Monita Tita para pedir su protección, el poder y la sabiduría semanal, es el monstruo constituido por *la ira de los desplazados, los desaparecidos, los innombrables, es la voz gutural de una conciencia acallada, pero acechante, que vuelve por sus fueros*. Es esta lectura del Ogro más cercana a la propuesta general del libro, pues deja en claro el fuerte sentido de abandono y orfandad de

²²⁰ Esta figura del descoyuntamiento recorre la obra de Jaime Reyes, aquí como El Ogro, pero tiene sus claros antecedente en La Tora, que aparece en un poema homónimo del libro *Isla de raíz amarga, insomne raíz* (1976). Jaime Moreno Villarreal la describe con palabras que se podrían utilizar para El Ogro: “Giganta, origen y destino, La Tora –sociedad en descomposición– es un monstruo repugnante que se impone al hombre. Este poema, nuevo rencor, nuevo resentimiento, invoca el cataclismo de la giganta que devora cuanto existe [...] su estructura parece, por momentos, formada de retacería como un texto conjunto de otros varios”. “La Tora”, el poema y la figura monstruosa que se construye en él, contiene la semilla de lo que se convirtió en *La oración del Ogro*. Véase Jaime Moreno Villarreal, “Las huellas del sometimiento”, *Nexos*, mayo 1978, s.p.

una comunidad que a pesar de los embates no se ha dejado vencer y que sigue en la lucha, porque, una vez más, *la comunidad es demandante*.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- Aboites Aguilar, Luis, *Nueva historia mínima de México*, México, Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal, El Colegio de México, 2008.
- Aguirre, Carlos, “Hegemonía”, *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin (coords.), México, Siglo XXI Editores, Instituto Mora, 2009, p. 124.
- _____, *Mitos y olvido en la historia oficial de México. Memorias y contramemorias en la nueva disputa en torno del pasado y el presente históricos mexicanos*. México, Quinto Sol, 2003.
- Ahí está el detalle*, Dir. Juan Bustillo Oro, Guión de Humberto Gómez Landero y Juan Bustillo Oro, Productor Jesús Grovas y Ricardo Beltri, Televisa México, 1940, DVD.
- Amparo Casar, María, “Las bases político-institucionales del poder presidencial en México”, *Política y Gobierno*, , vol. III, núm. 1, primer semestre de 1996, pp. 61-92.
- Antin, David, *Radical Coherency. Selected essays on art and literature, 1966 to 2005*, Chicago, The University of Chicago Press, 2011.
- Asamblea de poetas jóvenes de México*, recopilación, introducción y notas de Gabriel Zaid, México, Siglo XXI, 1980.
- Ascunse, José Ángel, “La poesía social como lenguaje poético”. Disponible en https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_014.pdf (Consultado 4 de abril de 2017).
- Avilés, René, “La censura al periodismo en México: revisión histórica y perspectivas”, *Razón y Palabra* [en línea], vol. 12, núm. 59, octubre-noviembre, 2007. Disponible en

<http://www.razonypalabra.org.mx/N/N59/index59.html> (Consultado 10 de abril de 2019).

Bachmann, Pauline Medea, “Poesía en circulación. Estéticas politizadas entre exposición, documentación y lectura en el Cono Sur de América Latina”, *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, núm. 12, diciembre, 2018, pp. 273-290.

Bajtín, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI Editores, 1999.

Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía*, México, Debolsillo, 1987.

Beniers, Elisabeth, “Acerca de la inferencia en el intercambio verbal habitual y en la dialogía, el doble mensaje y la alusión”, *Acta Poética*, primavera, 2009, pp. 295-321.

Beverley, John, “Anatomía del testimonio”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 25, primer semestre de 1987, pp. 7-16.

_____, “El testimonio en la encrucijada”, *Revista Iberoamericana*, núms. 164-165, julio-diciembre, 1993, pp. 485-495.

Bloch, Marc, “Mémoire collective, tradition et coutume”, *Revue de Synthèse Historique*, núms. 118-120, décembre, 1925, pp. 73-83.

Bourdieu, Pierre, *¿Qué significa hablar?*, Madrid, Akal, 2001

Brunner, José Joaquín, *Un espejo trizado*, Santiago de Chile, FLACSO, 1988.

Bubnova Gulaya, Tatiana, “En defensa del autoritarismo en la poesía”, *Acta Poética*, vols. 18-19, núms. 1-2, 1997-1998, pp. 381-415.

Bustos, Guillermo, “La irrupción del testimonio en América Latina: intersecciones entre historia y memoria”, Presentación del dossier “Memoria, historia y testimonio en América Latina”, *Historia Crítica*, núm. 40, enero-abril 2010, pp. 10-19.

Butler, Judith, *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós, 2006.

- Calderón, Alí, "Poesía mexicana: 1960-1979", Rogelio Guedea (coord.), *Historia crítica de la poesía mexicana*, tomo II, México, Fondo de Cultura Económica (Serie Historia) / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015, pp. 255-283.
- Casar, María Amparo, "Las beses político-institucionales del poder presidencial en México", *Política y Gobierno*, núm. 1, 1er semestre de 1996, pp. 61-92.
- Castañeda Barrera, Eva, "Introducción", Jaime Reyes, *La oración del Ogro*, México, Conaculta, Fonca, Malpaís Ediciones (Archivo Negro de la Poesía), 2014, pp. 7-25.
- Castañón, Adolfo, "Jaime Reyes: del Ogro y su testamento", *Letras Libres*, abril de 1999. Disponible en <http://www.letraslibres.com/mexico/jaime-reyes-del-ogro-y-su-testamento> (Consultado el 10 de febrero de 2017).
- Catálogo de la V bienal de Poesía Experimental*, Núcleo Post-arte, 1985.
- Cervantes Sánchez, Enrique, "El desarrollo de la Ciudad de México", *Omnia. Revista de la Coordinación General de Estudios de Posgrado*, núm. 11, junio de 1988, pp. 25-42.
- Cohen, Sandro, "Poesía mexicana, 1975-1990. De la abundancia raquítica a la escasez saludable o ¿dónde están los poetas?", Federico Patán (ed.), *Perfiles. Ensayos sobre literatura mexicana reciente*, Boulder, University of Colorado, 1992, pp. 1-25.
- _____, "Poesía nueva de México", Norman Klahn y Jesse Fernández (eds.), *Lugar de encuentro. Ensayos críticos sobre poesía mexicana actual*, México, Katún, 1987, pp. 219-229.
- Cortés, Fernando, "Consideraciones sobre la marginación, la marginalidad, marginalidad económica y exclusión social", *Papeles de Población*, vol. 12, núm. 47, enero-marzo, 2006, pp. 71-84.
- Chacón Peña, Sergio, *Análisis del discurso cómico en la expresión de "Cantinflas" al interior de la película "ahí está el detalle" (1940), para determinar la crítica*

- ideológica a los estamentos del matrimonio, la justicia y el estatus socio-económico*, Tesis de maestría en lingüística y español, Universidad del Valle, Facultad de Humanidades, Escuela de Ciencias del Lenguaje, Santiago de Cali, mayo de 2011.
- Chouciño Fernández, Ana, *Radicalizar e interrogar los límites. Poesía mexicana 1970-1990*, México, UNAM-Dirección General de Publicaciones, 1997.
- Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin (coords.), México, Siglo XXI Editores, Instituto Mora, 2009.
- Diccionario de literatura mexicana Siglo XX*, Armando Pereira (coord.), México, UNAM, Ediciones Coyoacán, 2004.
- Escalante, Evodio, “De la vanguardia militante a la vanguardia blanca. Los nuevos trastornadores del lenguaje en la poesía mexicana de nuestros días: David Huerta, Gerardo Deniz, Alberto Blanco y Coral Bracho”, Federico Patán (ed.), *Perfiles. Ensayos sobre literatura mexicana reciente*, Boulder, University of Colorado, 1992, pp. 27-45.
- _____, *Tercero en discordia*, México, UAM, 1982.
- Espinasa, José María, “Recuento de las últimas dos décadas de la poesía mexicana”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 24, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1995 (Número dedicado a la última literatura mexicana), pp. 11-23
- Favela, Margarita, “Sistema político y protesta social: del autoritarismo a la pluralidad”, Ilán Bizberg y Francisco Zapata (coords.), *Movimientos sociales*, México, El Colegio de México, 2010, pp. 101-146.
- Fernández Retamar, Roberto, *Todo Caliban*, La Habana, Letras Cubanas, 2000.
- Fisher, Andrés, “Raúl Zurita: entre la lógica y el desvarío”, *Adarve. Revista de crítica y creación poética*, núm. 3, 2008, pp. 121-138.

- Flores, Malva, *La generación del desencanto en la poesía mexicana del siglo XX*, Tesis para optar al grado de Maestra en Letras, UNAM, FFyL, Ciudad de México, 2006.
- Foucault, Michel, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2002.
- Franco Rodríguez, Alí Hassán Rafael, *El poeta y el hombre nuevo en 'La Espiga Amotinada'*, Tesina para obtener el diploma de la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo XX, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Azcapotzalco, Departamento de Humanidades, Ciudad de México, julio de 2018.
- Galera, Julieta y Luis Nitrihual Valdebenito, "Cantinflas: entre risas y sombras. Un análisis semiótico cínico", *Anagramas. Revista de la Universidad de Medellín*, vol. 8, núm. 15, julio-diciembre, 2009, pp. 99-115.
- Galindo, Óscar, "Registro y transcripción testimonial en la poesía chilena actual", *Estudios Filológicos*, núm. 38, 2003, pp. 19-29.
- _____, "Marginalidad, subjetividad y testimonio en la poesía chilena de fines de siglo", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 58, segundo semestre de 2003, pp. 193-213.
- Garza, Gustavo, *La urbanización de México en el siglo XX*, México, El Colegio de México, 2003.
- Gómez de Silva Cano, Jorge, "La Revolución", *El derecho agrario mexicano y la Constitución de 1917*, México, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2016.
- Gómez Toré, José Luis, "Disidencias: crítica del presente y crítica del lenguaje en la poesía española actual", *Versants*, vol. 3, núm. 64, 2017, pp. 35-44.

- González Aktories, Susana, “Antologías poéticas en México. Una aproximación hacia el fin de siglo”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 24, 1995 (Número dedicado a la última literatura mexicana), pp. 239-250.
- Guevara Niebla, Gilberto, “Antecedentes y desarrollo del movimiento de 1968”, *Cuadernos Políticos*, núm. 17, julio-septiembre, 1978, pp. 6-33.
- Guha, Ranajit, “Prefacio a los Estudios de la Subalernidad. Escritos sobre Historia y la Sociedad Surasiática”. Disponible en <http://www.ramwan.net/restrepo/contemp/guha-prefacio-1.pdf> (Consultado el 31 de julio de 2019).
- Higashi, Alejandro, *PM/XXI/360°. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*, Ciudad de México, UAM-I, Tirant Humanidades, 2015.
- Homero, José, “Raíz y Tablas”, *Semanario Cultural del Novedades*, núm. 878, 14 de febrero de 1999, p. 6.
- “Informe Documenta sobre 18 años de ‘Guerra sucia’ en México”, *The National Security Archive*. Disponible en <https://nsarchive2.gwu.edu//NSAEBB/NSAEBB180/index2.htm> (Consultado 3 de octubre de 2017).
- Labastida, Jaime, “La poesía mexicana (1965-1976)”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 12, agosto, 1976, pp. 1-9.
- Lachmann, Renate, “Dialogicidad y lenguaje poético”, *Criterios. Número especial dedicado al Sexto Encuentro Internacional Majail Bajtín*, julio 1993, pp. 41-52.
- La sirena en el espejo. Antología de poesía 1972-1989*, prólogo de Manuel Ulacia, selección de José María Espinasa, Víctor Manuel Mendiola, et. al., México, UNAM, Ediciones el Tucán de Virginia, CONACULTA, Fundación Enrique Gutman, 1990.

- Lechner, J., *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2004, p. 49.
- Levi, Primo, *Si esto es un hombre*, México, Editorial Planeta Mexicana, 2019.
- Lévinas, Emmanuel, “Paz y proximidad”, *Revista Laguna*, núm. 18, marzo, 2006, pp. 143-151.
- Manero Brito, Roberto y Maricela Adriana Soto Martínez, “Memoria colectiva y procesos sociales”, *Enseñanza e Investigación en Psicología*, núm. 1, enero-junio, 2005, p. 171-189.
- Mansilla Torres, Sergio, “Literatura e identidad cultural”, *Estudios filológicos*, núm. 41, septiembre de 2006, pp. 131-143.
- Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín, “Compromiso”, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2013, p. 67.
- Margaret Randall, “Qué es y cómo se hace un testimonio”, en Jonh Beverly y Hugo Achugar (eds.), *La voz del otro*, Abrapalabra, Guatemala, 2002, p. 35.
- Milosz, Czeslaw, “Ruinas y poesía”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 443, 1987, pp. 121-132.
- Monsiváis, Carlos, *A ustedes les consta*, México, ERA, 2006.
- _____, “El habla y el cine mexicano. Ahí está el detalle”. Disponible en <http://www.voltairenet.org/article120422.html> (Consultado el 2 de agosto de 2019).
- _____, *Entrada libre. Crónicas de la sociedad que se organiza*, México, Ediciones Era, 1987.
- Moraña, Mabel, *El monstruo como máquina de guerra*, Madrid, Iberoamericana, Vervuert, 2017.
- Moreno Villarreal, Jaime, “Las huellas del sometimiento”, *Nexos*, mayo 1978, s.p.

Nuevo diccionario de teología bíblica, A. Girlanda, P. Rossano y G. Ravasi (eds.), Madrid, Ediciones Paulinas, 1990.

Obscura Gutiérrez, Siboney, “La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano”, *Cultura y Representaciones Sociales*, núm. 11, septiembre, 2011, pp. 159-184.

Pacheco, Carlos, *La comarca oral*, Caracas, Ediciones La Casa de Bello, 1992.

Padín, Clemente, “Guillermo Deisler”, Disponible en: <http://www.geifco.org/actionart/actionart03/secciones/3letra/artistas/deLaLetraAPoesiaVisual/deisler/index.htm> (Consultado el 17 de mayo de 2019).

Palabra nueva. Dos décadas de poesía en México, Selección, prólogo y notas de Sandro Cohen, México, Premià Editora (Libros del Bicho, 20), 1981.

Perloff, Marjorie, “Found poem”, Roland Greene (ed.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 2012, pp. 503-504.

_____, “Collage and poetry” Michael Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, New York, Oxford University Press, 1998, pp. 384-387.

Poetas de una generación (1940-1949), selección y notas de Jorge González de León, prólogo de Vicente Quirarte, México, UNAM-Dirección General de Difusión Cultural-Departamento de Humanidades (Textos de humanidades, 25), 1981.

Pollak, Michael, *Memoria, olvido, silencio. La reproducción social de identidades frente a situaciones límite*, Buenos Aires, Ediciones Al Margen, 2006.

Prada Oropeza, Renato, “Constitución y configuración del sujeto en el discurso-testimonio”, *Semiosis*, núm. 25, julio-diciembre, 1990, pp. 437-460.

Profesores de Salamanca, *Biblia comentada*, III Libros Proféticos, Madrid, BAC, 1959.

- Quirarte, Vicente, “Prólogo”, en *Poetas de una generación (1940-1949)*, selección y notas de Jorge González de León, prólogo de Vicente Quirarte, México, UNAM-Dirección General de Difusión Cultural-Departamento de Humanidades (Textos de humanidades, 25), 1981, p. 11
- _____, “Reconstrucción en el caos: territorios de la joven poesía mexicana. Generación 1950-1960”, *México en el arte*, núm. 10, 1985, pp. 25-32.
- Ramírez, Israel, “Carlos Monsiváis y la poesía mexicana del siglo s. XX: sus proyectos antológicos”, en *Recuentos, ciudades y heterodoxias. Ensayos y testimonios sobre Carlos Monsiváis*, Tanius Karam (comp.), Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2012, pp. 371-395.
- _____, “Treinta años de poesía en México: 1980-2010”, Rogelio Guedea (coord.), *Historia crítica de la poesía mexicana*, tomo II, México, FCE, CONACULTA, 2015, pp. 437-467.
- Ramírez Treviño, Francisco, “¿Verdad, justicia y reparación? La Fiscalía Especial para los Movimientos Sociales y Políticos del Pasado y la Guerra Sucia en México”, Silvia Pappe y Christian Sperling (coords.), *Reflexiones interdisciplinarias para una historiografía de la violencia*, México, UAM-A, 2015, pp. 169-190.
- Reguillo, Rossana, “Saber y poder de representación: la(s) disputa(s) por el espacio interpretativo”, *Comunicación y Sociedad*, núm. 9, enero-junio, 2008, pp. 11-33.
- Renán, Raúl, *Los otros libros. Distintas opciones en el trabajo editorial*, México, UNAM, 1999.
- Revueltas, José, *El apando*, México, Era, 1974.
- Richard, Nelly, *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2013.

- Rivara Kamaji, Greta, “El testimonio: una forma de relato”, *Revista Bajo Palabra*, núm. II, 2007, pp. 111-118.
- Rosales Cervantes, Guillermo, “La función social del testimonio”, *Espacios Públicos*, núm. 36, enero-abril, 2013, 163-174.
- Sagrada Biblia, Versión de Eloíno Nácar y Alberto Colunga, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1959.
- Salazar Rincón, Javier, “Sobre los significados del laurel y sus fuentes clásicas en la Edad Media y el Siglo de Oro”, *Revista de Literatura*, vol. 63, núm. 126, 2001, pp. 333-368, 2001.
- Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- Serrano Rodríguez, Azucena, “La participación ciudadana en México”, *Estudios Políticos*, núm. 34, enero-abril, 2015, pp. 93-116.
- Slawinski, Janusz, “Sobre la categoría del sujeto lírico”, *Textos y contextos. Una ojeada en la teoría literaria mundial*, vol. 2, 1989, pp. 333-346.
- Suárez Gómez, Jorge Eduardo, “La literatura testimonial como representación de pasados violentos en México y Colombia”, *Iberofórum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, núm. 11, enero-junio, 2011, pp. 57-82.
- Ulacia, Manuel, “Prólogo”, pp. ix-x, en *La sirena en el espejo. Antología de poesía 1972-1989*, selección de José María Espinasa, Víctor Manuel Mendiola, et. al., México, UNAM, Ediciones el Tucán de Virginia, CONACULTA, Fundación Enrique Gutman, 1990.
- Vargas, Rafael, “Nuevas voces de la poesía mexicana: seis casos”, *Revista Iberoamericana*, núms. 148-149, julio-diciembre, 1989, pp. 1195-1207.

Yurkievich, Saúl, “Estética de lo discontinuo y fragmentario: El collage”, *Acta Poética*, núm. 6, otoño, 1986, pp. 53-69.

Zaide Gutiérrez, Silvia, “La oración del ogro: un viaje guerrero a las entrañas de la comunidad”, Alberto Paredes (ed.), *Haz de palabras. Ocho poetas mexicanos recientes*, México, UNAM, 1999, pp. 129-138.