

La poesía de protesta de Margarita Paz Paredes

THE POETRY OF PROTEST BY MARGARITA PAZ PAREDES


Gerardo Bustamante-Bermúdez*

Resumen: Se hace una revisión de algunos poemas de la escritora mexicana Margarita Paz Paredes, publicados en la década de los setenta del siglo XX. Se analizan los conceptos de 'poesía política', 'poesía de tema social' y 'poesía conversacional' con la finalidad de establecer una correspondencia con la propuesta de la autora, quien orienta su estética hacia un diálogo crítico y cercano al lector. Paz Paredes muestra su defensa de una ideología de izquierda e, incluso, su simpatía por las tendencias socialistas y comunistas del siglo pasado. Sus textos permiten hacer el registro subjetivo de una época convulsa; constituyen testimonios de lucha y conciencia mediante la palabra en un periodo de gran efervescencia política a nivel nacional e internacional.

Palabras clave: literatura contemporánea; literatura latinoamericana; poesía; historia contemporánea; historia latinoamericana; opresión; justicia social; movimiento de protesta; movimiento revolucionario; guerrilla

Abstract: This article reviews some protest poems by the Mexican writer Margarita Paz Paredes, published in the 1970s. The concept of political poetry, poetry on social issues and conversational poetry is reviewed in order to establish a correspondence with the author's proposal, who directs her poetry towards a critical dialogue and close to the reader. Paz Paredes shows her defense of the ideas of a left-wing politics and even her sympathy with the socialist and communist tendencies of the last century. His poems allow us to make a subjective record of a troubled era; They are texts of struggle and awareness through the word in a period of great political effervescence at the national and international level

Keywords: contemporary literature; Latin American literature; poetry; contemporary history; Latin American history; oppression social justice; protest movements; revolutionary movements; guerrilla

* Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México
Correo-e: gerardbb81@hotmail.com
 ORG/0000-0003-4676-8261
Recibido: 2 de diciembre de 2021
Aprobado: 8 de diciembre de 2022



En el prólogo al libro *No olvides en tu sueño pensar que eres feliz* (1979), de Juan Manuel de la Mora, el guanajuatense Efraín Huerta aduce una serie de consideraciones alrededor de la función social de la poesía al afirmar lo siguiente:

se escribe así: con el odio congelado en la garganta, y en las venas y arterias, y en los huesos y en los músculos y en la piel, y ese odio, hecho agua corriente, es con lo que se escribe el poema maldito, la acerada blasfemia [...] Desde siempre, he tenido preferencia por la poesía que denuncia y desnuda; que es bravamente impúdica, vociferante pero no procaz, lujuriosa pero no obscena (2014: 336-337).

Para Huerta, la poesía de tema social requiere una experiencia crítica por parte del escritor, una toma de conciencia sobre la realidad y una praxis mediante la palabra. El creador no es un político ni un analista de los sucesos nacionales e internacionales, pero pertenece a una sociedad y tiene una opinión a partir de sus vivencias en un tiempo y espacio específicos, al menos esta es la visión del guanajuatense. Ser un poeta que lleva al terreno de la lírica estos temas supone una exposición de ideas propias, aunque no queda claro si la función social del arte tiene implicaciones en los cambios del entorno, al menos no de forma latente e inmediata, sobre todo porque la poesía primordialmente es un trabajo con el lenguaje en términos artísticos.

En un ensayo anterior titulado “El problema de la poesía” (1937), publicado a partir de los resultados del Congreso Nacional de Escritores y Artistas convocado por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR),¹ Huerta

1 Movimiento artístico e ideológico que nació en 1933 en la Ciudad de México y se extinguió a finales de 1939. Con una visión antiimperialista y antifascista, sus agremiados apoyaban las ideas políticas emanadas de la Unión Soviética y el comunismo. Consideraban que el arte debía tener una función social y llegar a las clases más desprotegidas. Entre sus integrantes podemos contar a José Rubén Romero, Ermilo

se refiere a las tendencias literarias instauradas por algunos autores a los que califica con ironía como ‘dioses mayores’, a quienes acusa de haber enmohecido, desviado e incitado la “imitación de la imitación”, al eludir el compromiso social de la creación:

Nos inclinamos por la poesía de auténtico contenido social. Afirmamos al mismo tiempo que un lastimoso noventa y nueve por ciento de esa poesía llamada ‘revolucionaria’ no es tal cosa y sí una falsa y desenfrenada tendencia a despistar, a desmoralizar a quienes desean hacer con honradez obra de arte sobre las bases proporcionadas por la hora y los acontecimientos vividos [...] La poesía no debe ser consecuencia de un estar a la expectativa, sino producto de una decidida intervención con la sangre, las vísceras y el cerebro en la lucha social. La disciplina, la ética y el profundo sentido de responsabilidad de los jóvenes poetas son fórmulas exactas, no vaguedades ni mentiras, para poder escalar las cumbres de la mejor poesía (2014: 560).

Lo planteado por Huerta abre una discusión alrededor de la autenticidad de la lírica ligada a la experiencia y la conciencia de los jóvenes poetas que, frente a la visión más tradicional de los escritores precedentes que configuran el canon, se asumen desde la lucha social y el activismo. El bardo insta a que en medio de un “mundo de tragedias” y grandes movimientos populares, la función de la poesía sea acercar a las masas a la defensa de las libertades, pues

no es otra cosa que una necesidad vital mezclada sonoramente con el llanto y los puñetazos, una urgencia humana revuelta con la alegre perspectiva de una paz realmente sólida; o una región terrestre, prometedor y fecunda,

Abreu Gómez, Luis Cardoza y Aragón, Juan de la Cabada y el propio Huerta. Durante su vigencia, LEAR publicó las revistas *Ruta* y *Frente a Frente*.

abierta al firmamento y clara a los hombres
(Huerta, 2014: 561).

cuenta un querer-decir al que igualmente tam-
poco tiene acceso directo? (2013: 83).

La literatura como hecho estético y respuesta a una conciencia crítica, y por lo tanto ética, es la base que sostiene la escritura poética de temática social y política. Esta visión nos permite visualizar a un creador activista que protesta en las calles y tiene una opinión que comparte con otros autores y lectores. Desde esta perspectiva, se puede pensar en el poema como un artefacto artístico de protesta e intención crítica cuando se abordan temas sociales que se circunscriben a determinados contextos, si bien es, ante todo, un compromiso con el lenguaje y su construcción en términos estéticos.

Un poemario de este estilo escrito en el pasado se lee en el presente de manera diferente, ya que el transcurrir del tiempo hace que el tono álgido y vivencial de la obra funcione como un conector con lo ya acaecido e incluso con sus formas de difusión inmediata (a manera de hoja suelta repartida en una manifestación pública; como texto inserto en algún periódico o revista, o utilizado en un recital; convertido en canciones, por ejemplo). Desde el ahora, los lectores asistimos a la visión estética de los hechos, el testimonio de una época lejana; la obra literaria complementa la visión histórica. Corresponde al receptor hacer un correlato entre la poesía y la representación social, pues los productos artísticos, a decir de Jean-Marie Schaeffer, tienen un sentido específico, ya que la comprensión de los mismos cambia según el contexto, la intención y la percepción:

El problema que está en juego es el de la relación entre la intención como querer-decir del locutor o del enunciador (del autor en nuestro caso) y la intencionalidad del texto, en el sentido de eso de lo que trata. ¿Acaso eso de lo que trata un texto, lo que nos dice cuando lo leemos, es lo que el autor quiso decir al escribirlo? ¿O eso de lo que trata un texto es lo que el lector induce a partir de ese texto, sin tomar en

Retomando la noción de ‘intencionalidad del texto’, propuesta por Umberto Eco, Schaeffer considera que todo documento literario se forma a partir de tres momentos: la configuración del autor, la encarnación del texto y la reconfiguración que hace el lector desde su presente y contexto, es decir, la manera en la que el autor piensa su propuesta literaria, el sentido del propio texto y la asimilación que de él hace el receptor, según sus propios referentes literarios y extraliterarios.

En el contexto de la poesía mexicana de la segunda mitad del siglo XX, las obras de tema social tuvieron representantes destacados: Efraín Huerta, Juan Bañuelos, Jaime Labastida, Óscar Oliva, Jaime Augusto Shelley, Eraclio Zepeda —estos últimos cinco agrupados a partir de la antología *La espiga amotinada* (1960)—, Aurora Reyes, Miguel Guardia, Horacio Espinosa Altamirano, Abigail Bohórquez, Carlos Eduardo Turón, Thelma Nava, Carmen de la Fuente, entre otros. Los acontecimientos a nivel internacional, particularmente en México y Latinoamérica, durante los años sesenta y setenta, marcaron las conciencias de algunos escritores, por eso protestaron, registraron o hicieron un homenaje a los caídos mediante la palabra; demostrando su furia. Hechos como la guerra de Vietnam, el movimiento de 1968 y las dictaduras en América Latina se convirtieron en *leitmotiv* de algunos autores y círculos académicos, artísticos e intelectuales. La discusión crítica acerca del imperialismo estadounidense atravesó de forma sostenida los discursos literarios a partir de la instauración de las dictaduras en América durante el siglo XX: Nicaragua, bajo el control de Anastasio Somoza (1936-1956); Paraguay, con Alfredo Stroessner (1954-1989); Perú, con Juan Velasco Alvarado (1968-1975); Uruguay, con Juan María Bordaberry (1973-1985); Bolivia, con Hugo Banzer (1971-1978), por mencionar solo algunos casos. Dos de las dictaduras que tuvieron altas cifras de

migración hacia otros países fueron, por un lado, Chile, con Augusto Pinochet, que llegó al poder en 1973, después del derrocamiento de Salvador Allende; y Argentina, con la imposición de Jorge Rafael Videla en 1976.

Lo anterior permite entender las razones por las que se abrió una línea de escritura en donde los temas sociales y políticos fueron recurrentes en esta región, tanto en la literatura como en otras disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades.

Francine Masiello señala que, en el caso de la crítica literaria sobre poesía latinoamericana,

solemos caer en una trampa, peculiar pero previsible: condicionados por el imperativo político (promovido especialmente por la conciencia social que emerge de la crítica literaria a partir de los años 60) esperamos encontrar detrás de cada verso una raíz que conduzca al corazón de lo 'real'. La poesía de Neruda y de Vallejo, como ha llegado a nosotros a través de esta concepción populista de la crítica, sentó las bases de este tipo de lectura, transparente y simplista, que convirtió a la lírica casi en un fetiche de consumo, fuente o valor tanto de intercambio como de inspiración para los circuitos de izquierda. Promovida por semejante estrategia, más que por los poetas mismos, la experiencia de leer las obras literarias de un modo tan socialmente predeterminado, nos llevó a exigir, de alguna manera, que la poesía estuviera en diálogo directo con el pensamiento político (2007: 11).

La lírica de tema social no es un asunto nuevo en Latinoamérica y tampoco ha sido ajena a lo 'real', aunque es claro que Masiello se refiere solo a un tipo de literatura escrita a partir de 1960, pues el supuesto diálogo con la ideología de la época limita y pone en encrucijada la intención artística. Los movimientos de independencia en la región a inicios del siglo XIX hermanaron a los países a partir de cantos que promovían la

unidad, la fraternidad y la defensa de la patria en contra de las invasiones. Estos poemas están materializados en los himnos nacionales. Por otro lado, composiciones como los cielitos, de rai-gambre popular gauchesca, o las letrillas nacionalistas de los autores y trovadores mexicanos de la independencia son otros ejemplos de exaltación patriótica. Lo mismo pasa con los corridos de la Revolución mexicana, que ponen énfasis en las batallas y en la vida de los héroes que luchaban contra la tiranía. A esta lista debe agregarse la música latinoamericana de protesta que, a partir de los años sesenta, en ocasiones hizo adaptaciones de poemas de tema político.

En el ámbito internacional, el siglo XX presenta, aunque sin tendencia unificadora, una marcada relación entre política y acción poética. La instalación de dictaduras, así como las experiencias del exilio, la represión, el exterminio, el reclamo por la justicia y el rescate de la memoria constituyen preocupaciones y discursos que llegaron al espacio de la literatura. César Vallejo, Pablo Neruda, Otto René Castillo, Juan Gelman, Roque Dalton, Pablo de Rokha, Raúl Zurita, entre otros, han sido ampliamente conocidos por su obra y pensamiento de lucha en América Latina, incluso cuando algunos de ellos no se limitan a escribir sobre estos asuntos.²

El tema social en la lírica ha propiciado que en el ámbito de los estudios literarios se utilicen términos como 'poesía de tema social' y 'político', 'poesía comprometida', 'poesía de protesta', 'poesía de militancia', entre otras nomenclaturas con sus correspondientes matices y que en estricto sentido pueden tener distintas concepciones según la poética de cada autor.³

2 Para mayor información sobre la nómina de estos autores, consúltese la clásica antología *Poesía rebelde en Latinoamérica* (1979), de Saúl Ibargoyen y Jorge Boccanera.

3 Sirva como ejemplo lo señalado por Roque Dalton, quien en 1969, en entrevista con Mario Benedetti, afirmó que su visión sobre la situación en El Salvador lo llevó a "la expresión admirativa o condenatoria [que] precisaba un análisis más profundo. Esto me obligó a ir cargando mi poesía de anécdotas, de personajes cada vez más individualizados. De ahí provienen ciertos aspectos narrativos de mi poesía,

El concepto ‘poesía política y de protesta’ es quizá el más idóneo para los textos de Margarita Paz Paredes, pues en ellos se alude a una visión crítica y un reclamo sobre determinadas condiciones y acontecimientos sociales en donde impera la injusticia y la pérdida de la libertad física.

Por su parte, ‘poesía de protesta’ destaca por su sentido reaccionario a la ideología dominante,⁴ es decir, la escritora en cuestión registra los hechos desde su disidencia y en contra de lo que considera un agravio a la humanidad, lo cual engloba todo aquello que es digno de denunciar. Este tipo de literatura constituye una *contrahistoria*, ya que se vuelve vehículo para hacer un correlato que niega la narrativa oficial, o bien, permite registrar lo que el Estado ha ocultado o ignorando, incluyendo los acontecimientos y biografías que visibilizan y restituyen parte de la historia. Tal escritura es considerada con frecuencia una especie de panfleto, vocablo definido por la Real Academia Española bajo las siguientes acepciones: “1. m. Libelo difamatorio; 2. m. Opúsculo de carácter agresivo”. Dichos adjetivos

aunque, llegado a determinada altura, tampoco resultaron suficientes y debieron ser sustituidos por una suerte de racionalización de los acontecimientos. Viene entonces mi poesía más ideológica, más cargada de ideas” (1969). Los contextos político-sociales, así como el activismo de ciertos escritores, hacen posible que algunos, como Dalton, tengan opiniones específicas sobre su quehacer artístico y ético. Determinados autores solo protestan en el poema y recuerdan los hechos sociales ignominiosos mediante la palabra, pero otros hacen un complemento indisoluble entre poesía y activismo.

4 Utilizo el término ‘ideología’ a partir de la definición de Mauricio Enrique Fau en el *Diccionario básico de ciencia política*. El vocablo surge a finales del siglo XVII y es atribuido a Destuff de Tracy, quien lo definió como el “análisis de las ideas humanas”. Marx, por su parte, concibe la ideología como “una visión de mundo y de la sociedad que enmascara la realidad material —condicionada por un modo de producción determinado— y constituye una falsa conciencia”. En cuanto a la expresión ‘ideología dominante’, esta alude al conjunto de ideas de la clase en el poder que se extienden al conjunto de la sociedad. Althusser plantea que la ideología “es una representación de la relación imaginaria (y no de la relación real) de los individuos con sus condiciones reales de existencia. Sostiene que la ideología no tiene existencia real sino material y que interpela a los individuos como sujetos: los transforma de individuos (libres) en sujetos (no libres, pero que creen ser libres) que realizan ciertas prácticas sin cuestionarse nada y siendo funcionales al sistema” (Fau, 2013: 63).

califican la naturaleza combatiente hacia los discursos del Estado. Las nomenclaturas, en todos los casos, sirven para accionar la ‘representación’ de acontecimientos medianamente cercanos desde la mirada subjetiva del poeta. Lo ‘real’ que refiere Masiello no es otra cosa que la visión personalísima del autor desde el compromiso con su labor poética y la libertad que asume de llevar los temas, personajes y acontecimientos de su tiempo al terreno de la escritura.

MARGARITA PAZ PAREDES

Margarita Camacho Baquedano, conocida en el medio literario como Margarita Paz Paredes, nació en 1922 en San Felipe Torres Mochas, Guanajuato, y falleció a causa de cáncer en la Ciudad de México en 1980. Cursó estudios de Periodismo en la Universidad Obrera, y de Letras Españolas en la Universidad Nacional Autónoma de México. Fue profesora de Literatura en la Escuela Normal Superior y en la Universidad Autónoma del Estado de México. Escribió más de veinte libros de poesía, publicados la mayoría en ediciones de autor o en editoriales de pequeña circulación. Desde joven estuvo vinculada con grupos intelectuales de izquierda en la Ciudad de México. Como periodista, sus textos, no recopilados a manera de libro hasta la fecha, incluyen aportaciones ensayísticas y de crítica literaria en medios impresos, como *El Nacional*, *América*, *Universidad de México*, *Letras Potosinas*, *Nivel* y *El Ojo Literario*. Por su parte, en su amplia bibliografía poética están *Sonaja* (1942), *Voz de la tierra* (1946), *El anhelo plural* (1948), *Retorno* (1948), *Andamios de sombra* (1950), *Casa en la niebla* (1956), *Adán en sombra* (1964) y *Litoral del tiempo* (1978).

En el estudio introductorio a *Señales* (1979), Salvador Calvillo Madrigal afirma que, en su poesía, Paz Paredes clama por “las promesas incumplidas en la eterna lucha de los pueblos por la

libertad, el derecho y la paz” (Salvador Calvillo Madrigal, en Paz Paredes, 1979: 8). La obra se publicó en 1972 por Oasis y tuvo una reedición en 1979 que incorpora, además del breve texto introductorio de Calvillo Madrigal ya citado, un poema titulado “A Margarita Paz Paredes”, de Efraín Huerta, fechado el 7 de marzo de 1971, en el que se da cuenta de la participación de ambos escritores en la marcha del jueves de Corpus Christi. *Señales* es un libro de tópicos diversos, entre ellos, la maternidad, el amor, el deseo y la importancia de las palabras. En estricto sentido, la obra no tiene una unidad temática, a excepción de la segunda parte, titulada “Poemas de protesta”, que se compone de dieciséis textos en los que la autora se ocupa de asuntos políticos, sociales e históricos de las décadas de los años sesenta y setenta del siglo XX. Paz Paredes registra el acontecimiento sobre el que desea levantar la voz y con ello deja su visión de los hechos, incluyendo biografías de personajes emblemáticos que en el presente de la enunciación resultan contestatarios por tratarse de luchadores sociales a los que la autora visibiliza.

Un asunto central en estos poemas caracterizados por la protesta aparece en “Canto a la juventud”, del 22 de agosto de 1968. Al igual que autores como José Emilio Pacheco, Rosario Castellanos, Miguel Guardia, Octavio Paz, Leopoldo Ayala y Jaime Sabines, que escribieron sobre la matanza del 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco, la guanajuatense, cuya ideología de izquierda la llevó a solidarizarse con los movimientos sociales en México, ya sea como poeta o participante en actos públicos, exaltó la lucha de los jóvenes y su ‘pureza’ al manifestarse previo al trágico suceso. En el poema, dividido en tres partes y con epígrafes de Nicolás Guillén y Otto René Castillo, se destaca la idea de unidad, juventud, lucha y revolución. La autora se manifiesta en contra de la oficialidad que ostenta el poder mediante su aparato represivo, por eso utiliza los sustantivos y calificativos ‘cobardes

topos’, ‘mercenarios agresores’, ‘Mano enferma’, ‘puño inicuo del tirano’. Paz Paredes pone en diálogo los polos opuestos: por un lado, el combate y resistencia de los jóvenes ávidos de justicia, y por el otro, el ejército como instrumento de control de la dictadura. Para la voz lírica, los soldados son también víctimas de un sistema de poder porque las condiciones de miseria en las provincias ha provocado que abandonen el trabajo en el campo y lo sustituyan por la metralla, por eso exhorta a los milicianos a una toma de conciencia respecto de su propia condición, es decir, promueve la solidaridad con el pueblo y, por lo tanto, la rebeldía, ya que el concepto ‘patria’ en el contexto castrense supone la defensa del territorio y de su gente, no el exterminio. Desde la mirada poética, esta institución ha sido distorsionada, convirtiendo a los soldados en verdugos de la población y no en sus guardianes:

Ejército, soldado,
 quítate la coraza que te ahoga
 la oprimida conciencia;
 retrocede a tu origen
 de dulce tierra y humo campesino.
 Eres del pueblo
 y el pueblo te erigió guardián de sus hermanos.
 ¡Ah!, soldado, recuerda
 cuando cambiaste el azadón humilde
 por un fusil para guardar la patria
 en la más alta dignidad del hombre (68-69).⁵

El escenario del movimiento estudiantil de 1968 se continúa en la misma sección con “Dos de octubre”, en el que con un tono reflexivo y a manera de conversación a distancia, Paz Paredes declara su duelo por la matanza en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco. La voz lírica expresa su sentir de orfandad angustiada y a manera de pregunta retórica expresa:

5 Todas las citas pertenecientes a *Señales* corresponden a Paz Paredes, 1979, por lo cual solo se antoja el número de página.

¿Qué hemos hecho? ¿Qué esperamos?
¿Fuimos capaces de conservar lo conquistado?
¿Qué fue del canto, del amor, del sueño? (75).

El poema menciona la mudez colectiva como consecuencia de la violencia y la parálisis en la lucha y la utopía posible. Como en la mayoría de composiciones de este apartado, se recurre a un lenguaje sencillo para hablar a los lectores sobre los temas presentes en la memoria personal y colectiva:

A veces pensamos
que todo lo acumulado en experiencias
gozosamente dolorosas
o tristemente dulces
no es más que un sueño inválido (73).

La poesía de tema social y político en América Latina tiene una amplia tradición basada en un lenguaje que utiliza con frecuencia la expresión coloquial, estilo en que se suscriben estos textos.

En su artículo “La coloquialidad poética y la construcción de una ideología en América Latina”, Eva Castañeda Barrera sostiene que “la poesía coloquial es producto de los cambios históricos, sociales y políticos del siglo XX y se ha convertido hoy en día en un recurso de uso común en la poesía latinoamericana” (2019: 153).

El término ‘poesía coloquial de tono conversacional’ fue acuñado por Roberto Fernández Retamar en su libro *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* (1975). En esta obra, el autor desarrolla y defiende la idea de un nuevo realismo en los poetas cubanos de la década de los sesenta del siglo XX, para explicar la necesidad de retomar la historia presente y escribirla con un tono cotidiano y familiar más cercano a la gente, lo que propicia la identificación del lector con el texto.

Por su parte, Samuel Gordon, a propósito del análisis que hace sobre algunas composiciones de José Emilio Pacheco, considera que

la poesía conversacional tiene las siguientes características:

1. Despersonalización del hablante,
2. Desdoblamientos —sincrónicos y diacrónicos— de la voz poética,
3. Traslación del binomio yo-tú a un sujeto poético colectivo,
4. Aprovechamiento de otros textos poéticos como generadores de renovada productividad y,
5. Narratividad (1990: 264).

En el caso de los poemas de protesta de Paz Paredes y retomando las particularidades proporcionadas por Gordon, encontramos como ejemplo del binomio yo-tú a un sujeto poético colectivo el siguiente:

¡juventud, juventud!
Tú has despertado
la indignación dormida, apaciguada
en las conciencias tibias;
la ira desatada
contra los mercenarios agresores del templo
(67).

Por su parte, la despersonalización del hablante se puede observar en varios momentos:

Más allá de la noche, hay un alba que nace.
¡No importa que la bruma sangrienta la
presida!
Más allá de la sal que anega la garganta
hay un himno gestándose en la voz asombrada (84).

Sobre el aprovechamiento de otros textos poéticos, podemos considerar los epígrafes que utiliza la escritora a manera de textos convocados o intertextos de Pablo Neruda, Nicolás Guillén, Otto René Castillo o Adam Mickiewicz. Finalmente, el sentido de la narratividad poética se puede reconocer fácilmente en “México ’70”, “Hoy no

ha pasado nada”, “Clamor por el Che Guevara” y “Carta a Efraín Huerta”, en los que aparecen anécdotas, personajes, situaciones y contextos históricos específicos.

Podemos señalar que esta lírica alude a situaciones reales e ideologías del momento que se encuentran con el discurso disidente de los autores, quienes pugnan por justicia y libertad mediante la palabra. Existe una reflexión sobre el papel del escritor y la escritura en contextos históricos inmediatos y decisivos en la lucha política, social e, incluso, intelectual. En varias composiciones, Paz Paredes se pregunta para qué la poesía, para qué el poeta. Estas reflexiones son clave en la construcción de un pensamiento literario y social. La lírica conversacional se sostiene en la sencillez del lenguaje, con frecuencia se utiliza la narración como modo discursivo, este recurso propicia un diálogo entre la voz poética y sus lectores. A decir de Carmen Alemany Bay, tal escritura se caracteriza por la búsqueda de una transparencia en el lenguaje y un afán por llegar al lector, implicarlo y aludirlo, sobre todo cuando se tratan temas políticos. A partir de lo que la investigadora señala en su artículo “Para una revisión de la poesía conversacional”, podemos resumir sus características de la siguiente manera:

1. Los escritores remiten el elemento ficcional a un contexto fuera de la propia obra con la intención de crear un ‘significado plurisignificacional’.
2. Acercamiento a la naturaleza del discurso, más conforme a la oralidad.
3. Búsqueda de la realidad mezclada con un efecto poético espontáneo.
4. Creación de una retórica con un lenguaje menos hermético y, con frecuencia, fuera de las formas poéticas clásicas.

Para efectos de comprender este tipo de poesía, Alemany Bay afirma:

Mediante la combinación de frases hechas de giros coloquiales transfigurados, citas de personajes conocidos, de canciones populares o de moda, [se genera] un guiño de complicidad que se completa con un marcado compromiso, evidente en casi todos los poetas coloquiales [...] La poesía se viste así de humilde decencia cotidiana para manifestarse contra la injusticia, sin renunciar por ello a una cuidada elaboración formal y a temas cargados de intimidad (1997: 3-4).

En el caso de la poesía de protesta de Margarita Paz Paredes, se observa un tono conversacional que en ocasiones se mezcla con un lenguaje incluso irónico cuando se emplean figuras retóricas como la lítote o la paradoja. Estos recursos, dicho sea de paso, se utilizan también de forma cotidiana en el discurso coloquial. Con frecuencia decimos menos de lo que en realidad queremos expresar y lo hacemos con conocimiento de causa para que nuestro interlocutor pueda apreciar la intención.

Las líneas anteriores permiten entender “México ’70”, que se construye a partir de una conversación telefónica entre una pareja, en una emulación dramática.⁶ El contexto es el 10 de junio de 1970, día en que México venció a Bélgica en el Mundial de 1970, 1 gol a 0. En el poema, Él la exhorta a Ella a recordar la lucha, la persecución de 1968, los asesinatos, la importancia de la rebeldía, la libertad, la justicia y la dignidad humana. El texto pretende enmarcar el sentido mediático y pasajero que se impone al olvido de la masacre de la historia inmediata. Por medio de la ironía⁷ se establece un diálogo entre los

6 José Emilio Pacheco, en “Nota sobre la Otra vanguardia”, atribuye a la poesía conversacional los “recursos combinados del monólogo dramático, el verso narrativo y el epigrama griego” (1979: 333).

7 A decir de Catherine Kerbrat-Orecchioni, la ironía es una antifrasis que entraña una intención en el tono oral, en el nivel extralingüístico y contextual. Se construye a partir de un aparente sentido literal que esconde una connotación con frecuencia contraria a lo que se dice. Es un tropo de

acontecimientos políticos y sociales recientes y el fervor popular producto del entretenimiento con el que la sociedad, bajo una aparente indiferencia, toma las calles de la Ciudad de México para declarar la supremacía patriótica a partir de un evento deportivo. La composición ofrece una lectura del paradójico ‘triumfo’ en el contexto de la represión. La voz de Ella enfatiza:

Lee los periódicos. ¡Noticias fabulosas!
El Rey Pelé llevó a Brasil a la victoria.
Cuatro goles por un lado; dos por otro.
Goles, goles de júbilo infinito.

Alemania gana a Perú...
(Y hablando de otra cosa, ¿dónde oí algo de cien mil víctimas peruanas y de doscientos mil damnificados?)
La URSS derrota a El Salvador.
El empate de México con Rusia.
(El pueblo grita enloquecido)
...Espera un poco... El ruido me ensordece.
Deja cerrar las puertas, las ventanas...
Es inútil... Son las 6 de la tarde. Once de junio
(79).

En el poemario de Paz Paredes, el 11 de junio de 1970 se recrea como una fecha festiva en la que el pueblo celebra el triunfo de la selección mexicana de fútbol, aunque también el mismo día, pero de 1971, en el famoso jueves de Corpus Christi, la represión en las calles de la Ciudad de México se hace presente cuando una manifestación de estudiantes del Instituto Politécnico Nacional y la Universidad Nacional Autónoma de México emprenden una marcha del Casco de Santo Tomás a la calzada México-Tacuba en apoyo a la Universidad Autónoma de Nuevo León, que desde finales de 1969 había sido presionada por el Estado con la finalidad de quitarle autonomía. A este acontecimiento se le conoce también

desviación que “consiste en decir lo contrario, no de lo que se piensa, sino de lo que se dice, sea en el contexto, sea en el texto suprasegmental” (1992: 202).

como el halconazo, en alusión a la presencia de grupos militares y paramilitares que dispararon a los manifestantes cuando cruzaban la avenida de los Maestros, asesinando a más de 130 personas y dejando centenares de heridos, varios de los cuales fueron vigilados en los hospitales y, posteriormente, encarcelados. Los organismos represores, se piensa, fueron entrenados por los gobiernos de México y Estados Unidos a partir de 1968 con la finalidad de contar con grupos de choque al servicio del Estado.

En “Esta ciudad que alguna vez amamos”, Paz Paredes se lamenta por una urbe nebulosa, insegura y violenta que ha dejado de ser la de antes. No hay lugar para el libre tránsito, sino para la vigilancia rigurosa:

Miramos la ciudad que una vez amamos
y es como un extraño mausoleo
donde el polvo ha borrado
fechas, inscripciones, nombres,
todo vestigio que pudiera llevarnos a una meta
(105).

En este poema se antepone la imagen de la actual metrópoli a la antigua, más cruda, violenta, fúnebre y caótica. La belleza del paisaje es imperceptible, pues prevalece la vigilancia; los monumentos históricos se han vuelto grises; la rebeldía y el grito de la protesta han sido callados. Hay un abismo entre el 10 de junio de 1970, con las celebraciones por el triunfo de la selección mexicana de fútbol, y el jueves de Corpus Cristi de 1971; entre la *emoción* festiva y la *conciencia* de la represión. El día es el mismo; el año y los acontecimientos, diferentes. La voz poética confiesa su incapacidad hacia la propia escritura, pues los crímenes y la zozobra provocan una parálisis en la creación que solo merma por la rabia frente a la violencia cíclica propiciada por el Estado.

Pero... perdón... Hagamos una pausa.
No pude terminar este poema.

Días en blanco, en negro, en gris, en nada.
 ... Solo esta tarde, ahora DIEZ DE JUNIO,
 otra vez la ciudad igual que entonces.
 Las manos recobradas, los fraternales pasos de
 la marcha,
 la protesta, la lucha,
 de nuevo la conciencia, reiniciando su vuelo
 (108).

La escritora hace un símil entre la matanza ocurrida el 2 de octubre de 1968 y el 10 de junio de 1971, y visualiza el estado de sitio en la Ciudad de México, “los callejones de odio y de metralla” de una ciudad iracunda, agrietada y envilecida en la que no hay libertad sino control constante, en un otoño que se ha eternizado en esa ciudad “que alguna vez amamos”. La voz lírica proclama:

Sobre las sepulturas de un otoño asesino
 muertes insospechadas diluyendo su sangre
 en el cómplice estío.
 Repetido festín de buitres en acecho.
 Asco y traición (108).

Paz Paredes refiere el llamado periodo de la guerra sucia y su instalación de dispositivos humanos patrocinados por el Estado para reprimir las protestas. Los grupos paramilitares constituyen semilleros de violencia en la capital del país, por eso, la voz lírica habla sobre un ayer en el que las juventudes mexicanas se erigieron como una *semilla* cuyo fruto fue la solidaridad y la lucha sostenida. A manera de pregunta retórica, la poeta cuestiona: “¿En dónde la belleza, el amor, la rebeldía?” (105), pues encuentra que la Ciudad de México es un gran mausoleo en donde los valores revolucionarios de las nuevas generaciones han sido opacados por el miedo, la indiferencia y las Olimpiadas. Esos muchachos de “rebelde belleza”, los “Prometeos encadenados” y los “jóvenes Cristos” que con el látigo lanzaban a los mercados criminales del templo ya no existen, como

lo hace saber en “Carta a Efraín Huerta”, texto de tono conversacional que dirige a su coterráneo, a quien interpela con los vocablos ‘compañero’ y ‘hermano’ en franca alusión a la pretérita mocedad de ambos, cuando la socialización del canto en comunidad y la fraternidad tenían sentido. La escritora defiende la noción de colectividad por encima de lo individual:

Nunca el silencio, la soledad que nos agobia,
 porque todo fue nuestro, para todos.
 Entonces aprendí que la alegría, la lucha,
 la esperanza y la verdad, son colectivas.
 Y también el dolor, la maldición, la muerte
 (111).

Por otra parte, en los poemas de protesta aparecen representados los luchadores sociales Rubén Jaramillo (1900-1962) y Genaro Vázquez (1930-1972). La anécdota y la alusión a contextos específicos le son necesarios a la mexicana para enmarcar el relato sobre estos personajes.

En “Muerte y resurrección de Jaramillo”, fechado en 1962, la autora elabora un canto laudatorio hacia la figura del líder morelense y su lucha en defensa de las tierras de cultivo en su identidad. Con el asesinato de este hombre, acaecido en el llamado Operativo Xochicalco, al lado de su esposa embarazada, Epifania Zúñiga, y de dos hijos más que esta ya tenía al momento de casarse con él, el luchador social, que había encarnado los ideales del zapatismo, se erige como una víctima que hay que honrar mediante la poesía. La voz lírica visualiza un pueblo pisoteado que con este crimen ve interrumpidas sus batallas y conquistas. La aparente derrota del movimiento fue posible gracias a la traición y el engaño político, por eso se interpela a Jaramillo, para que entre sus seguidores nazca la revancha:

Deja que crezca la semilla de odio
 y el fruto de venganza;
 deja que llegue la alborada

justiciera y sangrienta (99).

Rubén Jaramillo es para Paz Paredes el Cristo mexicano cuya resurrección es posible en manos de los campesinos organizados que pueden continuar sus ideales:

¡Levantad la cabeza, labradores,
traed los azadones, despertad a los héroes
y que su ira limpie la inmundicia
que nos cubre de oprobio y de vergüenza!
¡Que los buitres se coman a sus buitres! (99)

A decir de Laura Castellanos, con la muerte de Jaramillo:

los campesinos morelenses están en un panorama desolador. El Banco Ejidal solo les otorga créditos si van a sembrar caña o arroz. Alquilan módicamente su tierra al ingenio de Zaca-tepec o a un particular de Cuautla y con sus propias manos la trabajan por un salario mínimo garantizado (2016: 81).

El poema es un llamado a la lucha campesina, pues la explotación y el despojo urgen a retomar el movimiento jaramillista desde la memoria y la organización colectiva.

Rubén Jaramillo inspiró otras luchas, como las de Genaro Vázquez y Lucio Cabañas, personajes centrales en las guerrillas en el Estado de Guerrero. Se unió a los trece años al Ejército Libertador del Sur; de adulto dirigió el ingenio azucarero Emiliano Zapata con el apoyo del presidente Lázaro Cárdenas, quien facilitó créditos a los campesinos por medio del Banco Nacional de Crédito Agrícola. En su juventud tuvo un acercamiento con el Partido Comunista Mexicano, y aunque nunca formó parte de sus filas, la coincidencia ideológica le sirvió para fundar el Partido Agrario Obrero Morelense y su proyecto para impulsar cooperativas agrarias y obreras que hicieran frente a la explotación y el despojo de tierras que sufrían los comuneros. No fue

ajeno a la simpatía política, a tal grado que el presidente Adolfo López Mateos lo nombró delegado de la Confederación Nacional Campesina, sin embargo, y como afirma Laura Castellanos: “Entre 1959 y 1961 Jaramillo y su gente se hacen notar” (2016: 71), sobre todo tras apoyar otros movimientos, como el ferrocarrilero, el magisterial y el de los comuneros de Ahuatepec y Aca-pantzingo, Morelos, que se resistían al despojo de tierras convertidas en grandes fraccionamientos en los que intervenía el capital de políticos y grandes empresarios.

Rubén Jaramillo se entroniza en el texto de Paz Paredes como un auténtico luchador social, un hombre que sigue vivo en la rabia y la conciencia de los que emulan su pensamiento. Al contrario de los titulares de los periódicos que lo califican de rebelde, cruel y temerario (Castellanos, 2016: 77), la voz poética lo considera víctima de “Judas y Caínes”. El líder agrarista es, por tanto, un mártir sacrificado por la libertad de los pueblos. En la última estrofa del poema, la esperanza es el resquicio discursivo desde el cual se sostiene la utopía de lo interrumpido:

Un día volverá a brillar la aurora;
un día los niños soltarán de nuevo
sus pájaros al viento;
un día los hombres de la tierra,
cuando el arado sea un laúd que cante,
cosecharán espigas dulces y alborozadas;
un día, Jaramillo, resonará tu nombre
de cumbre a cumbre, por el fértil Valle;
un día sin odio, sin temor, sin asco,
se abrirá el horizonte
al recobrado sueño de la Patria (100).

En “Para llamarte a ti, Genaro Vázquez”, fechado en febrero de 1972, también se lee un tono de exaltación hacia la figura del maestro rural y líder sindical guerrerense Genaro Vázquez Rojas, una de las presencias más aguerridas en la sierra de su estado natal. En el texto, la poeta utiliza con frecuencia la palabra ‘desnuda’, como

sinónimo de franqueza, para calificar la lucha de Vázquez, su cruzada en contra del latifundio y del poder político. El lenguaje sigue siendo insuficiente a Paz Paredes para nombrar la decencia del luchador social. Desde la visión lírica, el espacio aludido es solamente el de la batalla en contra del abuso. Ser un combatiente como Genaro Vázquez significa proclamarse a favor de la libertad de los hombres, hablar de frente a los hipócritas, mercenarios y poderosos. Su ideario ha quedado grabado entre sus seguidores en México e incluso más allá de las fronteras:

¡Comandante Genaro!
 Con palabras sencillas, simples, amorosas
 te llamamos, te aclamamos, te proclamamos
 vivo,
 de pie sobre la América explotada,
 donde tus pasos siguen avanzando,
 donde tu nombre es un clarín constante,
 donde germina y arde tu mensaje
 que alguna vez encenderá la noche
 para anunciar la aurora (116).

A lo largo de esta composición, en la que se interpela la presencia/ausencia del líder asesinado, la antítesis como figura retórica aparece de manera marcada con la intención de destacar la lucha, la solidaridad y el homenaje hacia personas como Genaro Vázquez, quien encarna los valores de justicia y dignidad, en oposición al crimen y la usura de quienes ostentan el poder económico y político. Para Paz Paredes, la poesía es un arma de conciencia, por eso escribe,

cómo vives, Genaro, por tu muerte;
 cómo toda palabra es sierra y lucha,
 cómo es amor y rabia la poesía (117).

Genaro Vázquez comenzó a dirigir la Asociación Cívica Nacional Revolucionaria siendo muy joven. Desde los años cincuenta, las agrupaciones de campesinos enfrentaban severos

problemas económicos al negárseles créditos gubernamentales de apoyo al campo, lo que fue agudizando el problema de la usura local y la pérdida de las tierras en manos de latifundistas y del gobierno estatal. El profesor Genaro Vázquez impulsó entre los grupos campesinos de Guerrero la lucha por el fin de los latifundios mediante la Liga Agraria Revolucionaria del Sur Emiliano Zapata. A decir de Laura Castellanos, los puntos más importantes de esta organización fueron:

depuración caciquil en el gobierno e implantación de un régimen popular de obreros, campesinos, intelectuales patriotas y estudiantes; planificación científica de la economía aprovechando los recursos naturales del país; nacionalización de la industria minera; respeto a la vida sindical; reparto de latifundios y alto a la devastación de los bosques; servicios sociales para el pueblo y alfabetización y desarrollo cultural de este (2016: 154).

Genaro Vázquez y la Liga Agraria Revolucionaria del Sur Emiliano Zapata tenían algunas demandas en común con la Federación Campesina del Estado de Guerrero comandada por Lucio Cabañas, líder del Partido de los Pobres; sin embargo, esta última organización tuvo simpatía por los ideales comunistas, a los cuales Vázquez nunca se adhirió. De acuerdo con su noción de justicia, Vázquez cometió algunos secuestros no aludidos en el poema laudatorio de Paz Paredes. El primero se dio el 29 de diciembre de 1970, cuando su grupo guerrillero retuvo a Donaciano Luna Radilla, uno de los terratenientes más ricos de Guerrero que, a su vez, era amigo cercano del presidente Luis Echeverría. El segundo ocurrió el 11 de abril de 1971 contra Agustín Bautista Cabrera, “hijo de un cacique explotador, al que acusan de haber asesinado a seis campesinos y de servir de guía al ejército” (Castellanos, 2016: 171). Como la familia no pagó el rescate, su cadáver fue encontrado a los diez días en un paraje. Así pues, los raptos

emprendidos por la liga se repitieron con algunos empresarios y caciques de la entidad, motivo por el cual el Estado mexicano emprendió una estrategia militar para perseguir a los disidentes. En medio de su condición clandestina, Genaro Vázquez murió el 2 de febrero de 1972, según la versión oficial, en un accidente automovilístico en la carretera México-Michoacán, cuando pretendía regresar a la sierra de Guerrero.

Paz Paredes defiende y magnifica la lucha del movimiento campesino que legó Genaro Vázquez; para la voz poética, este personaje resulta ejemplar más allá de las fronteras nacionales, al grado de que lo compara con Rubén Jaramillo, Camilo Cienfuegos y Ernesto Guevara, estos últimos, protagonistas de la Revolución cubana:

Hay que buscarte en tu morada intacta,
vertical de la sierra,
del corazón moreno de Guerrero,
donde crecen los hombres de tu estirpe
alimentados por tu sacrificio,
por tu sangre iracunda
que conmueve la tierra y se confunde
con la sangre caudal de heroicos inmortales,
sin pedestal ni estatua:

Camilo, Che Guevara, Jaramillo (115-116).

A pesar de que entre quienes cultivan el ideario político de izquierda existen voces que no coinciden con recurrir al secuestro, la figura de Genaro Vázquez se ha convertido en un ejemplo de resistencia y permanente lucha en favor de los pobres y en contra de los terratenientes y los abusos de poder.

Por otra parte, la ideología de Margarita Paz Paredes la llevó a escribir otras composiciones en las que hace una revisión de acontecimientos políticos internacionales, como es el caso de “El crimen fue en Santiago”, “Canción de amor a la Unión Soviética” y “Canción de amor a la Nueva China”. Estos tres poemas destacan por su defensa del socialismo y el comunismo como

alternativas al capitalismo imperante en gran parte del mundo.

En “El crimen fue en Santiago”, la autora protesta por la muerte de Salvador Allende (1908-1973), a quien nombra “presidente de América”, ocurrida el 11 de septiembre de 1973, en el ataque militar perpetrado en el Palacio de La Moneda. Con la ausencia de Allende y la llegada de la dictadura se pone fin al proyecto socialista de la Unidad Popular iniciado en noviembre de 1970. Resulta importante decir que este había sido un intento por afianzar el sentido de clase en la sociedad chilena, con su correspondiente difusión del pensamiento de la izquierda progresista.

El presidente Allende, entre otras cosas, instrumentó la nacionalización del cobre, la expropiación de empresas extranjeras, la autodeterminación política y la no intervención internacional en la vida del país. Así,

Después de la Revolución Cubana, en el contexto América Latina y el Caribe, la Unidad Popular impulsó el proceso político más gravitante de aquel periodo. Probablemente el que más se acercó al umbral de las transformaciones en el sistema capitalista. No está de más recordar que el gobierno de Allende programáticamente se propuso terminar con la dominación interna y externa (Salinas Figueredo, 2015: 87).

A pesar de que en ese contexto la sociedad chilena estaba ampliamente politizada, la intervención estadounidense, por medio del Banco Mundial y el Banco de Exportaciones-Importaciones, hizo posible que la economía chilena fuera severamente afectada y se preparara el golpe militar con la complicidad de gran parte de los latifundistas. Allende quedó en la memoria colectiva como un político democrático al que se considera un héroe latinoamericano. A raíz de su muerte en el contexto del bombardeo militar al Palacio de La Moneda el circularon versiones de que había sido asesinado, pero investigaciones

ulteriores confirmaron un suicidio.⁸ La primera versión es la que aparece en el poema de la mexicana: “todo el ejército de la ignominia, / ha asesinado a un hombre” (119).

A lo largo del texto, la autora utiliza abundantes adjetivos calificativos para denostar a los opositores de Salvador Allende: “asquerosos chacales”, “sátrapas eunucos”, “marionetas del yanqui”, “repulsivos cuervos”, “gorilas siniestros”, entre otros. Con la ausencia del presidente se tambalea el concepto de libertad:

porque la libertad es pan que se comparte,
dolor, sueño, esperanza,
alborada del hombre;
la libertad que Chile enarbolaba
como la más certera y firme
dignidad de los pueblos (119).

Desde el presente de la enunciación, la voz poética se lamenta por la traición cometida hacia un mandatario que, a su juicio, es un modelo de dignidad en oposición a la ‘raza’ que traiciona y con sus actos contamina el proyecto de justicia social del hombre americano. Para Paz Paredes, representa la continuación de Simón Bolívar, José Martí, el Che Guevara y su combate contra los tiranos, por eso, resalta el coraje de los hijos del socialismo chileno:

La sangre derramada
alimenta su lucha.
No los detiene nada, Presidente.
Oye su marcha combativa,
oye su grito de batalla (122).

Allende es un símbolo y un estandarte para la victoria ulterior que tanto anhela la escritora, no solo para Chile, sino para toda América Latina:

¡Y nada será en vano!
Contra las bayonetas homicidas,
y la sangre tiéndole la rabia,

8 Para mayor información, consúltese Amorós, 2013.

el pueblo escucha tu verdad postrera
y en esta hora aciaga, se levanta (121-122).

Por otra parte, en la sección “Poemas de protesta” se advierte la admiración y adhesión político-ideológica al socialismo y comunismo. En “Canción de amor a la Unión Soviética” y “Canción de amor a la Nueva China”, fechados en 1972 y 1964, respectivamente, el contexto al que se alude parece más una utopía. La mexicana viajó a ambas naciones para conocer de cerca esas *realidades*. En estos poemas, mira el ‘prodigio’ de la estructura política y socioeconómica de dichos pueblos con el anhelo de que el capitalismo sea sustituido por otros sistemas aparentemente más justos, en los que la libertad humana sea permanente.

En “Canción de amor a la Unión Soviética”, la autora manifiesta su sorpresa por ese ‘nuevo mundo’ que dejó la Revolución rusa. Lejos quedó la esclavitud y la ignominia; ahora las tinieblas se iluminan con antorchas de independencia. La viajera se mira a sí misma asombrada por lo que considera un ambiente idílico:

Aún no sé si es verdad, si aquí me encuentro,
si vivo y si respiro
este clima de paz y de alegría.
Aquí se abren de par en par las puertas
de la amistad más limpia
y podemos penetrar en las almas
con la misma confianza
como cuando se llega
a nuestra propia casa y nos reciben
la ternura, el calor, la compañía (124).

Esta composición de tono confesional sirve para contrastar el prodigio de la unificación soviética, donde la libertad, el amor, la alegría y los sueños se realizan, con la propia realidad nacional, marcada por la violencia y la represión de Estado:

Yo vengo de una tierra
que amo y que me duele;

de una tierra de amargas estaciones,
donde un otoño herido
y un ácido verano
sembraron de anatemas mi poesía (125).

México tiene una historia de batallas que la escritora invita a continuar para que la felicidad y el progreso para todos sea similar al *comprobado* por ella en su visita a la Unión Soviética. La revolución es el modelo para lograr que las “fértiles cosechas”, es decir, el proyecto de un cambio a partir de una ideología no capitalista, pueda realizarse y proporcionar un beneficio social común.

Por su parte, “Canción de amor a la Nueva China” tiene como contexto el éxito de la Revolución china de 1949 alcanzada por del Partido Comunista de China y su líder Mao Tse-Tung. Para Paz Paredes, la *oscuridad sombría* concluyó con el triunfo comunista; ahora, en el presente de la enunciación —1964—, el pueblo puede gozar de libertad e igualdad, por lo que vive en permanente júbilo:

He visto el campo, la ciudad, la escuela,
la fábrica, el taller, como un gran templo
donde el niño, el soldado, las mujeres,
el obrero, el artista, el campesino
elevan su plegaria, su aleluya,
su himno marcial de amor hacia la patria
que vigila y construye
un suelo libre de extranjerías hordas
y de sucios reptiles traicioneros (127).

En el texto se resalta la idea revolucionaria del nuevo sujeto que se une en colectividad por el bien común. El triunfo del comunismo chino supone, desde la visión de la poeta viajera que testimonia la algarabía y el idilio, un estado de confort social en donde los campos agrícolas son fértiles; los hombres y las mujeres tienen los mismos derechos; el pueblo se agrupa y canta su victoria. La escritora comunica a sus lectores un “mensaje/ de lucha y esperanza” (129). Como en

el caso de su travesía a la Unión Soviética, el yo lírico recurre a la comparación de lo que le parece la perfección del comunismo chino impulsado por el presidente Mao, en oposición a su país de origen:

Yo quiero que mi patria
y otras patrias se miren en tu espejo
donde la aurora apareció de pronto
desgarrando la noche detenida (129).

CONCLUSIONES

Los poemas de protesta de Margarita Paz Paredes constituyen una particular visión sobre diversos acontecimientos y figuras revolucionarias en México y otros países, como Cuba, Chile, China y la Unión Soviética. La algidez política despierta en la autora una conciencia sobre la colectividad, el sentido de lucha y la importancia de la palabra poética. Al contrastar las nociones de justicia e injusticia, pretende impugnar la ideología dominante de su tiempo, demuestra su inconformidad y apuesta porque no mueran los ideales de los personajes a los que exalta. Sus textos visualizan la defensa de otras maneras de organización política y social que pugnen por la libertad de los pueblos unidos para el bien común y en contra de la tiranía.

Al paso de las décadas, estos poemas de tono conversacional se leen como el resultado de una visión poética y de un contexto en el que la literatura, en tanto arte, se corresponde con otros discursos; asimismo, permiten dimensionar a una escritura, por momentos eufórica, cuyo oficio y convicciones se conectan en una praxis estética. Si consideramos que la sociología de la literatura postula que el arte es el resultado de la ideología del autor, del contexto y de la clase social, entonces podemos concluir que Margarita Paz Paredes parte de la idea de que la poesía de tema social es

una contribución al acto cognoscible de una realidad digna de ser comunicada a un receptor con el que se dialoga a distancia. La visión individual del texto guarda, por tanto, relación con un contenido ideológico cuya finalidad es incidir en la conciencia del receptor, en su pensamiento, clase y visión de mundo, aunque en el caso de las composiciones de Paz Paredes, con el transcurrir del tiempo se leen más como el fervor y apuesta de una autora que pensó un mundo distinto y más habitable del que le tocó vivir.

Conviene preguntarse en qué sentido la propuesta estética de la mexicana se convierte en inspiración para las luchas de la izquierda en el país. ¿Será, como señala Masiello (2007), un fetiche de consumo producto de una época? ¿La *realidad* social y política que refleja la poeta tiene correspondencia con aquella del lector contemporáneo? Estas preguntas son pertinentes porque nos permiten enfrentar discursos literarios pretéritos y, quizás desde la propia subjetividad, actualizar la reflexión crítica sobre el pasado y el presente.

En su poesía confesional y laudatoria a las ideas de izquierda, al socialismo y al comunismo, la autora muestra su admiración por figuras revolucionarias. Sus textos constituyen el registro subjetivo de una época convulsa; no cambian la realidad, pero sí la impugnan mediante el hecho literario, lo que significa un acto de libertad, al menos por medio de la palabra.

REFERENCIAS

- Alemaný Bay, Carmen (1997), *Poética coloquial hispanoamericana*, Alicante, Universidad de Alicante.
- Amorós, Mario (2013), *Allende. La biografía*, Barcelona, Ediciones B.
- Castañeda Barrera, Eva (2019), "La coloquialidad poética y la construcción de una ideología en América Latina", *Cuadernos Americanos*, vol. 4, núm. 170, pp. 153-172.
- Castellanos, Laura (2016), *México armado. 1943-1981*, México, Era.
- Dalton, Roque (1969). "Entrevista de Mario Benedetti a Roque Dalton", en *Marcha*, 28 de febrero y 7 de marzo de 1989, Montevideo.
- Frau, Mauricio (2013), *Diccionario básico de ciencia política*, Buenos Aires, La Bisagra Editorial.
- Fernández Retamar, Roberto (1995), *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- Gordon, Samuel (1990). "Los poetas ya no cantan ahora hablan (Aproximaciones a la poesía de José Emilio Pacheco)", *Revista Iberoamericana*, vol. LVI, núm. 150, pp. 255-266.
- Huerta, Efraín (2014), *El otro Efraín. Antología prosística*, México, FCE.
- Ibargoyen, Saúl y Jorge Boccanera (1979), *Poesía rebelde en Latinoamérica*, México, Editores Mexicanos Unidos.
- Kerbrat Orecchioni, Catherine (1992), "La ironía como tropo", en María Christen Florencia, James Valender, Luz Elena Zamudio et al., *De la ironía a la grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 195-221.
- Masiello, Francine (2007), "Poesía y ética", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXXIII, núm. 65, pp. 11-25.
- Pacheco, José Emilio (1979), "Notas sobre la otra vanguardia", *Revista Iberoamericana*, núm. 106-107, pp. 327-334.
- Paz Paredes, Margarita (1979), *Señales*, México, Oasis.
- Paz Paredes, Margarita (1986), *Litoral del tiempo*, México, Secretaría de Educación Pública/FEM.
- Salinas Figueredo, Darío (2015), "El golpe de Estado en Chile (revisitado) y los desafíos políticos actuales en el contexto latinoamericano", en Ana Buriano Castro, Silvia Dutrénit Bielous y Daniel Vázquez Valencia (eds.), *Política y memoria. A cuarenta años de los golpes de Estado en Chile y Uruguay*, Instituto Mora/Flasco México, pp. 73-99.
- Schaeffer, Jean-Marie (2013), *Pequeña ecología de los estudios literarios. ¿Por qué y cómo estudiar literatura?*, México, FCE.
- GERARDO BUSTAMANTE BERMÚDEZ.** Adscrito a la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), México. Sus intereses académicos son: poesía latinoamericana de los siglos XX/XXI; la obra completa de Abigael Bohórquez y Elías Nandino; textos autobiográficos; así como la relación entre historia y literatura. Entre sus publicaciones recientes destacan: "Iré cantando mi vejez primera. Melancolía y duelo en algunos poemas de Abigael Bohórquez" (*El Pez y la Flecha, Revista de Investigaciones Literarias*, vol. 2, núm. 4); "Memoria personal y colectiva en la poesía de Balam Rodrigo: *Marabunta y Libro centroamericano de los muertos*" (*Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, núm. 25); y "Cuerpos femeninos y violencia en *Barcos en Houston*, de Nadia Villafuerte" (en *Miradas diversas: la violencia de género desde las humanidades*, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2022).