



Universidad Autónoma del Estado de Morelos
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades

El choro: poesía marginal y subversiva

TESIS

para obtener el título de
LICENCIADA EN LETRAS HISPÁNICAS

Presenta

Legna Suhei Avalos Valladares

Dirigida por

Mtro. Roberto Carlos Monroy Álvarez

DEDICATORIA

A la única jefa, Mari Valladares,
y al único jefe, Ángel Avalos,
que obedezco (a veces).

| | |
|--|----|
| Agradecimientos | 6 |
| Introducción | 7 |
| Propuesta metodológica | 10 |
| | |
| Capítulo I: Contexto y propuesta estética del choro | |
| 1.1 Contexto en que se desarrolló el choro: México 1980-2006..... | 12 |
| 1.2 Ricardo castillo y el movimiento Rupestre..... | 16 |
| 1.3 El choro, chorema y choreros(as)..... | 22 |
| 1.4 Breve historia del choro como poesía..... | 25 |
| 1.5 Propuesta estética del choro y los choremas..... | 32 |
| | |
| Capítulo II: Reflexiones sobre la literatura, la subversión y el margen | |
| 2.1 El choro como poesía..... | 35 |
| 2.2 Política y estética según Jacques Rancière..... | 39 |
| 2.3 El obrar político del choro..... | 46 |
| 2.4 Subversión desde la marginalidad..... | 50 |
| | |
| Capítulo III: Análisis del discurso | |
| 3.1 Presentación de Rodrigo Solís en la UAMX..... | 53 |
| 3.2 Crítica a la política..... | 53 |
| a) Chorema II..... | 54 |
| b) Chorema VI..... | 58 |
| c) Chorema VII..... | 61 |
| 3.3 Crítica a los dispositivos..... | 65 |
| a) Chorema I..... | 65 |
| b) Chorema V: El dragón..... | 69 |
| c) Chorema IX: | 72 |
| 3.4 Amor, sexualidad y género..... | 74 |
| a) Chorema III..... | 76 |

| | |
|----------------------------------|----|
| b) Chorema IV..... | 78 |
| c) Chorema VIII: Le suplica..... | 81 |
| d) Chorema X: Tu tanga..... | 83 |

Conclusiones

Anexos

| | |
|---|----|
| Anexo 1: PRIMER MANIFIESTO ROLERISTA..... | 90 |
| Anexo 2: Semblanzas de algunos choreros y choreras..... | 92 |

Bibliografía

Agradecimientos

Quiero agradecer a mi mamá por presentarme al choro y a mi papá por apoyarme en todo lo que he decidido hacer. A mi director de tesis por tolerar que trabajara a mi ritmo y brindarme la oportunidad de aprender de él. A Daniel Práxedis por su amistad durante toda la carrera y por siempre animarme. A Ismael Arroyo e Ismael Borunda, a quienes muy seguramente harté por hablarles infinidad de veces sobre este tema. Igualmente quiero darle las gracias a Mauricio Jiménez, Adolfo Ramírez, Rodrigo Solís y al “Ene” por permitirme entrevistarlos y realizar esta pequeña investigación, pero, sobre todo, por ser mi acercamiento a la poesía. En fin.

Introducción

Todo es poesía menos la poesía

Nicanor Parra

La presente investigación afirma que el “choro” es otra forma de entender a la poesía; es así como el “chorema” es un poema y los choreros y choreras son una forma más de poetas. Es decir, una serie de escritores y escritoras usan esos nombres como estrategia discursiva para evidenciar que no están dentro de la poesía institucionalizada y que no quieren estarlo porque desde lo que se denomina como “canon literario” se impone una única forma de hacer literatura e ignoran que existen muchas propuestas fuera de ese espacio. Es por todo lo anterior que estos autonombados “choreros y choreras” designan de otro modo a su poesía marginal, lo cual los hará hacerse ver y escuchar; esto lo consiguen al moverse del lugar que les es sería asignado (en el margen) y con ello originan un espacio en el que tienen voz, donde el choro se vuelve el centro de lo que crean a la par de que evidencian la existencia de otras maneras de comprender y advertir a la poesía que están al margen de la literatura institucionalizada. En otras palabras, subvierten el lugar que les fue asignado: en la marginación y sin voz.

Las características principales del choro son la oralidad, la expresión teatral o carnavalesca con la que presentan sus choremas (poemas), el tono de voz que utilizan como el de un merolico, el vocabulario popular y vulgar, los referentes como los compositores mexicanos y el poeta Ricardo Castillo principalmente, las ideas político-sociales, la cooperación con compositores mexicanos y/o músicos, y la perspectiva de des-enaltecer la noción de poesía. La poesía, como concepto que pertenece al campo institucionalizado de la literatura, para ellos ocupa un léxico culto que no es accesible para la mayoría, por tanto, la consideran lujosa y controlada por una institución que determina qué es, cómo debe ser y dónde debe estar; es así como deciden entender y apropiarse de la poesía propuesta por Rodrigo Solís: el choro.

Para el presente estudio no se analizan a todos los choreros y choreras, sólo se analizó al chorero Rodrigo Solís y a su forma/contenido de entender y llevar a cabo el choro en los choremas. Esto debido a que cada chorero y chorera tiene un modo subjetivo de entender y llevar a cabo los choremas, lo cual resulta interesante por los múltiples enfoques con los que

se puede entender y explorar al choro entendido como poesía, empero para el presente trabajo resultaría ser un análisis demasiado extenso. En este trabajo, sin embargo, sólo se buscaron algunas similitudes en la forma de entender al choro de algunos choreros y choreras, más no las variopintas maneras en que llevan a cabo su objetivo.

El interés que originó la investigación, en un primer momento, fue personal, y surgió a partir de escuchar y leer diversos choremas (poemas), sobre todo de Mari Valladares. En el transcurso de la licenciatura en Letras Hispánicas el interés se tornó académico, orientado a partir de la interrogante: ¿por qué en la academia no se analizan y estudian esta clase de propuestas?, subsecuente a esa duda es que se realiza esta tesis, para comprender los ignotos motivos de la propuesta, el por qué es marginada, qué proponen y cómo lo llevan a cabo.

El tema es el choro y en el transcurso de toda la investigación se buscan tres objetivos en específico: explicar qué es el choro, comprender qué lo hace marginal y cómo es que subvierten el lugar que les fue asignado con su propuesta. Para ello, primero se realiza la historia y la estética del choro; después se profundiza en los conceptos de marginalidad y subversión con el apoyo del filósofo Jacques Rancière, así como en sus conceptos “política”/“policía”, obrar político y su relación con la “estética”; para terminar se analiza la presentación de Rodrigo Solís en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) Unidad de Xochimilco del año 2000, con el propósito de probar textualmente lo antes aseverado: el choro es el movimiento de un tipo de poesía marginal y subversiva.

En el primer capítulo se parte de lo general a lo particular. Primero se desarrolla el contexto sociopolítico del choro y cómo influyó en el establecimiento de este: México 1980 al 2006. Posteriormente se manejan las influencias del choro, para lo cual, se inquirió en la contracultura y el canon literario, al igual que se realizó una sucinta historia de la literatura, en especial de la poesía y del rock mexicano; se enfatizó en el poeta Ricardo Castillo y los Rupestres por ser influencias clave para entender el choro. Luego se realizó una breve historia lexicográfica para entender el significado de “choro” y ver qué definición en concreto es a la que aludían los choreros con el fin de asimilar explícitamente su propuesta. Después, ya al tener el significado preciso del “choro”, se definieron las palabras: chorema, chorear y chorero(a). Ulteriormente, gracias a las entrevistas realizadas a los choreros y chorera, se habló del choro: quién lo inicia, con qué finalidad, quiénes se sumaron a la propuesta, cómo

es que se difundió y en qué escena. Por último, se escudriña en la propuesta estética del choro: qué hace que un choro sea un choro.

En el segundo capítulo se intentó dar una definición de literatura para posteriormente definir poesía y poemas, a fin de ver la semejanza que tienen con el choro y los choremas. Seguidamente, una vez definido lo anterior, se exploró en los conceptos del filósofo Jacques Rancière: política/policía, obrar político y su relación con la estética, con el propósito de exponer la manera en que el choro subvierte el lugar que le sería asignado por las prácticas discursivas: fuera de la literatura/poesía. A continuación, se demuestra cómo el choro hace re-pensar a la poesía, al mismo tiempo que se otorgan de una voz que no tenían y propusieron una nueva distribución de lo sensible. Para finalizar, se profundiza en los conceptos de marginalidad y subversión para estatuir cómo desde la marginalidad logran moverse y subvertir el lugar que les fue asignado, con ello lograron dotarse de voz al igual que de su propio espacio sensible.

En el tercer capítulo se analizó la presentación que realizó Rodrigo Solís en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) Unidad Xochimilco. Primeramente, se contextualizó la presentación y se separaron los 10 choremas que expuso por tema: En el primer apartado se analizan tres choremas que critican a la política, en el segundo a tres choremas que critican a los dispositivos sociales y en el tercero se analizan, de manera general, cuatro choremas de amor y sexualidad desde una perspectiva de género. Al final, se presentan todas las conclusiones obtenidas de los tres capítulos.

Propuesta metodológica

El choro es una propuesta de Rodrigo Solís, en la cual trata de repensar a la poesía. La propuesta no ha sido publicada en editoriales notables, reconocida en concursos literarios o divulgada por alguna institución, por lo cual, la información que se tiene sobre el tema en textos académicos es nula. Empero, en escritos independientes (editoriales, entrevistas informales, audios, videos) y atípicos (testimonios de personas muy específicas): sí se puede encontrar un poco sobre dicha propuesta. Por ello, para obtener información sobre los choremas se pensó en utilizar como método “la entrevista etnográfica”, “entrevista informal” o “el arte de la no directividad” que presenta Rosana Guber, con el único fin de obtener más información, ante todo histórica.

El método consiste en realizar una entrevista con tres cuestiones centrales: la primera es sobre la atención flotante, que se refiere a que la investigadora debe llevar ciertos tópicos (hilos de significado) que le interesa conocer, tratar de captar alusiones y esperar hasta escuchar lo que le interesa saber; la segunda es la asociación libre o no directiva, se refiere a proponer un tema y la persona entrevistada habla acerca de ese tema a partir de su propia lógica; y la categorización diferida que trata sobre repreguntar lo hallado en un nuevo encuentro o varios encuentros. En conclusión, involucra tiempo, interacción y perseverancia para obtener todos los datos que se necesitan. Caso contrario pasa en la entrevista en profundidad o directa que se compone en una sola interacción, cara a cara, en la que el investigador realiza una serie de preguntas “abiertas” tratando de captar el lenguaje verbal y no verbal, mientras que el entrevistado se dedica a responderlas.

Debido a la pandemia por COVID-19 se tuvo que rectificar el método de Rosana Guber para adaptarlo al forzado contexto de la contingencia. Es así como se incorporó la entrevista directa a la entrevista etnográfica, y esto se pudo conseguir debido a que la única finalidad era la de ubicar el contexto histórico del choro. Pero habrá que mencionar, que ambos métodos son un oxímoron, debido al contexto performativo que, según Rosana Guber, produce las condiciones de lo que puede hacerse/decirse en contextos muy específicos y de una sola interacción, por ello, enfatiza en las tres cuestiones centrales antes mencionadas. Sin embargo, no pudo emplearse el método sin ser alterado. Este método lo explica en su libro *La etnografía, método, campo y reflexividad* y para la siguiente investigación se utilizó principalmente el capítulo 4, “La entrevista etnográfica, o el arte de la ‘no directividad’”.

Por todo lo antes mencionado, se expondrá brevemente el contexto de las entrevistas: se escribieron una serie de preguntas abiertas como guía para la entrevistadora, sin embargo, no fueron preguntas que no pudieran ser modificadas o alteradas durante la conversación con los entrevistados. Se contactó con los entrevistados y se realizaron cinco entrevistas por la plataforma *ZOOM* a lo largo de agosto-noviembre 2020, con una duración de dos horas cada una; cada una de ellas fue grabada (audio y video) —con la autorización de los entrevistados— y transcritas para facilitar el manejo de la información. El primer entrevistado fue Rodrigo Solís, debido a que a él se le adjudica la propuesta del choro, quien durante la entrevista mencionó como choreros a los cuatro entrevistados siguientes, quienes fueron Mauricio Jiménez, Mari Valladares, Adolfo Ramírez y Jorge Daniel Cabrera. Cada uno de ellos proporcionó otras fuentes de información para corroborar lo dicho y dieron nombres de personas que consideraron que podrían rectificar: Haydn Hernández, Víctor Guillén “Kivort Guillné”, Mauricio Díaz “El Hueso” y Francisco Barrios “El Mastuerzo”. La información que a continuación refiero es el resultado de esas entrevistas y la investigación documental que se pudo rescatar.

Capítulo I: Contexto y propuesta estética del choro

1.1 Contexto en que se desarrolla el choro: México 1980-2006

Cada generación de escritores y escritoras ha sido portavoz de su contexto político/social de manera casual o causal, sólo por el hecho de pertenecer a una cierta temporalidad. En el caso de los choreros y choras no ha sido la excepción, sin embargo, sólo conocemos algunas versiones de algunos escritores, lo cual nos impide ver el panorama completo. Es por ello por lo que debemos conocer el contexto histórico de México en el que surge esta otra visión, ya que los choremas reflejan gran parte de los acontecimientos políticos y sociales que transcurrieron entre 1980-2006 en un ámbito peculiar: fuera de la academia, en el Distrito Federal (ahora Ciudad de México) y junto a diversos compositores y compositoras mexicanos. Actualmente siguen presentándose, quizá ya no con esta idea, empero las referencias y temas que se analizarán en los choremas seleccionados son de las dos últimas décadas del siglo XX e inicios del siglo XXI.

México en los 80's tenía como presidente de la República a José López Portillo del Partido Revolucionario Institucional (PRI). El PRI llevaba gobernando 51 años, aunque inició con el nombre de Partido Nacional Revolucionario (PNR), después se nombró Partido de la Revolución Mexicana (PRM) y por último Partido Revolucionario Institucional (PRI). De 1980 al 2000, presidente tras presidente aseguraba que superaría la crisis económica que dejó su antecesor del mismo partido (PRI). “México es la dictadura perfecta” le llamó el escritor peruano Vargas Llosa frente al sorprendido Octavio Paz en un encuentro de intelectuales — transmitido en televisión abierta por Televisa— en 1990¹. Durante esos 20 años, de los cuales se hablará, ocurrieron sucesos históricos que se verían reflejados en los choremas y que los influenciarían; a continuación, algunos ejemplos de lo anterior.

El 19 de septiembre de 1985, durante el sexenio de Miguel de la Madrid Hurtado, ocurre uno de los mayores terremotos (magnitud 8,1) en México, que afectó a la zona centro, principalmente al Distrito Federal². Sobre el terremoto, la versión oficial aseguró haber puesto en marcha el plan DN-III-E (El Plan de Auxilio a la Población Civil en Casos de Desastre),

1 Fue hasta el 2000 que el PRI finalmente perdió contra el candidato Vicente Fox Quesada del Partido Acción Nacional (PAN), después de 71 años en el poder, quien prometía el fin de la dictadura priista.

2 O al menos la información de dicha catástrofe fue máxime documentada ahí.

mientras que la ciudadanía y periódicos como *La Jornada* reprocharon la incompetente administración con que se inmovilizó el Estado. Entre las miles de muertes que dejó el terremoto se encontró la de uno de los principales promotores del rock Rupestre (que se explicará ampliamente su relevancia con el choro en el siguiente apartado): Rodrigo Eduardo González Guzmán, más conocido como “Rockdrigo González”.

Por otro lado, durante el sexenio de Miguel de la Madrid Hurtado, México se incorporó al Acuerdo General sobre Aranceles y Comercio (*General Agreement on Tariffs and Trade* [GATT]), que “[...] significó el abandono de las políticas proteccionistas y el avance hacia el neoliberalismo, modelo adoptado por las economías capitalistas que retomaban los elementos del liberalismo desarrollado en el siglo XX, y los adaptaban a las nuevas condiciones del mercado internacional en el marco de la globalización” (Cantú 357). El neoliberalismo es un sistema político y económico que requiere liberar a las industrias y a la economía a los particulares (principalmente de las grandes empresas), así pues, ellos decidirán el precio y las funciones que puedan y deban tener las mercancías y los procesos, en consecuencia, los gobiernos y Estados deberán acatar las decisiones de los particulares. El 1 de diciembre de 1988 toma la presidencia Carlos Salinas de Gortari³. Transcurrieron cuatro años de su sexenio, y el 17 de diciembre de 1992 firmó el Tratado de Libre Comercio, “el Tratado permite reducir los costos para promover el intercambio de bienes entre los tres países [...]” (Arreola Miranda 3): Estados Unidos, México y Canadá. “Hay quienes sostienen que este tratado para el comercio regional en América del Norte benefició a la economía mexicana y ayudó a enfrentar la competencia planteada por Japón y la Unión Europea; sin embargo, otros argumentan que Canadá y México se convirtieron en colonias de los EE.UU, y que, como consecuencia del TLCAN, aumentó la pobreza en México y agravó el desempleo en los EE.UU (Arreola Miranda 4).

Lo anterior se señala porque el neoliberalismo, la globalización y el TLCAN son temas recusables en varios choremas, de forma satírica y/o sarcástica utilizan al choro con tono de algún presidente en turno para manifestar su inconformidad y señalar los efectos negativos que traen consigo: pobreza, genocidio, explotación, contaminación, abusos de poder, etcétera. Sin embargo, apuntan de manera positiva hacía dos luchas que comenzaron a manifestarse: la

³ Pese a un posible fraude electoral, inquirido por la caída del sistema de cómputo y difusión tardía de los resultados.

de las feministas en Ciudad Juárez (1993) que protestaron por frenar la abrumadora cantidad de feminicidios y desapariciones que sucedían en la zona fronteriza —que muchos piensan fue debido a la llegada de las maquiladoras— y que aun cuando denotaron un elevado incremento económico en Ciudad Juárez, las mujeres que laboraban ahí desaparecían o aparecían violadas/asesinadas sin que hubiese responsables; y la del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) que surge de la fusión principalmente del grupo guerrillero urbano de las Fuerzas de Liberación Nacional (FLN) y el movimiento campesino e indígena chiapaneco, encabezado por el Subcomandante Marcos (1994), generado por el despojo de tierras, pobreza y desempleo que se acentuó posterior a la firma del TLCAN.

Otro dato importante es que durante el proceso electoral de 1994 fue asesinado el candidato presidencial Luis Donaldo Colosio, en el transcurso de un mitin de campaña en la Colonia Lomas Taurinas de Tijuana; Baja California. Tras su muerte, pudo llegar a la presidencia Ernesto Zedillo Ponce que, entre los múltiples problemas heredados por el PRI, todavía tenía que dar cuenta sobre los asesinatos de Luis Donaldo Colosio, José Francisco Ruiz Massieu y el cardenal Posadas Ocampo, sin embargo, ninguno de los tres casos fue aclarado satisfactoriamente. Es decir, había problemas dentro los partidos políticos. Desde el primer año del sexenio de Ernesto Zedillo hubo una queja persistente de México hacía Estados Unidos, ya que algunos ciudadanos de dicho país tenían una actitud hostil —incluso xenofóbica— con los mexicanos que migraron, dando pie a un tema recurrente para la literatura mexicana: la migración y la frontera.

El 6 de julio de 1997 se realizaron los primeros comicios en el Distrito Federal, lo cual dio la victoria a Cuauhtémoc Cárdenas como jefe de gobierno de dicha entidad. En ese mismo año, el 22 de diciembre, en Acteal, el grupo Las Abejas (del EZLN) fue emboscado y masacrado por un grupo al que se atribuyó conexión con el PRI, lo cual dio como desenlace la muerte de 45 indígenas tzotziles, entre ellos mujeres embarazadas y niño(a)s que se habían refugiado en un templo. En 1998 el empresario Ricardo Salinas Pliego⁴ crea la campaña preventiva *Vive sin drogas*, en un contexto en el que Ernesto Zedillo seguía una política de prohibición hacía las drogas con criminalización y represión.

4 Dueño de Tv Azteca, que es un cúmulo mexicano de medios de comunicación, la segunda mayor generadora de contenidos en español en el mundo.

La televisión como sinécdoque del TLCAN, al igual que el neoliberalismo, es un recurso recurrente empleado por el chorero Rodrigo Solís para manifestar su inconformidad. En el chorema *En la tele*⁵, por ejemplo, habla de la televisión como vehículo ideológico de los empresarios y resalta su desacuerdo con el discurso “antidrogas” promovido por la campaña *Vive sin drogas* de Salinas Pliego, aseveraba que la verdadera droga era el contenido censurado y/o alterado de la televisión. Para ilustrar lo dicho, aquí la transcripción de un fragmento del chorema:

[...]
El mundo está allá afuera
y yo sigo sin apagar:
¡La tele!
Siempre sé qué hacer frente a la tele.
Mi vida... en la tele, en la tele.
¡Vive sin drogas,
apaga la tele!
(min 1:21)

El 1 de diciembre del 2000 Vicente Fox Quesada es nombrado presidente de México. Durante el sexenio de Fox se mantuvo el modelo neoliberal adoptado por Salinas de Gortari y seguido por Zedillo, ya que, “[...] dicho modelo económico se continuó aplicando por considerarlo requisito indispensable para el desarrollo” (Cantú 403). El *Acuerdo migratorio México-Estados Unidos* fue una de las prioridades, dado que después de la crisis económica de 1995 se incrementó el número de migrantes mexicanos a Estados Unidos. Además, “[...] México continuó siendo uno de los países con mayor desigualdad socioeconómica de América Latina, con la drástica polarización entre las personas muy ricas y las que viven en situaciones de ‘pobreza extrema’” (Cantú 404). Como se explicará más adelante, una de las principales características de los choremas es que están escritos para la oralidad, además de que la conversación es un recurso de improvisación que utilizan para presentar y concluir cada chorema. Ese orden se altera según el estilo que maneje cada chorera o chorero, pero es un recurso que todos utilizan con el propósito de que el chorema parezca parte de una conversación y

5 Nombre exacto desconocido.

no un poema recitado. Por ejemplo, en la presentación que se analizó de Rodrigo Solís, se presenta el chorema VII, pero antes de enunciar el choroma dice: “[...] está inspirado en un pequeño rollito que encontré en un baño público que decía: ‘Si usted votó por Fox, no sea pene’” (min 21:33). Para ellos, los choreros, es necesario que el chorema sea inteligible, cómico y coloquial, porque bajo su lectura del contexto, la gente estaba educada por la televisión —no por los libros rebuscados— y por la “mentira” que era presentada como la “verdad”.

Para concluir, en el fin del sexenio de Vicente Fox (2000-2006), la popularidad del gobernador del Distrito Federal (Andrés Manuel López Obrador) crecía, dice Cantú, debido a la seguridad, desarrollo social y a la restauración del Centro Histórico de la capital. Finalmente, López Obrador fue elegido candidato del PRD a la Presidencia de la República; Felipe Calderón Hinojosa del PAN; y Roberto Madrazo por el PRI. Posteriormente, el triunfo electoral fue para Felipe Calderón. Tras el anuncio se desató inconformidad por parte de López Obrador y sus seguidores, quienes aseguraban que se había cometido fraude. Dichos resultados fueron impugnados por la coalición “Por el Bien de Todos”, que pedía la realización de un recuento “voto por voto” y “casilla por casilla”. Pese a todo, el 5 de septiembre el Tribunal Electoral, por unanimidad, reconoció como válidas las elecciones del 2 de julio. Así quedó como presidente electo el panista Felipe Calderón (2006-2012). Cosa que reforzaría con mayor viveza la idea que los choreros sostenían sobre quién domina y quién dirige la verdad.

En suma, los choreros se desenvolvieron en una dictadura disfrazada de democracia. Donde se firmaban tratados que cierto sector de la sociedad aseguraba que no eran eficaces, mientras que el Estado mexicano aseguraba lo contrario; en donde ocurrían feminicidios, asesinatos, desapariciones, crímenes de Estado, pero se negaban o justificaban. En el cual, la televisión tenía una significación de gran relevancia como principal medio de comunicación, al igual que los periódicos. Es entonces que, resulta relevante inferir que “la verdad” la proporcionaban los empresarios y el Estado mexicano; siendo así, la “mentira” era todo aquello que no fuera “verdad” y los choreros, según el siguiente estudio, se postularon desde “la mentira” o como ellos lo nombraron: el choro.

1.2 Ricardo Castillo y el movimiento Rupestre

A continuación, se expondrán algunos de los antecedentes que influyeron en la propuesta del choro, como lo fue el poeta de Guadalajara Ricardo Castillo y el movimiento Rupestre. Para ello, se narrará brevemente la historia de la literatura mexicana de 1980-2000, y se enfatizará a la poesía y su conexión con la composición mexicana. También se intentará hacer dialogar a José María Espinasa⁶ y a José Agustín, debido a los diferentes puntos de vista con los que observan a la historia de la literatura mexicana de finales del siglo XX. Espinasa divide a la historia literaria: Octavio Paz y la contracultura; mientras que José Agustín, al haber sido un exponente destacado de La Onda, divide a la cultura dominante de la contracultura. Espinasa hace una división muy parecida a la que realizó Glantz, que separó a la literatura mexicana en dos grandes categorías: La onda y la escritura. Dice José Agustín sobre esto que la escritura era algo que premiaban, mientras que “[...]la onda era lo grosero, vulgar, la inconsciencia de lo que se hacía, lo fugaz y perecedero, jóvenes, drogas, sexo y rocanroll” (96)⁷.

En *La literatura mexicana del siglo XX*, José María Espinasa expone que, en México, casi a finales del siglo XX, los géneros literarios mayormente efectuados ondulaban entre: poesía y narrativa. El teatro y el ensayo padecían volubilidad, el primero era más dirigido al escenario que a la página, y el segundo “[...] entró en una extraña crisis ante el lector: la oferta académica, muy abundante, era sin embargo de un alcance muy restringido y la mayoría de las veces muy mediana su calidad, mientras que el llamado ensayo de imaginación contaba con cada vez menos lugares para su publicación [...]” (Espinasa 301). Continúa diciendo Espinasa sobre el “ensayo de imaginación”⁸ que un exponente destacado era Carlos Monsiváis (escritor y periodista mexicano), sin embargo, lo que quería resaltar el autor es que lo más consultado era la poesía al igual que la narrativa, y en menor medida el teatro y el ensayo. Asimismo, Espinasa declara que “los movimientos prácticamente desaparecieron y las revistas fueron escasas y de corta duración” (301).

Siguiendo a Espinasa, ya no hubo literatura de La onda⁹, que fue un movimiento literario y más adelante multidisciplinario (1960). Según José Agustín, La onda fue un movimiento contracultural, subsiguiente de los jipis, pero con conciencia social, sobre todo des-

6 Poeta, ensayista, periodista, editor y crítico mexicano.

7 Un señalamiento visto desde una mirada adultocentrista, sin duda, ya que lo joven es negativo (*La onda*), por lo tanto, lo adulto es lo positivo (*La escritura*).

8 Se refiere al ensayo literario, pero le atribuye la imaginación.

9 Nombre establecido por Margo Glantz: escritora, ensayista, crítica literaria y académica mexicana. Fue un movimiento literario mexicano que tiene entre sus máximas figuras al escritor José Agustín.

pués de advertir la masacre por parte del Estado mexicano ante el movimiento estudiantil del 2 de octubre de 1968. “Para la izquierda mexicana, el rock y los *jipis* eran ‘infiltración imperialista’ o una forma de ‘colonialismo cultural’ (‘colonialismo mental’, le llamó Carlos Monsiváis) [...]” (Agustín 82), en cambio, la contracultura, para José Agustín, “[...] se trata de manifestaciones culturales que en su esencia rechazan, trascienden, se oponen o se marginan de la cultura dominante, del sistema. La literatura de La Onda es aquella escrita por jóvenes mexicanos alrededor los años 50’s y 60’s, cuyas obras presentaban características muy específicas, como lo podía ser la cotidianidad, con un lenguaje “joven”, la suciedad como valor contra la limpieza y las “buenas maneras”, también adoptaron varias ideas de los *jipis* como fue la libertad sexual o las drogas y se identificaron con la contracultura” (84). “Los chavos de onda”, según José Agustín, fueron perseguidos, golpeados y encarcelados porque nunca hubo una cohesión del movimiento. Posterior a La onda, a finales de los 70’s, al ya no haber movimientos, según Espinasa, se desarrollaron individualidades.

¿Pero realmente los movimientos habían terminado? Aun cuando el choro no fue un movimiento literario, sino un movimiento de poesía marginal debatido en oposiciones binarias como libro/oralidad, academia/calle y centro/periferia, sí hubo movimientos dentro de la composición mexicana. En los 80’s aconteció el mayor concierto de rock en México: El Festival Rock y Ruedas de Avándaro¹⁰, que fue desprestigiado, censurado, denostado por el Estado mexicano, así como por algunos medios de comunicación (como Telesistema mexicano). Según el historiador de rock mexicano Federico Rubli Kaiser, “[...] el gobierno actuó con rapidez para armar una conjura ante la secuencia fortuita de los hechos que se le presentaron como una ventana de oportunidad para beneficiarse políticamente” (párr. 5), y con ello, “Estructuró una inmediata y amplia campaña en los medios de comunicación (que eran totalmente controlados por el gobierno) para difundir el supuesto libertinaje y desenfreno con el que se comportaron 300 mil jóvenes” (párr. 5).

De acuerdo con Rubli Kaiser, la campaña oficial de difamación tendría principalmente como fin censurar las concentraciones masivas de jóvenes en actos de rock debido a que representaban un riesgo para el régimen. Después del Festival de Avándaro, el presidente de México, Luis Echeverría del PRI, en 1973 prohíbe los conciertos de rock en México en gran-

10 Realizado en el Estado de México en 1971 por la empresa Promotora Go S.A. de los hermanos Eduardo y Alfonso López Negrete, el ejecutivo de McCann Erickson, el promotor deportivo Justino Compeán Palacios y el productor de Telesistema mexicano (antecesora de Televisa) Luis de Llano Macedo.

des escenarios y *clubes*, incluso se penalizó a estaciones de radio que llegaron a transmitirlo. Siguiendo a José Agustín, al rock mexicano “se le cerraron las grabadoras, la radio, la televisión y la gran prensa, cuando se hablaba de los roqueros mexicanos lo hacían con un horrendo tono despectivo” (90).

Sin embargo, el rock mexicano continuó expresándose en los llamados *hoyos funky*, que eran espacios clandestinos en estacionamientos y talleres mecánicos (según el rockero Fausto Arellín “hasta en rastros de pollos”) que adaptaban para organizar conciertos. Una de las bandas que logró sobrevivir a la represión fue el *TRI*, que inclusive en la canción “Abuso de autoridad” (1974 del disco *Chavo de Onda*) se aventuraron a manifestar lo que sucedía: “Y las tocaditas de rock / ya nos las quieren quitar / ya sólo va a poder tocar / el hijo de Díaz Ordaz”. Letra que tiene como referencia a la represión padecida antes expuesta, y al hijo del presidente Gustavo Díaz Ordaz (predecesor de Luis Echeverría), Alfredo Díaz Ordaz, quién era la antítesis de la ideología del padre y que colaboró en varias bandas de rock como promotor y organizador de conciertos del mismo género musical.

La censura del rock mexicano se mantuvo durante 10 años, fue hasta 1981 que comenzó a tolerarse, pero de manera parcial. El tianguis “El chopo” jugó un papel importante, ya que brindaba un espacio para conciertos, aunque con varios altercados contra la autoridad, asimismo, dice José Agustín que, en los 80’s finalmente aparecieron centros nocturnos consagrados enteramente al rock nacional, en la Ciudad de México se encontraba Rockotitlán que fue creado por la banda de rock mexicana Botellita de Jerez, además de La Última Carcajada de la *Cumbancha*, *Wendy’s*, *Aramís*, *Tutti Frutti*, *ARTERias*, *La Iguana Azul*, *El Bar Mata*, *el Buga*, *El Nueve* y otros sitios que constantemente se enfrentaban a vecinos intolerantes, a diversos cierres forzados y obstrucciones por parte de las autoridades (111-112).

Es en ese ambiente heredado del Festival contracultural de Avándaro y la represión de los movimientos estudiantiles¹¹ fue que surge el movimiento Rupestre, iniciado por Rodrigo González “Rockdrigo”. Rodrigo cantaba en el metro, en autobuses urbanos y en la calle; sus composiciones eran irónicas, en un lenguaje coloquial, contestario, cotidiano y urbano. Poco a poco era reconocido, pero murió en el terremoto del 85. A Rodrigo González se le atribuye el término “rock rupestre”, incluso realizó el *Manifiesto Rupestre*, aunque Roberto Ponce se lo atribuye a Rafael Catana y Alain Derbez, ambos músicos y compositores del movimiento

11 Como por ejemplo el movimiento del 68 y el Halconazo en el 71.

Rupestre, quienes al inicio lo utilizaban peyorativamente como sinónimo de “naco” —de acuerdo con la RAE en una de sus acepciones, significa: indio—. Desde luego, autonombrarse “naco” era una estrategia discursiva, ya que, lo “naco” era todo lo mexicano, no folclor, y para una sociedad inmersa en los discursos del TLCAN, lo “naco” no era deseable, pues como decían los *Botellita de Jerez*¹² en su tercer álbum: *¡Naco es chido!* (1987).

En el documental *Rupestre* del Dir. Alberto Zúñiga Rodríguez se menciona que después de la represión de Avándaro se provocó la marginación de varios grupos (entre ellos los Rupestres) y de todo lo que sonara joven, no tradicional, no folclórico o con los valores predominantes. Los Rupestres son un colectivo de músicos y compositores; algunos de ello(a)s son Nina Galindo, Roberto González, Roberto Ponce, Cecilia Toussaint, Emilia Almazán, Arturo Meza, Guillermo Briseño, Eblen Macari, León Chávez Teixeiro¹³, Tere Estrada, Javier Bátiz, Rita Guerrero, Armando Palomas, Amando Rosas, etcétera. Un integrante más fue Gerardo Enciso, que se presentó durante una temporada con el poeta Ricardo Castillo, una influencia esencial del choro. Bajo estos nombres propios es que comenzamos a ver en esa escena a la mezcla: poesía y rock.

Antes de continuar, cabe señalar que, en el campo de la poesía, siguiendo a Espinasa, el movimiento estudiantil del 68 había desplazado de alguna manera la poesía de las aulas, al igual que movieron las revistas a los recitales y las canciones. Octavio Paz y Efraín Huerta mostraban de manera oportuna el principio de la polarización que se acentuaría; según Espinasa, “[...] mientras Efraín Huerta divulgaba sus poemínimos, Paz publicaba tal vez ‘el mejor poema’ de toda su obra lírica: *Pasado en claro*” (317). Por esa misma década, también encontramos a David Huerta (hijo de Efraín Huerta) y al poeta Infrarrealista Mario Santiago Papatzi¹⁴. El Infrarrealismo fue un movimiento poético establecido en 1975, algunos poetas que lo conformaban era Roberto Bolaño, el mismo Papatzi, Rubén Medina, Guadalupe Pita Ochoa, Claudia Kerik y más. Los infrarrealistas tomaron como consigna la frase del artista Roberto Matta¹⁵ “Hablaemos de volarle la tapa de los sesos a la cultura oficial”. El movimiento se caracterizó por la búsqueda de una poesía libre y personal, que representara la

12 Conformado por Francisco Barrios “El Mastuerzo”, Armando Vega-Gil y Sergio Arau.

13 Aunque no se considera parte de, al igual que Jaime López o José Cruz de Real de Catorce.

14 Poeta mexicano, fundador junto a Roberto Bolaño del movimiento Infrarrealista.

15 Roberto Sebastián Antonio Matta Echaurren, más conocido como Roberto Matta, fue un arquitecto, pintor y poeta chileno, considerado el último representante del surrealismo.

postura de sus miembros ante la vida, al margen de las convenciones sociales. Es por todo esto que, para José Agustín, los infrarrealistas —y las insfrarrealistas— eran un grupo contracultural.

A finales de los años 70's se dieron a conocer en Guadalajara Ricardo Castillo, Ricardo Yáñez y Rafael Torres Sánchez, con un tono directo y a veces musical. Ricardo Castillo es un poeta de Guadalajara (1954), su primer poemario lleva por nombre *El pobrecito señor X* (1976) y más adelante se realizó una reedición que incluyó un segundo libro: *El pobrecito señor X – La oruga* (1980)¹⁶. Ricardo Castillo explora la oralidad de los poemas, realiza una puesta en escena, presenta sus poemas con un tono vecino y coloquial, explora la sonoridad, a la vez que utiliza paralelismos e imágenes claras, y hace referencias explícitas al tabú (sexual o erótico). Solía presentarse en teatros, bares o festivales de poesía hablada, e interactuaba con músicos, coreógrafos y bailarines.

La poesía, a diferencia de la narrativa, continúa diciendo Espinasa, “[...] había demostrado a través de las revistas, recitales y ediciones independientes que podía ir en busca de su público por caminos no controlados por la mercadotecnia. Al revés de la novela, la poesía no vende, y ésa era una ‘virtud’ que había que aprovechar” (319). Como podemos ver hasta acá, “El conjunto de la generación surgida en los años setenta toma forma en los ochenta a través de la consolidación de ciertos nombres, más que de estilos. Si Ricardo Castillo, después de *El pobrecito señor X* y *La oruga*, se decanta más por otro tipo de contacto con los lectores —recitales, poesía cantada, grabaciones— que lo aleja del canon poético, [...]” (Espinasa 322). Es precisamente ese “alejarse del canon poético” lo que llevó a los choreros a conocer la poesía de Ricardo Castillo, quien se presentaba con algunos Rupestres, entre ellos, el ya mencionado Gerardo Enciso y Jaime López (que no se considera Rupestre).

Los y las Rupestres, por su parte, tuvieron también un contraste dicotómico, que fue “Rock en tu idioma”, creado por el consorcio de Televisa, que acercaba a grupos españoles y argentinos, al igual que a grupos creados por la empresa como Timbiriche, Menudo, Cristal, Acero, Thalía, Alejandra Guzmán, Gloria Trevi y más. El rock nacional, entre ellos los Rupestres y muy seguramente otras propuestas, fueron marginadas, a excepción de unas cuentas bandas que lograron grandes éxitos comerciales: Café Tacuba, Caifanes, Maldita Vecindad, Santa Sabina y otras. En los 90's el rock era más conocido y permitido, pero la industria no

16 Actualmente sigue presentándose, durante la pandemia por COVID-19 por el medio virtual.

secundaba a los Rupestres o muchas bandas de rock nacional. José Agustín plantea que, “Cuando se suponía que había mejores condiciones para el rock, en buena medida el mexicano seguía marginado a pesar de su vastedad y pluralidad” (116).

Hasta aquí el resumen de la escena literaria y musical en México cobra sentido porque Ricardo Castillo y los Rupestres son una influencia para los choremas. Ricardo Castillo viene de una historia literaria en cierta medida marginal por ser “contracultural”, es decir, automarginarse como una postura política, mientras que los Rupestres fueron marginados al no entrar en el marco de “Rock en tu idioma”. En el segundo capítulo del presente trabajo se analizará de manera más amplia y pormenorizada el tema del “vocabulario del margen”, por ahora, habrá que destacar únicamente que la unión poesía/rupestre incidió en la creación del choro como poesía ulteriormente.

1.3 Choro, chorema y choreros(as)

A continuación, se explorará en las diversas acepciones que tienen las palabras choro, chorema y chorero(a) mediante diversos diccionarios. De la misma manera, se emplearán algunas de las respuestas obtenidas en las entrevistas realizadas a los choreros —y chorera— no para brindar una definición del choro, sino con el objetivo de conocer y comprender su propuesta; ya que no fue un movimiento literario, sino un grupo de escritores y escritoras con ideas afines. Por tanto, en el siguiente apartado se tratará de indagar en esas semejanzas e intentar comprender a qué “choro” hacen alusión.

Rodrigo Solís utiliza el acrónimo chorema > choro + teorema a fin de nombrar a sus poemas. Para comprender el acrónimo, primero habrá que buscar en diversos diccionarios las palabras por separado: “choro” y “teorema”. Al buscar el significado de la palabra “choro” se encuentra muy poco: en muchos diccionarios no está la palabra (lo cual ya es significativo, es un coloquialismo sin registrar), pero algunos dicen lo siguiente: en *El Diccionario Breve de Mexicanismos* (2001) “Discurso largo y cansado que no interesa al oyente”; en *La Real Academia de la Lengua Española* (2005) “La palabra ‘choro’ proviene del vulgarismo ‘chorizo’ que significa ‘ratero o ladronzuelo’”; en el *Diccionario de Americanismos* (2010) “Discurso largo y exagerado que resulta pesado y poco creíble” y tiene como segunda acepción “Engaño, mentira”. Sorprendentemente todo esto es definido de manera más sucinta

en una revista mexicana llamada *Algarabía* (2016), que diferencia “choro, chorero(a) y chorear”¹⁷:

Choro es el sustantivo derivado de chorizo que se refiere al discurso exagerado poco creíble —que por lo general resulta ser mentira—, o bien, que simplemente es largo e insustancial. Chorero es un sustantivo derivado de choro que designa a la persona que se caracteriza por decir estos discursos y el verbo chorear indica la acción de elaborarlos (20).

En esa definición se concentran las antes mencionadas, además de agregar el sustantivo “chorero(a)”. En el *Diccionario del Español de México* (2022) “Discurso largo, por lo común insustancial o exagerado y poco creíble: un choro mareador [...]”. De estas definiciones expuestas, podemos recuperar que el choro concommita con lo “insustancial” y la “mentira”, y que no es relacionado con la poesía o la literatura, excepto por los(as) choreros(as) que crean una poesía a partir de él. La poesía, como se tratará de mostrar más adelante, sería lo “sustancioso” y la “verdad”, en consecuencia, colocaría al choro en una especie de periferia y a la poesía en el centro, lo cual posibilita que el choro esté en un espacio que le permita ver afuera y el adentro del campo canónico de la literatura.

La palabra “choro” también es usada en otros países, aunque su significado cambia. Según en el *Diccionario Latinoamericano*, cuya dinámica consiste en que el público pueda escribir el significado de diversas palabras y aportar el significado que le otorgan en su país, se encontró que en Argentina, Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú, Venezuela, se usa como sustantivo “choro(s)” y es sinónimo de ladrón, delincuente, asaltante; en Chile tiene tres acepciones, “Marisco mitilido, hay varias especies: Choro zapato, choro quilmahue, chorito, etc.”, “Delincuente con fama entre sus pares por lo valiente” y “Vagina”; y en México, en el Centro, se entiende como “mentira evidente o discurso rebuscado”, en el Norte, como sustantivo y se refiere a una persona drogada, y en Sonora se utiliza como adjetivo, “arrugado”. En el *Diccionario Latinoamericano de la Lengua Española*, tienen cuatro acepciones, la primera es “Molusco comestible muy típico de la costa chilena”; el segundo “Vagina”; el tercero “Monedero” y el cuarto como adjetivo, “Bueno, bonito, simpático, novedoso, original, singular”. Es entonces que podemos advertir que el choro al que alude

17 Edición de Algarabía Digital número 142, página 20. Año 2016.

Rodrigo Solís está ubicado geográficamente en México, en específico, en la zona Centro del país, es decir, al significado que se le da en Ciudad de México. Sin embargo, los usos discursivos de la propia palabra no niegan las relaciones semánticas con las otras acepciones.

Continuando con la suma de la acronimia (chorema > choro + teorema), “Teorema” significa según la *Real Academia de la Lengua Española* “Proposición demostrable lógicamente partiendo de axiomas, postulados o de otras proposiciones ya demostradas”. Para el *Diccionario del Español de México* “Proposición demostrable, particularmente la que se demuestra a partir de axiomas matemáticos: el teorema de Pitágoras, el teorema fundamental de la aritmética, el teorema de Tales”. *The Free Dictionary by farlex* tiene dos acepciones “Proposición que afirma una verdad demostrable a través de un razonamiento” y “Expresión de un sistema formal, demostrable en el interior de dicho sistema”.

En resumen, por un lado, el “choro” es un discurso insustancial y mentiroso que sólo se define así en Ciudad de México; por el otro, el “teorema” intenta demostrar una verdad (proposición) a partir de la lógica, axiomas, razonamientos, postulados y otras proposiciones comprobadas. Por lo tanto, el “chorema” es un discurso “insustancial” y “mentiroso” que a través de la retórica intenta demostrar una “verdad” y/o “mentira”. Rodrigo Solís aclara que, esa fusión fue más fortuita que intencional, sin embargo, resulta irónico que funcionen juntas las palabras (choro y teorema) y que posean tanta fuerza en la unidad del significado, siendo que no fue el objetivo, sino que el nombre surge de una conversación que tuvo con una amiga suya que, por equivocación, dijo “choremas” en lugar de “choros y teoremas”.

En las entrevistas realizadas para la presente investigación, Adolfo Ramírez — escritor, poeta y chorero— dijo que el choro “[...] está al nivel del piropo, el albur, el baratero, el merolico de la Merced. El choro es hablar y hablar y hablar. El choro sin sustancia se vuelve garigoleo, se vuelve cantinfleo, pero si tú a ese choro le metes un poquito de metáfora, un poquito de esto, se vuelve un poema” (A. Ramírez, comunicación vía Zoom, 15 de octubre de 2020). Para Rodrigo Solís, los “choremas” son una manera de decir “poema” sin que se le asocie con el imaginario popular y concepción que se tiene sobre la poesía: que es de alta cultura, pomposa, indescifrable (si no se cuenta con un amplio vocabulario) e incluso aburrida; en su opinión, el choro y los choremas se convirtieron en un pretexto para reunir a varias escritoras y escritores que se planteaban preguntas en común sobre la poesía y que pensaban al poema en la oralidad.

Para los choreros, el choro es utilizado en diversos escenarios y con diferentes personajes. Rodrigo Solís comenta que el pregonero y las arendas políticas y/o militares utilizan el choro; el chorero Mauricio Jiménez dice que el merolico es un chorero; y Adolfo Ramírez menciona al baratero y al merolico de la Merced¹⁸. Ellos tres son de la Ciudad de México y citan los choros utilizados por la gente de la ciudad. Mari Valladares expone que las rezanderas, los pregoneros y los vendedores del tianguis o mercados utilizan el choro; mientras que, el chorero Jorge Daniel Cabrera sostiene que los sonideros y merolicos también los emplean. En suma, ello(a)s entienden al choro como una herramienta verbal utilizada por distintos personajes cotidianos de la urbe, rancherías y pueblos, sin embargo, no en todo el país le llaman “choro” como vimos antes.

1.4 Breve historia del choro como poesía

La historia del choro que a continuación se presentará únicamente tendrá algunas fechas aproximadas que sean relevantes para el presente estudio, más no fechas exactas. El interés del siguiente apartado es el de exponer el contexto específico de la propuesta para ampliar su significado: el choro como poesía, los choremas como poemas y el chorero o chorera como poeta. El choro es una propuesta que se le atribuye a Rodrigo Solís, quien influenciado por Facundo Cabral¹⁹ (y otros compositores), Armando Zamora²⁰ y Ricardo Castillo con lo(a)s Rupestres, adopta al escenario como medio para enunciar su poesía. Sin embargo, afirma que serían los gritos de los vendedores, pregoneros y más, los que le darían la idea del choro como base de su poesía.

Rodrigo Solís Arechavaleta, más conocido como Rodrigo Solís, nació el 11 de diciembre de 1970 en la capital de México. Es un escritor mexicano de poesía, crónica, reflexiones y canciones. Estudió un año de ingeniería en electrónica y un año de ingeniería biomédica y asistió durante un tiempo a la Sociedad de Escritores de México (SOGEM)²¹. Presenta al choro o a los choremas como una forma de re-pensar la poesía oral, pero para que

18 Es el mayor mercado minorista de alimentos en el extremo oriente del centro histórico de la Ciudad de México.

19 Rodolfo Enrique Cabral Camiñas: cantautor, poeta, escritor, filósofo argentino.

20 Que decía poemas famosos en el “Sapo Cancionero”.

21 Su biografía se encuentra en los anexos del presente trabajo.

su idea llegara a varios escritores y escritoras tuvo un largo recorrido con varios compositores y artistas.

En 1989 Fernando Delgadillo, Rodrigo Solís, Gonzalo Ceja y Juan González forman el colectivo Sociedad de Escritores y Músicos Urbanos Subterráneos (SEIMUS), en el que se dedicaban a grabar álbumes caseros de su autoría y presentaciones en vivo. En 1990 los integrantes de SEIMUS se separaron, empero Rodrigo Solís y Fernando Delgadillo continuaron colaborando. La propuesta de los choremas se expandió no sólo en el Distrito Federal, también en otros Estados de la República Mexicana, debido en gran medida, a una serie de giras que realizaron el chorero Rodrigo Solís y el compositor mexicano Fernando Delgadillo entre 1988 y 1994. En esa época, Rodrigo Solís presentaría los choremas “No seré nunca tuyo” y “Le suplica”, también las canciones “Carta a Francia” y “En tu cumpleaños” que interpretaba Fernando Delgadillo. Aquí un fragmento de “Carta a Francia”²², una canción escrita en primera persona, donde el yo poético le escribe una epístola a una receptora sobre su añoranza hacía la misma y sus inquietudes sobre la senda que recorre en la escritura y en la composición literaria destinada a la canción:

[...]

Cada vez son muchos más
los que se acercan,
la gente siempre aplaude
y temo tanto darme cuenta
que tan solo condesciendan
con mi modo de mirar,
sin saber a ciencia cierta
si comparten lo que digo
si en verdad están conmigo.

Si conceden la importancia
y el valor que les concedo yo también.

22 Se encuentra en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=xg57KEmmKZQ>, al igual que en la aplicación de Spotify.

Hoy necesito toda la noche
para contar lo que escribo
acerca de los que comercian
con la música sencilla y reciclada
y que nunca dice nada,
será que no tiene nada que decir.

Como quisiera, ver que el artista
está buscando la manera
de hablar de todo lo que se ha
vuelto importante
y aun así nunca es bastante,
aún nos falta y vaya si nos hace falta
tanto a que cantar.

En el mundo sólo miro
dos extremos hoy
y tú tan lejos de aquí
la nostalgia se me irá
con el verano
cuando vayas a venir.
[...]

La dinámica que acostumbraban en los conciertos consistía en que el compositor ya no daría antes y después de cada canción una explicación de esta, sino que Rodrigo presentaría un chorema. Realizaban algo muy parecido a lo que hacía La Generación *Beat* (*Beatniks*) de Estados Unidos en los 50's, que se presentaban en los conciertos de *jazz* o *folk* para leer o recitar su poesía, y también a lo que hacía el escritor mexicano Ricardo Castillo en las peñas u hoyos *funkies* junto con lo(a)s Rupestres y otros compositores; incluso a lo que hacía Facundo Cabral, sólo que él recitaba sus textos y sus canciones. En 1991 Fernando Delgadillo saca los discos caseros *Recopilaciones y Variaciones de la Canción Informal* (1994), por lo

que terminó separándose de Rodrigo Solís. Tiempo después, el poeta Edel Juárez acompañaría a Fernando Delgadillo y adoptaría las palabras “choro” y “choremas”, pero entendiéndolas sencillamente como una manera divertida de nombrar a la poesía, no con toda la carga semántica antes expuesta.

En 1997 surge en la Ciudad de México *El Manifiesto Rolerista*²³, el cual fue firmado por el cantautor mexicano Mauricio Díaz alias “El Hueso”, el rolero mexicano Francisco Barrios alias “El mastuerzo” (miembro también de Botellita de Jerez) y el chorero Rodrigo Solís. Lo difundieron por *blogs* y páginas que se dedicaban a la divulgación de la composición mexicana y literaria. La idea principal del manifiesto era: “La rola es canción, la canción es poesía, la poesía es un choro chido que canta y que rola” (Barrios et al); es decir, pretendían unir tres propuestas: la de los roleros, “la rola como canción”; la de los rockeros/rupestres, “la canción como poema”²⁴; y la de Rodrigo Solís, “el choro como poesía”.

Rodrigo Solís también colaboró con el grupo La Lengua (conformada por Santiago Chávez y Judith de León)²⁵. Asimismo, colaboró en la película mexicana *Las buenas hierbas* (2010) dirigida por María Novaro y musicalizada por La Lengua. Con La Lengua fundó “La Tortillería Editorial”, donde se pensaba que si la academia y los concursos no aceptaban la propuesta (pues eran marginados), ellos abrirían sus propios espacios para difundir/compartir sus proyectos y propuestas. Esta serie de colaboraciones con Fernando Delgadillo, después con Francisco Díaz “El Mastuerzo” y Mauricio Díaz “El Hueso”, y posteriormente con La lengua, haría que los choremas se difundieran en el sector de la composición mexicana y que varios adoptaran la propuesta, pero hubo escritores y escritoras que retomaron la idea entendiendo al chorema como un neologismo (> *choro* + *poema* > *chorema*), lo cual, continúa siendo un accidental acierto semántico.

De aquí en adelante surgen una serie de choreros y choreras que se presentaban con roleros, trovadores, cantautores, músicos o sin ellos, a veces el compositor pasaba a ser el músico del chorero o chorera, ya que, uno de los grandes rasgos del choro es ser presentado como poesía oral o literatura oral. No todos los escritores y escritoras que se presentaban con

23 Se ubica en los anexos.

24 Roberto González dijo en el documental de los Rupestres que “La música se fusiona con el texto”.

25 Actualmente cuentan con la página <https://lengua.la/>.

compositores mexicanos adoptaron al choro, algunos se vieron influenciados por el *slam poetry*, poesía en voz alta, *performance*, prosa poética, poesía hablada o el *spoken word*. El choro tiene una dinámica distinta a las antes mencionadas, porque los choremas tienen un discurso que explicaré con más detenimiento en el siguiente apartado, pero es importante mencionarlo porque hay escritores que colaboraron con músicos y no se dijeron o se dicen choreros, en virtud de que la propuesta de Rodrigo Solís llegó a un sector con ideas similares, principalmente con la noción de utilizar al choro como poesía, es decir choremas: orales, con su propio tono, su vocabulario muy particular, sus referentes, ideas político-sociales, cooperación con compositores mexicanos, expresión teatral o canavalesca y des-enaltecer la noción prestigiosa de poesía.

Entre los escritores y escritoras que adoptaron al choro se encuentran los entrevistados: Mauricio Jiménez, Adolfo Ramírez, Mari Valladares y Jorge Daniel Cabrera. “Mariposa Valladares” (Mari Valladares) explica que había escuchado a Rodrigo Solís y que le sorprendió advertir en sus choremas que la oralidad podía ser un papel para la poesía, pero solamente se arriesgó a presentar sus choremas animada por “El Mastuerzo” (Francisco Barrios) con el que posteriormente colaboraría. Héctor Mauricio Jiménez Montero, más conocido como “El Morocco”, comenta que, al escuchar la poesía de Rodrigo comprendió que no necesitaba de un instrumento para exponer sus poemas, con sus cuerdas vocales bastaba. Adolfo Ramírez dice que cuando escucho a Rodrigo Solís se dijo: “¿Esto se vale?, ¿se vale decir las cosas de esta manera?, ¿se vale colarse a los escenarios con los cantautores y con los rockeros de esa manera? [...]” (A. Ramírez, comunicación vía Zoom, 15 de octubre de 2020). “El Ene” (Jorge Daniel Cabrera) explica que él conoció el trabajo de Rodrigo tras su gira con Fernando Delgadillo, después conoció al chorero Genaro Patraka con el cantautor Kristos Lezama y posteriormente gracias al foro virtual Trovadietos²⁶ conoció a más cantautores de la escena marginal y choreros.

Los escritores y escritoras que adoptaron la propuesta la modificaron según su estilo y de acuerdo a sus referencias e intenciones, a pesar de ello los que conocieron y conocen a Rodrigo Solís siguieron manejando el mismo discurso del choro. Los choreros y choreras llevaron a sus Estados de origen u a otros Estados de la república mexicana la propuesta. Igualmente, algunos la movieron a otros países, como el propio Rodrigo Solís que la trasladó

26 Foro virtual, que actualmente ya no existe, del escritor mexicano Efraím Blanco.

a Inglaterra, España y al País Vasco (*Euskadi*), o Adolfo Ramírez que se presentó en Viena, Barcelona y Cuba. Es conveniente mencionar que los que acogieron la propuesta no sólo hicieron choremas, sino que la tomaron como otra manera de hacer poesía y algunos crearon híbridos: un choro con la estructura de un soneto o una décima o se alejaron del choro. De ningún modo hubo un movimiento literario; en algún momento se encontraron en eventos o participaron juntos, pero hasta allí. Es decir que son escritores solitarios, pero que comparten la idea del choro y los choremas, inclusive actualmente Adolfo Ramírez y Mauricio Jiménez se dicen “poetoides”.

Esta serie de escritoras y escritores presentaron a los choremas en diversos lugares, casi siempre con músicos dado que los espacios destinados a la música contaban con las condiciones materiales que éstos necesitaban: escenario, micrófono, sonido (a veces de muy mala calidad) y un público. No hay un sitio afecto para la literatura oral, por ende, crearon sus propios espacios: mercados, autobuses, centros culturales, foros, peñas, festivales, penitenciarias, manicomios o bares. En el caso de Rodrigo Solís —por ser ciclista— podía compartir los choremas en los lugares más inhóspitos, cosa que el formato del libro no le permitiría. Algunos de los que adoptaron al choro fueron Mauricio Jiménez, Mari Valladares, Adolfo Ramírez y Jorge Daniel Cabrera. Los cinco coinciden en que querían ser compositores, pero por distintas razones, ya sea por el poco manejo de un instrumento o la falta de voz, no lo fueron. No obstante, su fracaso como cantautores los hizo descubrir que lo que les interesaba de la canción era la letra, por esa razón todos los entrevistados develaron su afecto por la escritura y su afición por la oralidad.

El público al que alcanzaban los choremas era al de “los no lectores”, gente que asistía a escuchar al cantautor o rockero o músico, pero no choremas, y aún más, poemas. Tuvieron un público que asistía a sus eventos conscientes de lo que hallarían, pero otros se presentaban accidentalmente o al ir a un concierto los encontraban. Todo esto como resultado de los ámbitos poco habituales en los que exhibían los choremas. Los choremas tenían la intención de ser orales, con un tono de vendedor o de un individuo que cuenta algo de manera desmesurada e hiperbólica para lograr capturar la atención del oyente y muchas veces surgían inesperadamente dentro de una ilusoria conversación.

Algunos se disfrazaron para reforzar la noción de “mentira”, un ejemplo es el *show Poesía MalDezida* (2011 - 20012) que realizó Mauricio Jiménez, Adolfo Ramírez y Emiliano

Robles, donde se presentaron sin un músico o compositor que los acompañara y decían choremas y/o poemas orales, similar al espectáculo circense “Borrachos y semilocos” de *El pobrecito señor X* (Ricardo Castillo), *La mujer lagarto* (Beatriz Stellino) y *El poeta Rupestre* (Raúl Silva). Es decir, que al tener un público no habituado a la lectura o que simplemente no iban a escucharlos, tenían que crear métodos que los hicieran ser atendidos y no tediosos, tenían que darse un lugar entre los músicos y/o compositores y el ruido del espacio. Por ello, utilizaron un lenguaje más amigable, no por ello menos complejo, sino que fuera capaz de ser comprendido y escuchado en un tiempo muy estrecho. Aprovecharon esto para dar sus opiniones políticas y sociales sobre el contexto que moraban.

Los choremas manejan variopintos temas, más si se consigue un punto en común: Una persona que vaga y cuenta lo que vive, ve y opina. Semejante a la idea del *flâneur* que ceñía el poeta Charles Pierre Baudelaire y el filósofo Walter Benjamín. Retomando la acción de vagar, sus temas son la cotidianidad, la urbe, los objetos de la modernidad y posmodernidad, palabras de sectores muy específicos, referencias características de las ciudades, amor, sexualidad, conflictos políticos/sociales, etcétera. Por ejemplo, los choreros tienden a escribir sobre los perros como metáfora de vagar; casi pareciera que Ricardo Castillo inicia una animalización de perros/poetas con su poema “Los perros mis hermanos”, que tiene como referencia al círculo quinto del infierno “Ira” de *La divina comedia* del escritor Dante Alighieri: “De la barca se asió con ambas manos, / y el guía dijo, pronto en el rechazo: / ¡Vete do están los perros, tus hermanos!” (72). Igualmente, tienden a utilizar al perro como animalización del poeta o el pueblo²⁷. Rodrigo Solís, por su parte, comenta que le hubiera gustado moverse en “jauría” como lo hacen las feministas.

Pese a que Mari Valladares y Daniel Cabrera no son originarios de la CDMX, amoldaron el vocabulario de los choremas conforme a la ciudad que residían. Mari Valladares, por ejemplo, fue motivada por Francisco Barrios “El mastuerzo” y Rodrigo Solís, dado que, si las escritoras han sido borradas de la historia literaria, como las mujeres del movimiento *Beat* e *Infrarrealismo* o minimizadas como Elena Garro frente a Octavio Paz y clasificadas como “literatura de mujeres” y/o “en la tendencia feminista”, en la oralidad no

27 Adolfo Ramírez tiene un proyecto que lleva por nombre *La sombra de los perros* (2013), quizá evocando al poemario de David Huerta (1996). Se puede indagar más sobre el proyecto en su blog (<http://eladolforamirez.blogspot.com/>) o en Facebook como El Adolfo Ramírez y la Sombra de los Perros. Mauricio Jiménez tiene el proyecto de poesía oral: *La palabra ladra*.

sería la excepción. Ella se presentó con una voz discreta, quizá porque ser mujer y autonombrarse como “chorera”, dándose a conocer en la escena de la composición y escritura de Cuernavaca, Morelos debido a su foro virtual *La Madriguera*; aunque fue mayormente reconocido el chorero Genaro Patraza tras sus giras con el cantautor Kristos Lezama. Daniel Cabrera y Erick Razzo dieron a conocer los choremas en Pachuca, Hidalgo.

Cada integrante menciona a diversos escritores y compositores que influyeron en el choro y choremas según el Estado que habitan o conocen. Rodrigo menciona a Facundo Cabral, Armando Zamora y Papasquiario; Mauricio Jiménez a Luis Eduardo Aute, Silvio Rodríguez, Bukowski, Abigail Bohórquez y Papasquiario; Adolfo Ramírez a los Infrarrealistas, Ricardo Castillo, Arturo Meza, Bukowski y los *Beat*; Mari Valladares a Nicanor Parra y Silvio Rodríguez; Daniel Cabrera a Ricardo Castillo y Papasquiario. Todos aparentemente comparten que Ricardo Castillo, los Infrarrealistas, Mario Santiago Papasquiario, la nueva trova²⁸ y el rock terminaron por incidir en los choremas que realizan. En suma, fueron incididos por la contracultura.

1.5 Propuesta estética del choro y los choremas

Como hemos observado hasta acá, los choremas usan como recurso principal al choro, que es un discurso insustancial, por lo general asociado a la mentira y que también suele ser utilizado por los merolicos, entre otras figuras populares. Según la RAE, el merolico(ca) es un “charlatán”, y la palabra charlatán: “Persona que se dedica a la venta ambulante y anuncia a voces su mercancía”. Por consiguiente, el sustantivo “chorero(a)” es un poeta ambulante de choremas (poemas). Ahora bien, Rodrigo Solís no realizó de manera formal un método para hacer un chorema, debido a que la finalidad no era que su proyecto se difundiera y que algunos escritores lo incorporaran a su obra. Por consiguiente, cada chorero realizó sus choremas como comprendió, por lo tanto, los choremas son desiguales, pero tienen conjuntamente el mismo discurso. Así pues, de acuerdo con lo que dijeron en las entrevistas que se les realizaron, se explicará de manera puntual los rasgos en común para crear un chorema: la oralidad, expresión teatral o carnavalesca, el tono, el vocabulario coloquial, los

28 Movimiento dentro de la música cubana en los años 60's.

referentes, las ideas político-sociales, la cooperación con compositores mexicanos y/o músicos, y la perspectiva de des-enaltecer la noción de poesía.

Los choremas utilizan como base al choro, que es oral, con un tono de vendedor o conversación o exposición, con una expresión dramática (teatral o carnavalesca) u de ficticia charla y, por lo general, se busca persuadir o vender “algo”, en el caso de los choremas, un poema en prosa (algunos con formas líricas). Hay que subrayar que no es sinónimo de cantinflar, epónimo creado por el actor mexicano Mario Moreno Reyes, que describe la forma en que hace hablar a su personaje Cantinflas, que incluso en 1992 la RAE la incluyó en su diccionario como: “Hablar o actuar de forma disparatada e incongruente y sin decir nada con sustancia”. En todo caso el choro tendría más influencia del actor mexicano Germán Genaro Cipriano Gómez Valdés y Castillo, más conocido como Tin Tan, que tuvo como influencia a los pachucos, que según José Agustín, eran un grupo contracultural de jóvenes que vivían en Estados Unidos con descendencia mexicana de los 40’s, y que hablaban en *espanglish* o *espanglés*²⁹, escuchaban danzón, rumba, mambo, *swing*, *boogie* y vestían con trajes *zoot suit* (17-18).

Los choremas emplean —no como una fórmula absoluta— un vocabulario coloquial, en especial del Distrito Federal (CDMX): el albur, groserías, *stand up comedi*, piropos, improvisación, barbarismos, *espanglés*, frases hechas y retórica. En los choremas tratan de dar su opinión político-social, al igual que los pregoneros³⁰. La idea no es hacer panfletos, sino de dar una perspectiva histórica sobre algún tema importante que acontece y les afecta directa o indirectamente. Rodrigo Solís apoya a los ambientalistas, está a favor del feminismo marginal, incluso las heroínas de algunos de sus choremas son mujeres como en su cuento choreado “El Dragón” o en el chorema “Giganta”, es simpatizante zapatista y está en contra del capitalismo; desde sus primeros choremas esas posturas son evidentes. Los otros choreros tienen ideas similares y están en contra del Tratado de Libre Comercio, contra la televisión como dispositivo³¹, los modales burgueses, el neoliberalismo, el lenguaje moralizado, el robo desvergonzado del PRI y el PAN, pero cada uno de ellos “chorea” acorde a lo que experimenta o advierte.

29 Fusión del español con el inglés.

30 El pregonero era antiguamente en España y los virreinos hispanos, el oficial público que en alta voz daba difusión a todo lo que se quería hacer saber a la población.

31 Se profundizará en esto en el siguiente capítulo.

Los choremas son acompañados fundamentalmente por cantautores, roleros, rupestres o trovadores, pero como advertimos más arriba, a veces colaboran con músicos, teatreros, pintores o se presentan solos. Algunos compositores adoptaron al choro, como vimos en “El Manifiesto Rolerista”, lo cual indica que el choro se volvió un recurso para la canción, eso lo podemos apreciar en el compositor, escritor y artista visual Víctor Emmanuel Guillén más conocido como “Kivort Guillné” o en el compositor y chorero Haydn Hernández, por ejemplo, ambos de Ciudad de México. Es así como los choremas tienen un tiempo sucinto, para no cansar y prolongarse, deben chorear con el tiempo máximo de una canción —tres minutos—, son flexibles porque se les puede agregar improvisaciones y conversaciones al principio y al final, modificables ya que no siempre lo dicen como lo escriben, efímeros, no es lo mismo escucharlo en vivo que grabado y dependen del lugar. Paralelamente los choreros y choreras, que siguieron después de Rodrigo, se nombraban con “alias”, al igual que lo hizo Rodrigo González “Rockdrigo”, con el propósito de resaltar que son un personaje cotidiano interpretando a el personaje de “chorero” o “chorera”.

Los choremas también buscan des-enaltecer la poesía, en otras palabras, repensar la poesía, y ellos lo hacen sobre el choro, para otorgarle otro concepto alejado de la idea preconcebida que se tiene al decir la palabra “poesía”, que según ellos consideran que se entiende como un arte difícil, monótono, inaccesible, lujoso y para la gente ilustrada. Rodrigo, al ser entrevistado dijo:

Cuando tenía yo, como 20 años, creo, fue la primera vez que fui a leer a la cárcel. Y fue muy aleccionador porque, pues, era ridícula mi poesía en la cárcel, absurda, hablaba de mamadas. Creo que eso me enseñó mucho de lo poco que sabía, de como uno siempre vive con la cabeza en los medios masivos. En la literatura, así en general, todo mundo se siente Borges, todo mundo quiere escribir Rayuela y sueñan con irse a París, no sé, y en algún momento, es difícil voltear la mirada hacia ti y pensar, no sé, que quizá lo chido está aquí, cerca de mí, quizá es alguien que está oprimido, no alguien que está en los pinches medios en el escenario (R. Solís, comunicación vía Zoom, 9 de octubre de 2020).

En conclusión, no hay un sistema exacto para crear un chorema, pero sí podemos hablar del discurso del choro, que es el de re-pensar la poesía y lo que implica en los

lectores/no lectores, escuchas/no escuchas, en la escritura/oralidad. Adolfo Ramírez declara en la entrevista que se debe “romper con la idealización del poeta” (A. Ramírez, comunicación vía Zoom, 15 de octubre de 2020); Daniel Cabrera dice que el choro es un acto político y que “[...] yo para no nombrarme poeta, me llamo chorero” (D. Cabrera, comunicación vía Zoom, 28 de octubre de 2020); Mauricio Jiménez expresa que se debería volver caduca la “[...] idea colonizadora de: les traigo la palabra” (M. Jiménez, comunicación vía Zoom, 18 de octubre de 2020); y Mari Valladares opina que “el choro es como la antipoesía” (M. Valladares, comunicación vía Zoom, 25 de octubre de 2020). Por lo cual, con las reservas críticas puestas aquí, el choro es poesía, el chorema un poema, chorear decir el chorema y un chorero o chorera un o una poeta. En el siguiente capítulo se tratará a detalle esta aseveración.

Capítulo II: Literatura marginal

2.1 El choro como poesía

En el transcurso del capítulo anterior se habló del choro y los choremas, lo cual, nos lleva a preguntarnos: ¿el choro es poesía?, ¿los choremas son poemas?, para responder a estas dos preguntas habrá primero que intentar definir qué es literatura, por ser la poesía un género literario. El crítico literario Jonathan Culler, en el capítulo “¿Qué es la literatura y qué importa lo que sea?” del libro *Breve introducción a la teoría literaria*, señala que es difícil dar una definición debido a dos razones primordiales: la primera es la interdisciplinariedad de la teoría literaria (usa herramientas de la psicología, filosofía, historia y más), la segunda es la literariedad de diversos libros que no son considerados como literatura (un ejemplo puede ser uno de los más famosos aforismos de Friedrich Nietzsche “Dios ha muerto. Sigue muerto. Y nosotros lo hemos matado”). Lo que rescata, a duras penas, es que quizá sepamos que nos encontramos ante un texto literario porque no tiene una utilidad práctica evidente en las sociedades. Al no poder dar una definición, Culler concluye que quizá podemos encontrarnos frente a un texto literario por el contexto —si está en un recital, en un libro que hable de literatura, un poemario o una biblioteca— y la forma en que se le presta mayor atención, dado que no dependerá de la relevancia de los enunciados, sino de cómo se expresan. Comenta que suponemos que es literatura porque ya asociamos a la literatura con un contexto y un modo

de acercarnos a ella; en sus palabras, hay un “(...) modelo de actividad interpretativa que asociamos con literatura” (36). Todo esto lo resume así:

La «literatura» es una etiqueta institucionalizada que nos permite esperar razonablemente que el resultado de nuestra esforzada lectura «valdrá la pena»; y gran parte de las características de la literatura se deriva de la voluntad de los lectores de prestar atención y explorar las ambigüedades, en lugar de correr a preguntar «¿qué quiere decir eso»? (39).

En suma, declara que la literatura oral o escrita sugiere ciertos tipos de interés, ya que contrasta con otras formas de escritura o de habla como es el transmitir información o hacer una promesa, y se encuentra en un contexto que demuestra que es literatura. Los contextos del choro no estaban inmersos forzosamente en los lugares “propios de la literatura”, puesto que como hemos leído en el capítulo anterior, así como podían presentarse en poemarios, recitales, ferias del libro, tianguis culturales, también eran presentados en lugares que no son propios de la literatura, como lo son conciertos, transportes públicos, restaurantes o mercados. Es así, que el choro por su forma oral y sus recursos literarios como el choro, la conversación, el lenguaje coloquial y por estar al margen de la academia como institución, puede consentirse moverse en diferentes espacios, aunque no estén dirigidos a la literatura.

El choro —entendido como un discurso insustancial y que, por lo general, suele ser mentira— sólo adquiere su sentido poético al ser expuesto, ya que los choreros se presentan ante un público y al anunciar que dirán un “chorema” o “choro”, es el espectador el que decidirá si se encuentra frente a una manifestación literaria o no. Hay que aclarar que las palabras “choro” o “chorema” se entienden con mayor fijeza en la Ciudad de México, sin embargo, en otros Estados de la república mexicana adquieren su significado “poético” únicamente hasta que son escuchados. Es decir, los choremas son literatura si el receptor aprueba que lo son y no un “árbitro de la cultura”³². Siendo así, resulta innecesario declarar que el choro es literatura, ya que la expresión existe y se están creando textos con y a partir de él, sin importar que no estén sujetos a la validez de alguna instancia asociada a la creación o divulgación literaria.

32 Idea de Jonathan Culler, que lo entiende como profesores, críticos, escritores o académicos.

Por otro lado, Jonathan Culler dice que las obras literarias pueden ser entendidas como un lenguaje con propiedades y rasgos distintivos o como el producto de una convención y una particular forma de leer. Apunta cinco consideraciones que la teoría ha propuesto: “La literatura trae «a primer plano» el lenguaje”, esto es, en la literatura se presta más atención a la organización de los sonidos y otros elementos del lenguaje, por ejemplo la rima o métrica; “La literatura integra el lenguaje”, se refiere a la organización gramatical y la estructura temática; “La literatura es ficción”, puede verse en los elementos deícticos, el “yo poético”, “yo narrador” y “el escritor”; “La literatura es un objeto estético”, es la función estética del lenguaje al igual que la forma y contenido; y “La literatura es una construcción intertextual o autorreflexiva”, donde hay un suceso lingüístico que cobra sentido en relación con otros discursos, por ejemplo el choro que continúa con un discurso similar al del poeta mexicano Ricardo Castillo y lo posterior a la contracultura.

Si sometemos al choro a los cinco puntos propuestos por la teoría literaria que aborda Jonathan Culler, el choro podría ser considerado como literatura, pero la propuesta del choro al entender a la literatura como institución, es salirse de las ideas preconcebidas que se tienen de qué es literatura; no busca la aprobación de la institución, ni dirigirse al público que comúnmente consume poesía, se cuida de no utilizar únicamente los formatos destinados para la poesía, ni las figuras retóricas clásicas de los poemas, el objetivo del choro es mover a la poesía proponiendo otra, para no continuar legitimando a la institución y sus dispositivos que enuncian qué es literatura y qué no lo es.

Podríamos decir que al crear otro tipo de poesía continúa respaldando a la literatura como institución por ser entendido actualmente como un género literario, pero la poesía es previa al concepto de literatura. Dice Jonathan Culler que “(...) la palabra literatura se remonta a poco más allá de 1800” (32). El término poesía, según la crítica literaria Elena Medel procede “(...) del latín *poēsis*, cuyo origen se situaría en el griego *ποίησις, poíēsis*” (9) “(...) la *poíēsis* griega quiere decir «creación» o «producción»” (9). Para los griegos la poesía era el origen de todas las disciplinas creativas. Uno de los poemas más viejos de los que se tiene noticia es el *Poema de Gilgamesh* (2500-2000 a. C), escrito en jeroglíficos sobre tabletas de arcilla. Según Elena Medel, la creación del poema “se basó en la oralidad, igual que su difusión” (14), por lo tanto, afirma que la poesía nació antes incluso que la escritura.

Actualmente la *Real Academia Española* tiene siete acepciones sobre el significado de poesía: “Manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa”, “Cada uno de los géneros en que se dividen las obras literarias”, “por antonom. poesía lírica”, “Poema, composición en verso”, “Poema lírico en verso”, “Idealidad, lirismo, cualidad que suscita un sentimiento hondo de belleza, manifiesta o no por medio del lenguaje”, “Arte de componer obras poéticas en verso o en prosa”. Como podemos observar, todas tienen en común que se vinculan a la literatura; otros rasgos menos unánimes pero que sí están presentes en la mayoría de las acepciones son la belleza, sentimiento estético por medio de la palabra, escrito en verso o prosa. Según Elena Medel “Se trata de una expresión que enlaza con la palabra, y que guarda también relación con la belleza y los ideales estéticos exquisitos” (9).

El choro no se identifica con la literatura como institución y tampoco con la poesía como género literario, así que utiliza al choro (entendido como otra forma) y los subvierte a choremas (poemas). El choro utiliza las herramientas de la literatura, pero desde un punto de enunciación distinta; el choro busca comunicar y compartir. Un ejemplo de esto es Nicanor Parra, quien solía decir “Todo es poesía menos la poesía”; al no identificarse con la poesía crea la antipoesía, y en 1948 publica los primeros antipoemas, en los que utilizaba eslóganes, refranes, expresiones populares y demás coloquialismos.

El poema no es otra cosa que el conjunto de textos derivados de la idea de poesía. Dice Elena Medel, que el poema es la suma de palabras, versos y estrofas; claro que también evidencia el conflicto de simplificarlo de esa manera, ya que hay poemas compuestos sólo de una estrofa o poemas en prosa o caligramas. Los choremas son los poemas, que pueden ser en verso o prosa, también con forma de lo que comúnmente llamamos cuento, como es el caso de un chorema de Rodrigo Solís que lleva por nombre *El dragón*, es decir, la estructura puede cambiar, pero la forma “choro como poesía” debe mantenerse para ser un chorema.

Es así como el choro es otra forma de entender a la poesía, lo cual lo entendería en relación con la marginalidad de una política en la que sólo se comprende y acepta un único modo de ser, hacer y decir, por tanto, de proclamar qué es poesía y que no lo es. En el siguiente apartado hablaremos de esa política, que más que política resulta ser policíaca, y como con ello, el choro y muchas otras propuestas como la de los Rupestres son marginadas.

2.2 Política y estética según Jacques Rancière

Jacques Rancière (Argelia, 1940) es un filósofo, profesor de política y estética, ubicado como un referente notable de la filosofía francesa contemporánea. Incluido en varios proyectos de análisis político y estético, se dedicó desde los años 70's a la cuestión obrera y realizó una crítica a la izquierda marxista al desafiar la imagen de los obreros como simples explotados y dominados. También, a través de sus investigaciones históricas y filosóficas, ha criticado las formas canónicas de entender lo sensible en la literatura, el cine y la crítica de arte. Es de Rancière de quien tomaremos de los libros *El desacuerdo* (1995) y *La repartición de lo sensible* (2000) los conceptos de política, policía, obrar político y su relación con la estética con el objeto de exponer la manera en que el choro subvierte el lugar —fuera de la poesía— que le sería asignado por las prácticas discursivas de la literatura como institución y como al mover a la poesía la re-significa. Para ello, se explicarán dichos conceptos en el transcurso del siguiente apartado; primero se comenzará con política, para luego explicar el concepto de policía, después el obrar político y terminamos con la relación de estos tres conceptos y la estética.

En el primer capítulo, “El comienzo de la política”, del libro *El desacuerdo*, Rancière parte de Aristóteles para hablar de la “naturaleza política del hombre” y su simultánea relación con el establecimiento de los fundamentos de la ciudad griega. Siendo así, Rancière explica que para Aristóteles lo que separa al hombre de los otros animales es la palabra (*logos*); plantea, además, que la palabra pertenece al hombre y que con ella se manifiesta, mientras que los otros animales sólo tienen una voz que indica. Para explicarlo mejor, pone de ejemplo el acto de darle un golpe a alguien: el hombre que lo recibe utilizará la palabra para quejarse de la sensación de perjuicio, el animal únicamente articulará ante la sensación de dolor: el ruido fonético de un gemido (14). Siendo así, por un lado, tenemos a la poesía que dice y, por el otro, al choro que gime; no sería aventurado decir que por ello los choreros utilizan constantemente la figura del perro como animalización del pueblo o el poeta y la metáfora por la acción de vagar; aquí un fragmento del chorema de Mari Valladares, *DE PERROS Y SOMBRAS*:

“[...]”

De perros y sombras se forman las masas,
los desiertos, de perros que arrastran los ojos por la tierra,

que están bajo su piel echados, resignados como bajo una dictadura.
De perros castrados, inútiles para la vida,
adiestrados para mutilar cerebros,
para devastar conciencias.

De perros y sombras
se llenan los bolsillos rotos
insaciables del sistema...”³³

El *Diccionario etimológico del castellano* de Corominas dice que “política” se deriva del griego *polis* que significa “Ciudad”. Para Aristóteles la política es la comunidad y el lenguaje es la función principal para que los hombres logren comunicarse y organizarse, de esta forma, decidir lo justo e injusto, por ello, expone que “el hombre es un animal político” (45). Hasta aquí, entendamos que el hombre es por naturaleza político, con la palabra manifiesta lo justo e injusto, mientras que los otros animales sólo indican dolor o placer. Rancière critica esto antes dicho porque considera que también hay hombres a los que no se les permite tener palabra y se les considera que gimen únicamente como animales, que no tienen por lo tanto política; todo esto debido a la repartición de lo sensible.

En el segundo capítulo, *La distorsión: Política y policía*, Rancière ahonda en el quién tiene derecho a la palabra, y declara que tiene una función política, pero distorsionada, ya que los oligarcas tienen lenguaje, mientras que el pueblo —los que han luchado por hacerse ver— únicamente muge; sólo quienes tienen palabra son visibles, y por lo tanto existen, los que no tienen no son visibles, así que no existen, no tienen derecho ni a un nombre. Partiendo de esto, Rancière dice que nuestra política contemporánea sólo permite ser visible a unos y a otros los invisibiliza mediante una repartición desigual de lo sensible. La repartición de lo sensible es definida por Rancière en su libro *El reparto de lo sensible* como “(...) sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hacen visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas” (9). En otras palabras, es el sistema encargado de la repartición del tiempo, lugar, lenguaje, espacio, ser, donde se designa quién es visible y quién no, quién tiene palabra y quién hace ruido.

33 Se encuentra en el blog <http://mmariposa.blogspot.com/>.

Según Rancière, el conflicto de la repartición de lo sensible es que se quiere repartir, cuando debería compartirse. En su idioma original es *Le partage du sensible* y la palabra “*partage*” tiene un doble significado: “repartir” y “compartir”; mientras uno separa, el otro hace comunidad. Para Rancière, “La política es en primer lugar el conflicto acerca de la existencia de un escenario común, la existencia y la calidad de quienes están presentes en él” (41), ya que como hemos dicho anteriormente, están quienes tienen derecho a ser contados como seres parlantes y los que no, por lo tanto —cito a Rancière— “(...) la contradicción de dos mundos alojados en uno solo: el mundo en que son y aquel en que no son, el mundo donde hay algo “entre” ellos y quienes no los conocen como seres parlantes y contabilizables y el mundo donde no hay nada” (42).

Sobre *política*, Rancière advierte que, por lo general, se denomina “(...) al conjunto de los procesos mediante los cuales se efectúan la agregación y el consentimiento de las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares y funciones y los sistemas de legitimación de esta distribución” (43). Para Rancière esta idea de “política” no es la efectiva, sino, la “policial”. “Policía” o “policial” lo entiende, no como un “aparato del Estado”, sino como el agente del orden público que impone un modo de hacer, ser y decir, y no de organizar como supuestamente se entiende a la política, ya que hay un reparto injusto de lo sensible, y los que tienen palabra no escuchan a los que no la tienen, sólo les imponen. En conclusión, la policía (y el adjetivo policial) “(...) es, en su esencia, la ley, generalmente implícita, que define la parte o la ausencia de parte de las partes” (44).

Entonces, entendamos policía (o policial) como el orden que reparte lo sensible, y a la política como subversión de la primera, porque la política “(...) rompe la configuración sensible donde se definen las partes y sus partes o su ausencia por un supuesto que por definición no tiene lugar en ella: la de una parte de los que no tienen parte” (45). Esa ruptura que menciona Rancière, se manifiesta con la actividad política, ya que se hacen presentes donde no son visibles. Un ejemplo de ello sería el activismo político de las feministas en Ciudad Juárez, que colocaban cruces rosas para visibilizar los feminicidios que el Estado decía no ver o no ser el género la causa de ellos; otro ejemplo, son las y los zapatistas que usaron pasamontañas de manera estratégica para que el Estado ahora sí los viera y se preguntara quiénes eran aquellas personas que se levantaron en armas y peleaban por su

autonomía como pueblo indígena; en ambos casos, subvierten el orden establecido al visibilizar lo que no era visible y ponen en cuestión la “verdad” dicha por la versión oficial.

Lo policial (o la policía) es un elemento de un dispositivo social donde se anudan lo médico, lo asistencial y lo cultural. En lo médico se encarga de decidir quién es sano y quién es insano; en lo asistencial de brindar servicios e instituciones; en lo cultural de proporcionar conocimientos e ideas a través de la escuela y el trabajo. Por esto, para Rancière, continuar nombrado como “Política” a lo que reparte e impone es un eufemismo. Lo deseable es que la actividad política se vuelva necesaria para desplazar cuerpos o lugares, “hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido” (Rancière 45). Sobre lo anterior, Rodrigo Solís aborda en un chorema el tema de los que hablan, pero no son escuchados, el choro no tiene título, aquí un fragmento³⁴:

[...]

Y hablo, y hablo, y hablo...

Pasan protestas desde hace millones de años

Desde antes que hubiera esquinas

Desde antes que Disney inventara a los malos.

Y hablo, y hablo, y hablo...

Y grito: ¡BASTA!

Y doy santo y seña de los asesinos

Y no pasa nada.

[...]

(min 3:50)

Existe la política de los que no tienen voz, de los que únicamente hacen ruido, y por el otro lado está la policía de los que tienen voz. Para que los que no tienen voz se hagan ver, es necesario de la actividad política, porque no puede existir igualdad al existir esa división, entonces “la política se topa en todos lados con la policía” (Rancière 47). Dice Rancière que

34 Se encuentra en la presentación que realizó en la UAMX en el 2000. Dicha presentación se analizará en el capítulo 3 del presente trabajo.

si “todo es policial” la consecuencia no es buena, ya que “si todo es político, nada lo es” (48). Para que haya política debe haber un punto de encuentro entre la lógica policial y la lógica igualitaria. Por consiguiente, el concepto de opinión o derecho puede designar una estructura desde el orden político o el obrar político; el obrar político entra en litigio y hace, en tanto el orden policial legítima y pide. Rancière dice sobre la igualdad que es un principio que la policía entiende como una presuposición, por ello no parte de un dato, no es una esencia encarnada por la ley, ni una meta; un ejemplo de ello sería la igualdad salarial, la cual exige que los hombres y las mujeres reciban el mismo salario por el mismo trabajo, que en una sociedad capitalista y neoliberal equivaldría a pedir igualdad de explotación, es decir, se presupone que la igualdad salarial es el elemento central para la igualdad entre hombres y mujeres, siendo que hay trabajos que ni siquiera son considerados como trabajos ejercidos por mujeres como lo es el trabajo doméstico³⁵.

Para entender mejor la diferencia entre el obrar político y el orden policial, Rancière pone de ejemplo una huelga, dice que es política cuando exige mejoras y/o cuestiona la insuficiencia de los salarios porque entran en litigio, mientras que, el exigir reformas y acometer contra las relaciones de autoridad simplemente legitiman al orden policial. Otro ejemplo, serían los *hoyos funky* que creaban los y las jóvenes tras la censura del rock mexicano, ellos hacían sus propios espacios, pese a que era ilegal, no esperaban que el Estado se los brindara; lo mismo ocurrió con los lugares donde se hacían cabida los choreros y choras.

Rancière dice que “la política es asunto de sujetos, o más bien de modos de subjetivación” (52), por subjetivación entiende a los actos de una instancia y de su enunciación que como consecuencia se hacen ver y escuchar en el campo de experiencia (de los que tienen voz), es decir, el que no tenía voz, ya la tiene, pero al crear un nuevo campo de experiencia. Lo dice así: “La subjetivación política produce una multiplicidad que no estaba dada en la constitución policial de la comunidad, una multiplicidad cuya cuenta se postula como contradictoria a la lógica policial” (52). Se considera contradictoria porque comienza a visibilizar la diversidad que, por consecuencia, vuelve ilógica a la “igualdad”. Para que surja una subjetivación política, debe existir antes una desidentificación con la lógica policial. Así pues, “la diferencia que el desorden político viene a inscribir en el orden policial puede, en un

35 Que, según Silvia Federici, es invisibilizado.

primer análisis, expresarse como diferencia de una subjetivación a una identificación” (54). La subjetivación política surge al no identificarse con el lugar que se le es asignado por la policía, así que el desorden político es el resultado y lo lleva a cabo a través de una distorsión. Para Rancière, la distorsión es “(...) el modo de subjetivación en el cual la verificación de la igualdad asume una figura política” (56). Un sujeto político es un operador “que une y desune las regiones, las identidades, las funciones, las capacidades existentes en la configuración de la experiencia dada, es decir en el nudo entre los repartos del orden policial y lo que ya está inscripto allí de igualdad, por más frágiles y fugaces que sean esas inscripciones” (58). Al crear otra política, mueve el campo de experiencia dado como efecto, y es ese movimiento el que se desea, ya que, de esa manera desautorizan, tienen voz y se ponen en duda los sistemas de creencias. En el caso del choro, al no identificarse con la literatura institucionalizada y la poesía que dicta, se dota de voz y crea otro campo de experiencia al realizar otra poesía.

En suma, Rancière no está de acuerdo con el supuesto de que existe una política tal cual la conocemos popularmente, ya que hay un reparto injusto de lo sensible, donde los que no tienen palabra son dominados por los que sí la tienen, por todo esto, decide nombrar de otro modo a lo que se suele llamar como “política” y lo nombra como “policía”. La policía es quien dicta lo que es justo e injusto, quién puede hablar y quién no, determina qué le toca a cada uno. Es así, que los que no tienen voz no se identifican con lo que le es impuesto y surge una distorsión que, a su vez, provocará una subjetivación creada por medio del obrar político. El obrar político no se llevará a cabo desde el orden policial porque sería legitimar a la misma, sino, desde el litigio y el hacer, con ello se logrará crear otro campo de experiencia en el que sí se certificará su existencia.

De todo lo dicho anteriormente nos puede ilustrar de manera más precisa el caso Ayotzinapa, ocurrido en México —un crimen de Estado— donde 43 normalistas del Estado de Iguala fueron desaparecidos tras tomar un autobús para manifestarse por la masacre de Tlatelolco, otro crimen de Estado. En ese caso, podemos ver dos ejemplos, el primero está en que los 43 estudiantes al desidentificarse con el Estado e identificarse con la masacre ocurrida el 2 de octubre perpetuada por el gobierno mexicano, cada año recordaban el caso para apuntar a los responsables y exigir justicia, es así que, en su obrar político robaban un autobús para dirigirse a Ciudad de México; el segundo ejemplo es posterior a su desaparición, donde las madres y padres comenzaron a manifestarse para exigir justicia y que se dilucidara

el caso, al no ser escuchados, continuaron con su obrar político y comenzaron a buscarlos en fosas comunes y a difundir la verdad oculta por el Estado.

Por otro lado, en su libro *El reparto de lo sensible*, Rancière aborda la relación entre política y estética. Como hemos señalado anteriormente, hay un reparto de lo sensible, donde se reparte el tiempo, lugar, voz, ser, espacio. En el reparto se declara qué debe hacer cada cual en su campo y “(...) la “ocupación” define competencias o incompetencias respecto a lo común” (10). La política sienta las prácticas estéticas, mientras la estética aborda lo que se da a sentir. Según Rancière, “(...) cada arte tiene su propia política” (13), ya que una superficie “(...) es una forma de reparto de lo sensible” (14). La política es una ficción, es la ficción de quien domina, como hemos visto con su concepto de policía, que presenta recortes del mundo al igual que la estética y es ese punto de encuentro lo que le permite a la estética ser un espacio de lucha. Para Rancière, la política y estética comparten una semejanza: ambas son ficción; en ese sentido, las artes pueden ser un espacio de litigio político. Recordemos que en la lógica policial hay una categorización absoluta, se identifica para dominar, no tolera la diversidad, mientras que las artes en su obrar político reconfiguran la visión de lo establecido. Un ejemplo de esto es un bordado realizado por Pau Cuarón como homenaje a las madres rastreadoras, el bordado tiene a unas mujeres con palas que simulan estar cavando y son acompañadas por un texto que dice: “¿y si yo lo encuentro qué?”; este bordado circulaba por redes sociales aunque fue creado para la exposición *Maternar: Entre el síndrome de Estocolmo y los actos de producción* presentada en el MUAC³⁶; ese bordado no sólo retorna o visibiliza a desaparecidos y desaparecidas, sino a las madres que buscan y por consecuencia, el “no buscar” por parte del Estado; también rememora la existencia de las fosas comunes y desautoriza al Estado al ser ellas las que buscan en lugares legitimados.

En resumen, Rancière depura el concepto de política para diferenciarlo de lo que oprime, que es la policía, de esta manera, la política sería lo que reconfigura lo establecido y no sólo hay una, sino varias; dice el autor, “La política no está hecha de relaciones de poder, sino de relaciones de mundos” (60). Según Rancière, las artes son consideradas ficción para diferenciarlas de la realidad, pero ambas son ficción, tanto la policía de la realidad, como la política de las artes. Es en ese sentido que la política y la estética se encontrarán, ya que tanto la acción política como la acción del arte son ficciones, y al serlo pueden deshacer órdenes

36 Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC).

establecidos —como la verdad, la naturalidad o nuestra relación con el mundo— y lo más importante, nos permite la posibilidad de pensar un orden distinto al establecido. El choro, por su parte, ya evidencia en sí otra forma de pensar la poesía. En el siguiente apartado veremos cómo lo realiza.

2.3 El obrar político del choro

En el apartado anterior, se profundizó en los conceptos de Jacques Rancière: política, policía y el obrar político, para posteriormente enlazarlos con la estética. Como se hizo saber antes, para Rancière la estética es un espacio de lucha, ya que el soporte es un reparto de lo sensible. La política de la estética es una actividad capaz de reconfigurar la visión de lo establecido; la acción del arte puede deshacer preceptos instaurados. Tanto la policía (como realidad) y el arte (como ficción) son dos maneras distintas de crear ficciones porque ambas son ficción, aunque se le atribuya generalmente sólo para el arte o, para este estudio, a la literatura.

Un ejemplo de lo dicho anteriormente es Audre Lorde³⁷ y su ensayo “La poesía no es un lujo” publicado en *La hermana, la extranjera*, donde habla de la poesía occidental, que es la poesía pensada, la poesía hecha por hombres. Una de sus principales críticas es a esa poesía institucionalizada, así que nombra a otra poesía, una poesía negra por ser interna, que habita en los sueños, una poesía que siente y se siente, una poesía hecha por mujeres. Dice “Los padres blancos nos dijeron: ‘pienso, luego existo’; la madre negra que todas llevamos dentro, la poeta, nos susurra en nuestros sueños: ‘siento, luego puedo ser libre’ (4). Para Audre Lorde, la poesía dominante de su tiempo no imaginaba, no soñaba, no revelaba una experiencia interna, de hecho, se consideraba a la poesía innecesaria para los conflictos de la realidad. Ella, al no identificarse, habla y comienza a hacer una poesía que imagina/sueña, revela las experiencias internas, es necesaria no un lujo y un espacio de combate. En este sentido, Lorde al no identificarse con la poesía que le imponía el canon poético de su tiempo, habla de otra poesía, y al hacerlo crea otra política, una que incluye a las que no eran visibles para la policía estadounidense de finales del siglo XX. Su obrar político hace y se manifiesta por medio de la literatura, no legitima al orden policial porque en ese contexto específico, ella debe luchar por existir, ya que era negra, mujer y lesbiana. Ese “no identificarse” detona una

37 Escritora afroamericana, feminista, lesbiana y activista por los derechos civiles, 1997.

distorsión que a su vez la lleva a difundir una subjetivación, que en ese caso, es una poesía con la que sí se identifica y que habla por un sector triplemente marginal. Esa acción subversiva trae consigo el cuestionamiento de si es posible otra literatura o poesía y le da voz a un sector oprimido e invisibilizado: mujeres negras y lesbianas; con su sentipensar de la poesía evidencia a una poesía patriarcal, racista y homofóbica difundida en el orden policial.

Inevitablemente la manera en que Audre Lorde sentipiensar a la poesía provoca recordar a la canción *Volver a los 17* de Violeta Parra³⁸, en especial a una décima que está inmersa en la letra:

Lo que puede el sentimiento
No lo ha podido el saber,
Ni el mas claro proceder
Ni el más ancho pensamiento
Todo lo cambia el momento
Cual mago condescendiente,
Nos aleja dulcemente
De rencores y violencias
Sólo el amor con su ciencia
Nos vuelve tan inocentes.

Del libro *Figuras del discurso Exclusión, filosofía y política*, Irene Fenoglio en su ensayo “Aproximaciones al margen” parafrasea a John Beverley para decir que la literatura es una institución. Dice al respecto: “(...) Beverley señala la complicidad de la literatura como institución con distintas formas de opresión y se pregunta si el cambio social o distintas configuraciones o propuestas de lo social pueden conducir a la creación de nuevas formas literarias” (309). Beverley y Fenoglio profundizan en el testimonio, que ahora es un género literario, pero que en su época fue controversial, ya que el testimonio se tornó en un espacio de denuncia, sobre todo de colectivos marginados. Pongo el ejemplo anterior como un paralelo del análisis que quiero realizar aquí. El choro también puede ser un claro ejemplo de que sí pueden surgir nuevas formas literarias que a su vez mantienen una tensión con la

38 Violeta del Carmen Parra Sandoval fue una artista, músico, compositora y cantante chilena, reconocida como una de las principales folcloristas en América del Sur y divulgadora de la música popular de su país. Fue miembro de la célebre familia Parra.

institución y el canon, en un evidente desacuerdo. En el caso del choro al entrar en litigio con la literatura institucionalizada, la literatura respaldada por la policía que, como hemos visto en el apartado anterior, establece qué es cultura. Al instaurar a la literatura como institución, la academia u otras instancias de decisión determinan qué es literatura, por ende, quién tendrá voz y quién no.

El antropólogo Clifford James Geertz en *La interpretación de las culturas* (1973) dice que el concepto de cultura es un urdimbre semiótico y que coincide con Max Weber³⁹ en que “el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido” (20) y no puede vivir en un mundo sin significados. Es decir, que la policía al significar a la cultura decidirá los sentidos de esos significados, eso incluirá a la literatura. La contracultura surge de la no identificación con la cultura dominante de su tiempo, al igual que le ocurrió al choro con la poesía institucionalizada.

El contexto en el que se desarrolló el choro con mayor fuerza fue de 1980 al 2006, aunque sigue vigente, pero sólo se analizará en ese marco. La policía era encarnada por el Partido Revolucionario Institucional (PRI) y posteriormente por el Partido Acción Nacional (PAN), al igual que por empresarios y acaudalados. Como vimos en el primer capítulo, bajo ese ambiente, la literatura parecía estar dividida en dos partes: por un lado, la cultura dominante, por el otro, la contracultura. La policía favorecía a la poesía, mientras que todo lo que provenía de la contracultura era reprimido, censurado, desprestigiado y desestimado en un sentido discursivo. La academia premiaba a escritores (Octavio Paz), no a “La onda” —en un primer momento—, incluso Margo Glantz era tajante con esta oposición: Onda y escritura. La contracultura nace de la “no identificación” con la cultura dominante, esa distorsión crea una subjetivación que se veía reflejada en su obrar político, creaban una serie de políticas por medio de la estética: música, literatura, artes, cine, etcétera, pero también nuevas formas de habitar y convivir.

La contracultura era delineada por la policía como lo indeseable: joven (inmaduro), insustancial, sencillo, lo pasajero, pero en esa especificación se definía a sí misma también. La hegemonía en el campo de la cultura era lo deseable: viejo (maduro), sustancial, complejo, lo perpetuo. Así mismo, la contracultura definió a la cultura dominante por medio de su obrar político como lo represivo, obsoleto, inflexible, autoritario, supremacista, corrupto y, así

39 Maximilian Karl Emil Weber fue un sociólogo, economista, jurista, historiador y politólogo alemán.

mismo, por antagonismo, se describió a sí misma como lo liberal, actual, democrático, flexible, dependiente e insobornable. Por todo esto, ¿podríamos decir que la contracultura legitimaba o peleaba con la policía?

La contracultura no era aceptada por la cultura dominante, así que optaron por crear sus propios espacios, seguir utilizando sus diversas vestimentas, consumir lo ilegal, crear sus propias estéticas y apoyar a comunidades marginales consumiendo su arte, que generalmente se suelen nombrar como “artesanías”, y algunos, a unirse a las luchas sociales y no legitimar a la policía. Finalmente, sus acciones eran, en un principio, el efecto de varios grupos (no eran un grupo uniforme) inconformes con la política dominante. En México, posteriormente, en los 80s’, después de la represión del festival de rock Avándaro, la contracultura fue marginada y, por ende, los grupos surgidos en adelante podían actuar desde el obrar político (desde el hacer) o desde el orden policial (desde el pedir).

Es de la contracultura de donde surge el poeta Ricardo Castillo y los Rupestres; más tarde, los choreros y choreras. Resulta interesante cómo las diferentes acepciones brindan un significado a la palabra choro, como vimos en el capítulo uno, ya que lo relacionan con la mentira. Lo cual, nos lleva a una lectura contrastante: si “la verdad” (versión oficial) era dicha por la lógica policial y sus diversos dispositivos sociales —la literatura como institución (la academia)— ellos y ellas hablarían desde “la mentira” (versión extraoficial) y, de manera igualmente fortuita, por los que no tienen voz. En su obrar político ellos y ellas gritarían (como merolico, pregonero o gente que chorea) lo que consideran verdad, y así se otorgaron de una voz que no tenían y propusieron una nueva distribución de lo sensible. Es así como al “choro” le agregan la palabra “teorema” o algunos “poema” (chorema) para añadir retórica que refuerce su discurso, porque el choro necesita demostrar que lo que dice es mentira (aunque irónicamente resulta ser “la verdad”).

El obrar político del choro surge a partir de una distorsión, puesto que no se identifican con la idea general que se tiene sobre poesía ni con la literatura institucionalizada y menos aún con la policía encarnada por Estado como institución. Al no identificarse, surge una subjetivación en la que se posicionan en contra de las diferentes variantes de la hegemonía: neoliberalismo, el TLCAN, modales burgueses, lenguaje moralizado, la ilegalidad y la televisión como vehículo ideológico, empero a favor de feministas, movimientos indígenas, movimientos estudiantiles y algunos grupos marginados de la

contracultura. Sobre la poesía académica recriminan que sea pomposa, aburrida, dirigida sólo al sector “ilustrado”, lujosa y forzosamente escrita, es así como comienzan a realizar con base en el choro sus choremas, creando editoriales, exponiéndolos de diversas formas y acompañados de músicos y compositores, no piden autorización, realizan un modo propio de hacer y entender a la poesía, y en ese hacer entran en litigio.

El nuevo campo de experiencia brindado por el obrar político del choro es un espacio en el que se nos posibilita atisbar las prácticas discursivas efectuadas por la policía. Entendamos “prácticas discursivas” conforme a Michel Foucault, que explica de manera concisa Erika Linding Cisneros en su ensayo “Estrategias discursivas carnalescas: algunas posibilidades críticas”:

[...] me refiero al discurso en el sentido Foucaultiano, como ese conjunto de enunciados cuya producción es controlada, seleccionada y retribuida por una serie de procedimientos de inclusión/exclusión, de clasificación u ordenación y de determinación de las condiciones de su producción. Y también como aquello que, al no ser un objeto o un bien, no es apropiable definitivamente, es siempre susceptible de ser reapropiado y exapropiado, es decir, de manifestarse en nuevos usos y de prevenir su apropiación por parte de las diversas fuerzas sociopolíticas (36).

Es así como podemos advertir diversas oposiciones: versión oficial/versión extraoficial, academia/calle, libros/televisión, canon poético/poesía apócrifa, rock en tu idioma/rock naco, lectores/analfabetas, complejo/sencillo, poesía/choro, escritura/oralidad, lógica policial/lógica igualitaria, competencias/incompetencias, nombre/alias y más. El choro y el acrónimo chorema (choro + teorema o poesía > chorema), al crear una nueva política, usan ese espacio para cuestionar y buscar girar esa política dominante, por lo cual, desde el margen son subversivos. En el siguiente apartado se indagará en esta aseveración.

2.4 Subversión desde la marginalidad

En el ensayo “Aproximaciones al margen”, Irene Fenoglio realiza una investigación lexicográfica para ver la evolución de las diferentes acepciones que tuvo la palabra “margen”. Comenta que uno de los significados se asociaba al contexto del libro, posteriormente ya se relacionaba a la orilla (o sea a la extremidad de cualquier cosa). Es hasta 1984 cuando se

habla de vocabulario del margen en torno a lo social (marginación social) y con una implicación negativa, ya que comienza a hablarse de “marginar” en torno a la inferioridad. También aparece el adjetivo “marginado” como “la falta de integración de grupos o individuos a la sociedad” (303). En 1989 se utiliza la palabra “marginal” para aludir a la gente que no actúa conforme a las normas sociales admitidas. En el 2001 comienza a hablarse de “marginalidad” o “marginal” en torno a lo voluntario o forzado, y en el 2004 se utiliza “marginación” como sinónimo de “exclusión social”. Así, según la investigación de Fenoglio y sus conclusiones, la marginalidad o marginación, por un lado, se ligan a una situación desfavorable, y por el otro lado, en términos de espacio es estar fuera del margen. Sobre esto último comenta que hay “(...) una oposición binaria, luego entonces una jerarquía, donde el centro está ‘arriba’ (es decir, lo bueno y deseable) y el margen, la periferia, está ‘abajo’ y corresponde a lo negativo e indeseable” (304). A saber, el margen ya implica una separación en el espacio, por lo tanto, el margen demarcará quién estará adentro y quién estará afuera. Como vimos con Rancière, de ese mismo modo, quién tendrá voz y quién no. En el margen se excluye todo lo que no entra en la lógica policial o la lógica del centro; menciona a la “pobreza, desechos, crimen, locura, prostitución, inmigración”, pero para este estudio se agregará el analfabetismo, que según la RAE en su segunda acepción significa “Ignorante, sin cultura, o profano en alguna disciplina”.

Todo lo que es validado por la policía está en el centro y todo lo que no lo mantiene al margen, es decir, también controla al margen ya que dicta quién está al centro y quién no. Habíamos visto en los apartados anteriores que la literatura era una institución al igual que una disciplina, desde ahí se forma una literatura oficial y, por ende, las no oficiales. También vimos que la poesía ahora es entendida como un género literario, pero que anterior al concepto de literatura significaba “creación”. En conjunto, la policía nombra y categoriza para controlar, en este caso, a la creación. Los choreros son marginados por ser “profanos de la literatura” porque no obedecen a la lógica policial, no buscan su validación, no siguen en su totalidad a sus fórmulas, sólo lo hacen. Es decir, los choreros y choreras son marginados por no seguir el camino “correcto” dictado por la lógica policial, por tanto, están fuera del margen de la literatura oficial y el canon poético.

Fenoglio comenta que la marginalidad puede ser un espacio de lucha, o en sus palabras, un “sitio de resistencia”, ya que desde el margen se ve todo el espacio, mientras que

desde el centro no: “Es a partir de esta mirada doble que, según la autora, puede articularse una visión oposicional del mundo” (308). El choro es marginal, por tanto, deciden crear sus propios espacios e inclusive su propia poesía. Como habíamos advertido, lo político viene dado por una irrupción de los que en principio no deberían tener palabra, en el caso del choro, la forma en que lo dicen es parte de su palabra. No le preguntan a la literatura como disciplina e institución cómo hacerlo y si pueden hacerlo, sino que lo dicen, y en ese sentido hacen, y al hacer proponen una nueva distribución de lo sensible en donde dan voz a una (de varias) literaturas no oficiales.

Siguiendo a Erika Lindig en su ensayo “Estrategias discursivas carnalescas: algunas posibilidades críticas”, la subversión surge ante la desestabilización del orden sensible, es decir, es efectuada por la inversión de parejas de oposiciones: sujeto/objeto, interioridad/exterioridad, causa/efecto; lo cual afecta, según la misma, “a todo el sistema de creencias en el que se funda la descripción moderna de la experiencia sensible” (39). Según Lindig, los tropos tienen la capacidad de desestabilizar, lo cual desautoriza, pone en cuestión la verdad, necesidades y la naturalidad de nuestro sistema de creencias. Dice que para Bajtín el ámbito del carnaval nos hace dudar de la relatividad del orden existente y, por lo tanto, pensar en un nuevo orden, ya que, el carnaval cuestionaba a través de la máscara y la transfiguración del concepto de identidad individual o la abolición de jerarquías individuales y de género. Pone de ejemplo al carnaval por la licencia política y social casi absoluta que tenían en la época medieval y renacentista, un espacio, según Bajtín, de prácticas abiertamente subversivas: el rey podía ser el bufón, el bufón un rey, el noble un plebeyo, el plebeyo un noble y más.

El obrar político del choro es subversivo, tanto por su forma como en contenido. En la forma porque mueven lo que no debería ser movido: en el lugar o contexto de la literatura porque no sólo recurren al libro, recitales, ferias del libro, sino que también a conciertos, transportes públicos, mercados, fondas; en el formato porque recurren a la palabra escrita al igual que a la oralidad; en el lenguaje pues utilizan al choro como base y a la retórica para crear a los choremas; se-mueven las fronteras de las artes porque un choro puede ser canción, como decían en el *Manifiesto rolerista*: “La rola es canción, la canción es poesía, la poesía es

un choro chido que canta y que rola”⁴⁰; los choreros y choreras, así, escriben poesía aunque la policía/literatura los rechacen, crean una nueva distribución de lo sensible donde su poesía existe, tiene voz, y hablan desde la marginalidad. En el siguiente capítulo se profundizará en la forma y contenido de los choremas de Rodrigo Solís, en relación con su condición marginal, su obrar político subversivo y cómo por medio de los choremas mueve la política de lo inamovible.

Capítulo III: Análisis del discurso

3.1 Presentación de Rodrigo Solís en la UAMX

En el año 2000 Rodrigo Solís presentó en la Universidad Autónoma Metropolitana de Xochimilco (UAMX) un acto como chorero. La presentación tuvo una duración de 33 minutos con 27 segundos y fue grabada y editada por Diego Vargas, que lo compartió en la aplicación de *YouTube* el 17 de enero del 2014, empero dicha presentación fue exhibida en el 2006. El video lleva por nombre *Rodrigo Solís en la UAMX*⁴¹. Todos los choremas fueron presentados de forma oral, sin soporte o el apoyo de un texto, únicamente el chorero y un micrófono. En total fueron diez choremas los que presentó, cada uno con una presentación o remate improvisado. En los siguientes apartados se analizarán fragmentos de los choremas, diálogos e improvisaciones que utilizó. Todo el texto con el que se trabajó está transcrito de su versión oral, por lo que la estructura de los versos presentados más adelante se adecua según las pausas que realizó durante la presentación.

3.2 Crítica a la política

Como se ha dicho al final del segundo capítulo, los choreros aprovechan su condición de marginalidad para llevar a cabo su obrar político de manera subversiva, esto como resultado de que emplean el choro para mover la política de lo inamovible, tanto en forma como en contenido. La crítica política es parte del contenido de los choremas, como podemos advertir de manera más clara en tres de los choremas que Rodrigo Solís presentó en la UAMX: en el

40 Se encuentra en los anexos del presente trabajo.

41 Adjunto el enlace de dicha presentación: <https://www.youtube.com/watch?v=qLtxKYslitM&t=85s>.

chorema II habla sobre quién tiene derecho hablar, quién es escuchado y quién ni siquiera tiene palabra; en el chorema VI critica al sistema de recompensas; y en el VII aborda el tema de la legitimación de las protestas. Empero advertiremos lo que dice (contenido) y cómo lo dice (forma).

a) *Chorema II*

El chorema II (min 1:59–5:32), antes de ser enunciado, es presentado por una improvisada introducción dedicada a la hija del ex ministro de interior de México, Carlos Abascal⁴², debido a un hecho que circundaba en la época en que se enunció el chorema. La hija del ministro asistía a una secundaria católica y la maestra pidió que leyeran la novela *Aura* (1962) de Carlos Fuentes, lo cual disgustó a su padre por considerar inapropiada y excesiva la manera en que Fuentes describió la escena sexual entre los protagonistas. Por ello, Rodrigo de manera sarcástica dice: “Este chorema es un chorema de amor que le escribí a la señorita Abascal, quien se hiciera famosa por haberse escandalizado ante un libro de *Aura*, bastante fresca, la neta, ¿no? [...]” (min 1:58). Aludir a la hija de un ministro es una estrategia discursiva que funciona como sinécdoque del partido conservador PAN, por lo cual, al adjetivar la novela de *Aura* con el argot mexicano “fresa”, sarcásticamente da a entender que cualquier texto literario los puede “escandalizar”, inclusive una novela corta de terror.

De igual manera, con el mismo tono irónico, se lo dedica a los jóvenes de clase media-alta tras las repuestas que dieron en la Consulta por la Paz convocada por el EZLN⁴³. Según Rodrigo Solís dijeron por televisión abierta: “[...] Pues... yo voy a votar por la paz en Chiapas porque pues es bueno que haya paz en el mundo, ¿no? [...]” (min 2:29), esto lo citó con el tono popular con el que se realiza mofa del modo de hablar de ciertas personas pertenecientes a la clase media o clase alta. Como podemos observar, antes de iniciar el chorema, crea una oposición relevante: jóvenes ricos/jóvenes pobres o fresas/nacos.

El chorema II discurre sobre el paso del tiempo y lo anafórica que parece ser la política (o policía como dijo Rancière): los que hablan siguen siendo escuchados, los que son

42 Carlos María Abascal Carranza, conocido como Carlos Abascal, participó en el equipo de transición del presidente Vicente Fox, en cuya administración estuvo al frente de la Secretaría de Trabajo y más tarde de Gobernación.

43 La Consulta por la Paz fue convocada en agosto de 1995 por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) para conocer la opinión de la sociedad civil respecto a si estaba de acuerdo en que el EZLN dejase las armas y se convirtiera en una partido o fuerza política.

ignorados aunque hablen siguen siendo ignorados y los que no tienen siquiera derecho a la palabra: los Nadies, son ruido. Los que tienen derecho hablar, menciona, hablan de sí mismos, su vida, lo que les gusta, lo que no:

[...]

Muchos han hablado

Han dicho lo mismo:

Este soy yo

Esta es mi vida

Me gustan los besos

Las flores

Los perros

Las palabras

Las canciones

[...]

(min. 3:02)

Los que hablan y son ignorados, según Rodrigo, serían algunos intelectuales, artistas y activistas; él menciona a Karl Marx, Mao Zedong, Ernesto Guevara “El Che”, el compositor cubano Silvio Rodríguez, Pablo Neruda, Hermann Bellinghausen, al subcomandante Marcos del EZLN, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska y “millones de anónimos”. Por otra parte, los que ni siquiera tienen derecho a la palabra, que para él son las trabajadoras sexuales, los obreros, “los Nadies”. Él se incluye en los “Nadies” al ser quien enuncia el chorema —el “yo poético”— por ello, constantemente como estribillo repite: “Y hablo, y hablo, y hablo”, con el fin de incluirse:

[...]

Soy nadie

Palabras que pasan

Lo mejor de mí eres tú

Que hablas, y hablas, y hablas

Y dices lo que tantos han dicho

Lo que tantos dirán:

¡Ésto no sirve!

¡Ésto está mal!

Y hablo, y hablo, y hablo

[...]

(min. 4:44)

Todo esto marcado por la aliteración del verbo “pasar”, para añadir el transcurso del tiempo/espacio en el que la construcción de la policía, ya mencionada, se repite y no cambia:

Pasan:

Parvadas

Manadas... dormidas

Jaurías... mordidas

Los puños... tapados

Pasan:

Horas

Días

Meses

Años

Nubes

Peces

Pájaros

Por el ojo de una aguja

Pasan:

[...]

(min. 2:37)

Concluye con un final agorero porque, de acuerdo con Rodrigo, seguirán hablando los mismos, ignorando a los mismos y marginando a los mismos, es decir que toda la construcción seguirá igual al pasar el tiempo:

[...]

Después de todo lo que ha pasado

Cuando suena el organillo:

Tsss, ¡bailan los changos!

Y hablo, y hablo, y hablo:

—¡Les propongo que todos
nos vayamos al diablo!—.

(min. 5:16)

En el transcurso del chorema va dilucidando quién tiene derecho a la palabra, hasta efectuar su presencia brevemente al lanzar versos entrelazados con opiniones, propuestas y críticas del “yo poético”. Sin embargo, hay un fragmento en el que finalmente se hace presente para opinar, criticar y proponer, empero es desacreditado por no trabajar, en otras palabras, por no realizar la función que deben ejecutar los Nadies:

[...]

¡Propongo que nos vayamos a la playa!

Que cambiemos el alcohol por marihuana

Que prohibamos la ropa

Y que escribamos la historia

Y hablo, y hablo, y hablo

Pasan protestas desde hace millones de años

Desde antes que hubiera esquinas

Desde antes que *Disney* inventara a los malos

Y hablo, y hablo, y hablo

Y grito: ¡BASTA!

Y doy santo y seña de los asesinos

Y no pasa nada.

—¡Qué bonito hablas! ¿eh?

¿Yyy en qué trabajas?—

No, señor. Yo no trabajo.

—¡Haragán!

¡Vividor!

¡Grosero!
¡Parásito!—
Y hablo, y hablo, y hablo
Canto como el viento
Por el puro placer de cantar
Aunque, no pase nada.
[...]
(min. 3:39)

Hasta aquí podemos resumir lo irónico del chorema: habla quien no debería hablar para “repetir” lo que otros dicen y no deberían hablar o lo que muchos han dicho y han sido ignorados. El chorema explica el mundo de los que hablan, en el que hay una oposición importante: los escuchados y los que no son escuchados; al igual que el mundo de los que no hablan en contraste con los que sí: los que hablan/los que mughen, los escuchados/los Nadies. Es decir, para ser ignorado hay que tener el derecho a la palabra de antemano, ¿y quiénes no tienen derecho a la palabra? los Nadies. El periodista y escritor Uruguayo, Eduardo Galeano, tiene un poema *Los nadies* (1989)⁴⁴, que podría ser una clara referencia, ya que en dicho poema los Nadies son los marginados sociales: “[...] Los nadies: los hijos de nadie, los dueños de nada. / Los nadies: los ningunos, los ninguneados, corriendo la liebre, muriendo la vida, jodidos, rejodidos: [...]”. Resulta aún más relevante, entonces, la introducción al chorema porque pone de manifiesto quiénes hablan: jóvenes de clase media, la hija de un ministro, un escritor censurado, en contraste con quiénes no.

b) Chorema VI

En el chorema VI (min 16:40-20:29), Rodrigo inicia con una introducción, igualmente improvisada, en la que va narrando una “época absurda”. Comienza por relatar una huelga realizada por algunos estudiantes de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en la que hubo diversos presos políticos. A causa de ello, unos jóvenes realizaron una protesta para su liberación, que consistió en sacarse sangre para pintar las paredes de su escuela con la palabra “LIBERTAD”. A lo cual, narra Rodrigo, que al preguntarle por

⁴⁴ Que se encuentra en *El libro de los abrazos* (1989).

televisión a una maestra y directora de la preparatoria 6 (de Coyoacán) qué opinaba, ella dijo: “[...] que mejor deberían juntar su sangre, venderla y así pagar las fianzas de estos cuates, ¿no?, y entonces yo quedé francamente asombrado ante tal tamaño de estupidez, ¿no? [...]” (min 17:32). Aquí vuelve a narrar un hecho que le permite posicionarse sobre algunos temas sociales antes de articular el chorema: se postula en contra de una sociedad que antepone las formas de manifestación que utilizan los manifestantes para exigir sus demandas, antes que las demandas en sí, igualmente, en contra de la represión de huelgas y la existencia de presos políticos.

Continúa y narra, como introducción, acerca de la falta de agua y cómo ni el partido de izquierda daba asistencia. Asimismo acerca de los zapatistas y lo que Rodrigo llama “zapatistas por moda”:

[...] el mundo se había vuelto un poco absurdo, había unos zapatistas, de pasarela también, por ahí diciendo: “No, compañero, no puedes traicionar la lucha de no sé qué pedo” y ya saben, ¿no? seguro conocen a alguno que se para y dice “¡Yo soy marxista!”, como si eso te definiera completamente. —¡Yo tengo los ojos cafés!— en fin [...] (min 18:13).

De esa “época absurda”, en algún sentido, ya se trató en el primer capítulo del presente trabajo: la verdad era dicha por el PRI, luego por el PAN, los medios de comunicación pertenecían a grandes empresarios, había criminalización y represión por las drogas, se levantaron los y las zapatistas para ser escuchados, al igual que las feministas en Ciudad Juárez, existían crímenes de Estado, la izquierda parecía tener buena reputación en Ciudad de México, sin embargo, para Rodrigo Solís era una época que no tenía mucho sentido. El estribillo del chorema que presenta después refleja asaz el ánimo que apremiaba esa época: “Susurro, sollozo y suspiro suave”.

El tema del chorema VI es sobre el sistema de recompensas aplicado por el Estado. Comienza con un ánimo desesperanzado ante lo invariable que resulta ser la política (policía, según Jacques Rancière) encarnada por algún partido político (PRI o PAN), ya que continuó siendo idéntica. Es aquí donde entra lo que se propondrá entender como *modus ponens*, que es un silogismo y que consiste en si sucede P entonces sucede Q; y si P es verdad; entonces Q también es verdad. Rodrigo Solís lo dice así:

[...]

La vida planeada no sabe a nada.

La vida planeada no sabe nada.

Si aprendes, pasas

¡Si aguantas, eres hombre!

Si me las das, te mantengo

Si te incas, te perdono

Si trabajas, te pago

Si robas, te pego

Si te tardas, te corro

Si te la comes toda, toda...

¡Ay, mamá! te daré un caramelo,

un punto, un papel, un puesto,

un billete, un trofeo.

¡Si no allá tú!

[...]

(min. 19:27)

En concreto, en ese chorema la política es la que dicta qué es P y Q —la verdad— porque la política sigue siendo la misma aunque la personifique otro partido político. Por eso, como leímos anteriormente, dice “Te pago si trabajas, por lo tanto, si trabajas te pago”, y así va listando varias preposiciones de la lógica policial, que en este caso, era encarnada por el capitalismo, el neoliberalismo y representados por partidos conservadores de derecha:

[...]

Para eso eres libre: mercado libre,

comercio...

soborno, mordida, pedazo de vida,

¿Chequera o carcacha?

¿Cuál es la medida?

¡De premio corbatas!

Circo y maroma por un diploma.

¡De premio corbatas,
barrotes, tarjetas, puertas con llave!
[...]
(min. 19:56)

Podemos concluir sobre este chorema que critica el residir inevitable en una política, entendida como una forma de organización autoritaria, que pese a la esperanza de aquella época en la que se creía que todo cambiaría cuando el PRI ya no estuviera en el poder, todo continuó igual con el PAN. Resulta, entonces, comprensible el inicio del chorema en el que pareciera que la política es una jaula en la que sólo vuelan las aves; el chorema comienza así: “Susurro, sollozo y suspiro suave / Sólo sabe volar el ave / Sube, sube, sube, nomás eso sabe / Susurro, sollozo y suspiro suave / Sólo sabe volar el ave” (min 18:41). El chorema concluye al igual que el anterior, de manera derrotista y con una crítica a la normalidad vista como el precepto en el que se impone P y Q para controlar. Inclusive, termina el chorema regido por ese precepto, ya que al estar inmersa la poesía (como institución) en ese orden, se le impone un modo de realizar el contenido y la forma, así como en qué momento debe terminar:

[...]
Susurro, sollozo y suspiro suave
De premio manuales,
De premio manuales de normalidad:
Madura, concreta, concluye, termina.
Teeeer, ¡Termínate ya!
(min. 20:14)

c) *Chorema VII*

El chorema VII (min 20:39–24:02) comienza con una introducción improvisada nuevamente, en la que explica, de manera sarcástica, que el chorema que dirá a continuación es “un hip hop choreado”. También menciona a la banda *Jaguares* sarcásticamente, y al hacerlo, realiza una crítica a los altos costos que solicitan esa clase de bandas de *rock* —financiadas por las

empresas televisivas— que sobrevivieron a la censura del rock mexicano. Saúl Hernández⁴⁵, tras la pérdida legal del nombre *Caifanes*, continuó colaborando, pero ahora en la banda *Jaguares*. Sobre esto, dice Rodrigo:

[...] a veces me acompaña una banda, ¿no?, una banda de chavitos que buscan proyección para su carrera musical, su insipiente carrera musical. Y bueno, pues los 10,000US\$ que me van a pagar no alcanzan, la neta, para todos, entonces, no sé si han oído hablar de ellos, el grupito se llama *Jaguares* [...] (min 20:51)

Además, en su introducción menciona al presidente de México del 2000, Vicente Fox, y dice: “Está inspirado en un pequeño rollito que encontré en un baño público, que decía: Si usted votó por Fox, no sea pene” (min 21:30). Hasta aquí, de nuevo Rodrigo enuncia su opinión de manera satírica y sarcástica contra la música distribuida y apoyada por las televisoras y el nuevo presidente del partido conservador (PAN).

El chorema VII aborda el tema de la legitimación de las protestas, iremos viendo más adelante por qué. La forma en que desarrolla el chorema es en primera persona: el “yo poético” despierta y recuerda que fumó, probablemente “marihuana”, y observó cómo los objetos de su hogar se animaron y comenzaron a realizar manifestaciones, plantones, a luchar. Es una prosopopeya en la que objetos domésticos realizan acciones políticas humanas:

Desperté confundido
por lo de anoche...
Recuerdo vagamente
prender un toque
después mi mente
se volvió un laberinto
y desperté confundido:
Tirado aquí en el piso.
Lo primero que noté fue que el sol no había salido.
El refri emite un extraño sonido:

45 Saúl Alfonso Hernández Estrada, conocido artísticamente como Saúl Hernández, es un músico, poeta, compositor y cantante mexicano.

Saltan los cajones,
se azotan las ventanas,
¿Quiubo, qué pasa?
Más allá de las cortinas, veo las pancartas:
¡Ésto es un motín de cosas en tu casa!
¡Ésto es un motín de cosas en tu casa!
[...]
(min. 21:45)

Como a especie de estribillo dice “¡Ésto es un motín de cosas en tu casa!”. El hogar es la metáfora de una nación, colonia o ciudad, donde también incluye al escucha/lector al decirlo en segunda persona: “tu casa”. Los objetos que se amotinan son las diferentes formas de luchar contra la autoridad que han surgido a lo largo de la historia. La RAE define la palabra motín como “Movimiento desordenado de una muchedumbre, por lo común contra la autoridad constituida” y es la única acepción que tiene. Para Rodrigo, más que amotinados, han habido motines que piden igualdad de género, derechos humanos/animales, legalización de las drogas, y todo ello se ha pedido mediante plantones, pliegos petitorios, homenajes, acciones clandestinas, huelgas de hambre:

[...]
Un pliego petitorio se firmó en el dormitorio pa’ prohibir el sexo.
¡Cama traicionera, moderada!
¡Qué fácil ser de izquierda con resortes nuevos!
En la alacena hay homenajes por los platos rotos
y el horno quiere penalizar el aborto.
La tele levanta las antenas cuando le apunto con el control remoto:
“No me apagues,
te mostraré lo que sueñas,
te enseñaré lo que quieres ver”.
¡Ésto es un motín de cosas en tu casa!
¡Ésto es un motín de cosas en tu casa!
En el closet, anarquistas se prohibieron las repisas.

Sartenes feministas hacen huevos estrellados:

—¡Derechos iguales para las llaves y las cerraduras!—

El refri en huelga de hambre porque vuelvan las verduras
a sus comunidades...

Las pipas unidas en el cajón exigen firmemente:

—¡Legalización, legalización!—

“Usted es un riesgo para la inversión extranjera”

dice la grabación del teléfono cortado.

Mi perro levantó una queja en mi contra ante Derechos Humanos.

La olla express se hizo clandestina:

—O me das empaques nuevos o te vuelo la cocina—

¡Ésto es un motín de cosas en mi casa!

[...]

(min. 22:23)

Problemáticas, algunas absurdas como la de penalizar el aborto cuando ya está penalizado o prohibir el sexo, que exigen solución a través del orden político, en la que los manifestantes piden, y al pedir legitiman al orden establecido y no entran en litigio. En el chorema de Rodrigo, quien puede “solucionar” los conflictos es sólo él, el dueño de la casa, la voz poética, y dice: “Pero yo tranzo, compro, ofrezco, negocio, / alianzas, coyunturas, estrategias y timos” (min 33:29). El “dueño” de la casa es una metáfora, puede ser un presidente o el Estado, y más allá de resolver las demandas, las apacigua, ¿cómo? Robando, comprando, ofreciendo, negociando y más. Como vimos en el segundo capítulo del presente trabajo, al pedirle al Estado, lo legitiman, no importa que tan (in)necesarias o (i)rrelevantes sean sus peticiones. El chorema termina con los versos: “¡Eso fue un motín de cosas en la casa! / —¡Ya ganamooos!—”. Un final irónico porque al legitimar a un gobierno nos deja con la incógnita de quién gana realmente.

Hasta aquí, se consigue advertir que los tres choremas antes analizados, comparten tanto el contenido como la forma. Los tres comunican en el contenido una crítica política, entendiendo política como la manera en que se organiza una sociedad y que cumple con ello de manera arbitraria. En su contexto, México a finales del siglo XX y principios del siglo

XXI, se podría decir que la política era percibida en los choremas como totalitarista porque dominaba, y Rodrigo parte de ese tema general para desprender diversos temas en los que critica a esa “política” que impone: quién tiene derecho a la palabra, qué protestas merecen consideración y el paternalismo por parte del Estado que decide quién merece castigo y quién no. Igualmente, los tres choremas al terminar tienen en común el desánimo, aparentemente pesimista, sin embargo, también se critica esa política absolutista, y al hacerlo se mueve de ahí, así como a través de la retórica de sus choremas para crear una política en la que sí tiene voz, en la que no legitima y no acata la norma dictada por el Estado aunque utiliza recursos de la poesía institucionalizada. Bajo todo lo dicho anteriormente, los finales no son pesimistas, son una crítica a la política dominante a través de otra política creada desde la marginalidad.

De la misma manera, los tres comparten la forma, los tres tienen una introducción improvisada y coloquial, hay que tener presente que al estar escritas sobre la oralidad no se pueden borrar o corregir, por lo tanto, es audaz lo elocuente y contextualizadas que resultan para reforzar el chorema que se pronunciará posteriormente. En los tres choremas se utiliza un lenguaje coloquial y fluido, también el recurso de la conversación y varios recursos de la poesía como lo son la metáfora, el sarcasmo, la ironía y juegos sintagmáticos.

3. Crítica a los dispositivos

Los choremas son un espacio de lucha debido a su forma oral y coloquial, ya que les permite acercarse a la gente no-lectora y, por tanto, decir temas que concierne a la sociedad en general. Otro tema que emplea Rodrigo en los choremas es la crítica a la ideología que se difundía a través de lo médico y cultural. En la presentación que se está analizando encontramos tres choremas que nos pueden ayudar a ilustrar lo antes dicho. El tema del chorema I es la enajenación de la televisión, el chorema V discurre acerca del cuento moralizante y el chorema IX maneja el tópico *Memento mori* (recuerda que has de morir).

a) Chorema I

La presentación da inicio con el chorema I (min 0:00-1:42), sin embargo, antes de ser verbalizado, comienza con un saludo: “¡Orgullo y dignidad!, ¡Sí, señor!, ¿No? para todos

ustedes, adictos míos” (min 0:01). Simplemente con ese saludo se postula a favor de la comunidad LGBT, al recordar una de sus consignas “¡Orgullo y dignidad!” y levantar el puño. El chorema se lo dedica a su público, a los cuales les dice “adictos”, lo cual puede ser entendido como una metonimia de causa-efecto, el efecto son los adictos, la causa el choro. Igualmente, en el chorema I realiza la misma metonimia, pero con la televisión como droga. Hay que tener presente que una de las acepciones de la palabra choro, sobre todo al norte de México, es “drogado”, en consecuencia no es arriesgado expresar que Rodrigo se divierte al relacionar a la poesía/choro como una droga o a la televisión. El tema de las drogas es frecuentemente referido por Rodrigo Solís con motivo de su inconformidad frente a la ilegalidad que representan, así como con las formas con que se “erradicaba el problema”, con criminalización y represión.

Comienza el chorema I creando una oposición entre realidad y ficción. La realidad es el mundo y la ficción el mundo creado por los programas de televisión. Para Rodrigo, el mundo que hay que habitar es el tangible, mientras que el que ofrece la televisión sólo enajena. Entendamos el verbo “enajenar” como lo define la RAE en dos de sus acepciones: “Pasar o transmitir a alguien el dominio de algo o algún otro derecho sobre ello” y “Sacar a alguien fuera de sí, entorpecerle o turbarle el uso de la razón o de los sentidos”. Rodrigo lo dice así:

Todo está mal, todo es oscuro
Mientras me roban el futuro
Me tranquiliza un “click”:
Bruce Willis
Clint Westwood
Pedro Infante
El candidato del PRI
Hay un héroe que morirá por mí.
[...]
(min. 0:06)

Por un lado tenemos el “mundo real” donde hay problemáticas que aquejan a las personas, por el otro lado tenemos el “mundo de la televisión” que, según Rodrigo, sólo

permite ser espectador(a) inerte. En el transcurso del chorema irá definiendo de manera sarcástica al mundo de la televisión, la expone como una ficción “perfecta”:

[...]

En la tele, en la tele:

¡Esta noche en hechos!⁴⁶

El largo brazo de la ley

El amor perfecto

La familia ideal

Presidente honesto

Policía buena

Y más adelante los que irán sin un plan

La ciencia preocupada por la humanidad

La seguridad.

En la tele, en la tele

En la tele: nada apesta

Nada estorba

Nada duele

En la tele: nadie sangra de verdad

Las leyes funcionan nomás

[...]

(min. 0:23)

Como pudimos ver, describe el contenido de la televisión con una serie de sustantivos y adjetivos que son oximorones, porque son adjetivos que no le son propios al sustantivo como “Presidente honesto”, “Familia ideal”, “Amor perfecto”, “Policía buena”, “Ciencia preocupada por la humanidad” y más. Con esta serie de sarcasmos cuestiona tanto a la familia

⁴⁶ Saludo celebre del periodista y locutor mexicano Javier Alatorre. Conduce el noticiero nocturno *Hechos de Azteca Noticias* en México y otros noticieros en la radio.

tradicional, como a la familia tradicional burguesa, la supuesta finalidad de la ciencia y al gobierno.

Posteriormente, ya que creó a los habitantes del mundo de la televisión, prosigue a describir a ese mundo como un lugar en donde “Nada apesta”, “Nada estorba”, “Nada duele”, “Nadie sangra” y “Las leyes funcionan”. De nuevo, con tono sarcástico, ya que, para él, no es “el mundo real”, aunque los discursos de la televisión pretendan ser verdad, porque como dice en un verso más adelante “Hay un héroe que morirá por mí” y ese “héroe” puede ser un superhéroe, Dios, un político y más.

Prosigue con el chorema y de nuevo nos encontramos con el “yo poético” que narra su vida “perfecta” antes de ver la televisión y lo que no realiza por estar viéndola:

[...]

En la tele, en la tele.

Yo era una persona normal

Mis amigos me respetaban

Mis padres confiaban en mí

Tenía un futuro

pero un día, no supe decir “No”

y me prendí: tssss (onomatopeya y gesto de alguien que fuma marihuana) la tееeele.

Pienso una novela

Quiero aprender a tocar

El mundo está allá afuera

Y yo sigo sin apagar:

La tele.

[...]

(min. 0:59)

De nuevo, por medio de la ironía contrapone al “mundo real” y “al mundo de la televisión”, pero a ambas las desenmascara como a dos ficciones que comparten el querer transmitir que todo funciona: como debe ser, como es normal; por ello dice “Yo era una persona normal” o “Tenía un futuro”, porque ¿qué es la normalidad o el futuro en la

“realidad”? el conflicto tanto en el “mundo real” como en el de la televisión es que ambos mundos (ficciones) difunden que todo está bien y lo que no lo está. En la realidad también se cree que “Las leyes funcionan sin más” pues eso comunican en la televisión —que era un dispositivo importante en su contexto como medio de comunicación— y ahí se enunciaba la verdad, al igual que el Estado la otorga. Como hemos visto hasta acá, el choro se posiciona desde la mentira al ser “el mundo real” y “el mundo de la televisión” los vectores que significan qué es la verdad y qué no. Un ejemplo en los choremas de esto es que en ambos mundos “las drogas son malas”, por ello son ilegales, por ese motivo, el chorema concluye de manera divertida al aludir a la campaña preventiva *Vive sin drogas* del empresario —y presidente del canal de televisión TV AZTECA— Ricardo Salinas Pliego⁴⁷:

[...]

Siempre sé qué hacer frente a la tele

Mi vida...

En la tele, en la tele.

¡Vive sin drogas,

apaga la tele!

(min. 1:27)

b) Chorema V: *El dragón*

El chorema V (min 11:08-16:36), a diferencia del anterior, tiene una introducción improvisada en la que narra que será papá y que está turbado por ello, pero no por el hecho de que tendrá que ejercer su paternidad, si no por el qué le va a enseñar y qué no. Entre lo que no le quiere enseñar menciona a las películas de *Disney* por “la violencia y la inmoralidad que manejan” así lo dice, y comienza a criticar las tramas de dos películas de la empresa *Disney*: *Pinocho* (1940) y *El rey león* (1994):

[...] vimos una que se trataba de un títere que un día se podía mover sin necesidad de hilos y sin necesidad de titiritero que lo moviera, él se movía solito, y pos por ser obediente y moverse para donde el titiritero quería sin necesidad de hilos, pues al final

47 Que como ya se dijo en el capítulo 1 del presente trabajo, en un contexto en el que el consumo de drogas se criminalizaba y reprimía.

lo vuelven un niño, ¿no?, lo cual, se me hizo espantoso. Luego vimos otra, todavía peor, de unas hienas que vivían marginadas de un ecosistema social y bueno, pues un día deciden democratizar la onda, van a hacérsela de tos al rey León, y cuando derrocan al rey: los ríos se secan, las flores no florecen, los animales se mueren. Como si fuera natural tener un rey, ¿no? [...] (min. 11:47).

Es precisamente desde el desarticular “el orden natural” donde comienza a enunciar el chorema V, que lleva por nombre *El dragón*. Este chorema tiene la forma de un cuento clásico: es ficción, sigue la misma línea argumental y es breve. Los cuentos clásicos tenían dos fines, el de educar y divertir. Así que Rodrigo antes de presentarlo, critica lo que “enseñan” esa clase de cuentos e instaura la sospecha de sus relatos al ser una empresa la que distribuye esas películas. La crítica a *Disney* es reiterativa en los choremas de Rodrigo, en el chorema II, por ejemplo, dice “Desde antes que Disney inventara a los malos [...]” (min 3:58). Para Rodrigo, tanto los canales de televisión como las películas de *Disney* tienen un fin educativo, pero lo que él cuestiona es lo que tratan de enseñar.

Lo interesante del chorema V es su contenido, puesto que es una crítica a la monarquía (que puede ser cualquier forma de poder autoritaria), y lo realiza a partir de una nueva construcción del cuento clásico. Lo chorea como una especie de “cuentacuentos” para adultos, inclusive dice antes de empezar “[...] dedicado a todos los niños y niñas que están aquí fumándose, digo, tirados en el pasto” (min 12:35), de nuevo aludiendo a las drogas y al chorema como a una de ellas. El chorema inicia con la llegada de un dragón a “alguna parte” (puede ser cualquier lugar) que comenzó a devorar a la gente y a producir un desastre. Al Rey ese hecho no le interesó porque únicamente asesinaba a una población “económicamente inactiva”, exclusivamente le inquietó cuando el dragón se acostó en una mina de uranio.

El nudo es principalmente la resolución al conflicto que representa el dragón para el Rey y sus intereses, de esta manera ordena a los guerreros que vayan, pero el dragón enojado se los come. Ante esto, decide mandar a sus hombres de fe: monjas, obispos, sacerdotes, comisión de contacto, fanáticos, pero el dragón ateo se los come. Posteriormente llama a los sabios: sistema nacional de investigadores, médicos, brujos, profesores, poetas para “desquitar las becas” y construir “un aerosol dragonicida”; el cual es fabricado por ancianos, pero como el aerosol resultó ser inflamable fueron carbonizados y el dragón se los comió.

Como clímax, el rey no lograba recuperar la mina de uranio, de manera que convoca a las mujeres más “feas y pobres” de cada pueblo para alimentar al dragón. A lo cual, las mujeres le responden:

¡Ah, chingá, chingá!, ¿Y tu helado de limón? Las señoras se rascaron la cabeza: a ver, a ver. Eres dueño de la historia, del reloj, del calendario, la mina es tuya, son tuyos los tratados, las proclamas, los soldados, las fronteras, por lo tanto declaramos: También es tuyo el problema (min15:39).

El chorema concluye con un Rey desprotegido, en consecuencia las mujeres lo subieron a una carreta y lo llevaron con el dragón quien resultó ser feminista y devoró al Rey, pero por tanto veneno que contenía murió. “El dragón” es la metáfora de cualquier conflicto, explícitamente en el chorema se distinguen dos conflictos: los que interesan al Rey y los que no; los conflictos que le causan atención al Rey son los monetarios y los que no son los sociales. El dragón en el transcurso del chorema está enojado, es partidario del ateísmo y del feminismo, únicamente al comerse al Rey se muere, en otras palabras: sin rey no hay conflicto. El Rey es la sinécdoque de la monarquía y bajo esa forma de gobierno el Rey es dueño de todo: religión, cultura, fuerza armada, trabajo y, como le responden las mujeres al final del chorema, del tiempo, los días, dinero, fronteras y la historia. Sin embargo, podemos advertir cómo hay gente que se opone a ser un objeto más y que son las mujeres, pero no todas las mujeres, sino las más “pobres y feas”, en el chorema dice así: “En nombre de la patria y sus deberes el rey convoca a sus mujeres: Compañeras, en nombre de la unión nacional, de cada pueblo y aldea saldrán las más pobres, las más feas, a saciar el apetito del dragón” (min 15:21). El dragón al ser partidario del feminismo no se las come, pero al ser mujeres tan específicas (“pobres y feas”), se puede inquirir que el dragón apoyaría a un feminismo muy específico: el marginal.

El “orden natural” en el chorema es el sistema monárquico que cuenta con instancias y gente que trabaja para lograr los fines de ese sistema y Rodrigo desarticula ese orden; esto lo consigue al crear a unas heroínas: mujeres marginales y que no obedecen ciegamente al Rey; y al reinterpretar los papeles con un contraste: al dragón como sinónimo de maldad/codicia y al rey como sinónimo de bondad/justicia, ya que en su chorema la codicia del Rey es la causa del conflicto que representa el dragón que es el efecto.

c) *Chorema IX*

El chorema IX (min 26:36-29:00) no tiene ninguna introducción, se dice posterior al remate del chorema VIII. El tema gira en torno al tópico literario *memento mori* (recuerda que has de morir): la muerte como fin de la vida. Rodrigo utiliza este tópico como contraposición de las advertencias y remedios para la salud que se proclaman para dar más años de vida o asegurar una larga vida sin sufrimiento. El chorema comienza con el verso “Todos nos vamos a morir” (min 26:37), para luego listar una serie de muertes abstractas como: de tristeza, amor y risa, ésta última, dice, puede ser causada por los discursos del gobierno e imita la forma de hablar de los políticos al citarlos, como a Carlos Salinas de Gortari tras subir el IVA o una de las promesas de campaña de Vicente Fox cuando era candidato a la presidencia:

[...]

Puedes morirte de la risa.

Eso le pasa seguido a los que oyen con cuidado las noticias.

Podrías, por ejemplo, escuchar un día:

“¡Cobrando más IVA estaremos todos mejor!”

“¡La economía mexicana se ha recuperado en un 15%!”

“Cuando yo sea presidente todos los niños van a estudiar computación e inglés!”⁴⁸

“¡La ciudad es nuestra!”

Y reír y reír y reír y reír,

hasta que los asesinos despedacen la puerta.

Con pedazos de risa se firman los acuerdos.

[...]

(min. 27:33)

Al final, engloba a todas las muertes abstractas que menciona a través de otra muerte abstracta: el miedo que produce la muerte, una ironía:

[...]

Puedes morirte del miedo, esconderte del amor, la

48 Promesa de campaña de Vicente Fox cuando era candidato a la presidencia por el Partido Acción Nacional.

risa y la tristeza, no comer lo que engorda, no fumar
lo prohibido, alejarte de la ducha y los aparatos
eléctricos, tapiar la puerta de tu casa.
Igual y así la muerte no te encuentra,
seguro que no se le ocurre buscarte adentro de una tumba.
[...]
(min. 28:10)

Alude a otras muertes de manera hipérbolica como lo es morir de frío, rabia o vergüenza. También nombra a la añorada que es morir en la vejez y de viejo(a). Además algunas precauciones absurdas para evitar la muerte como lo es “tapiar la puerta de tu casa”. Igualmente añade algunas advertencias que se suelen plantear en nombre de la salud para prolongar la vida o evitar la muerte como “no comer lo que engorda” o “no fumar lo prohibido” porque si engordas mueres o sufres, si fumas (marihuana) mueres o sufres. Según Iván Illich⁴⁹ en *Némesis Médica: la expropiación de la salud*, la medicina como institución funciona con la moral de evitar el sufrimiento y/o muerte; lo dice así: “La civilización médica está planteada y organizada para matar el dolor, eliminar la enfermedad y abolir la necesidad de un arte de sufrir y morir” (640). Para Rodrigo, resulta inútil escapar del sufrimiento o la muerte, por ello cierra el chorema como lo comenzó, con el tópico *memento mori*:

[...]
Pero ten mucho cuidado
porque un día
de pronto
de golpe
trágicamente
podrías morirte:
de nada.

49 Iván Illich fue un pensador austríaco polifacético y polémico, clasificado como anarquista, autor de una serie de críticas a las instituciones clave del progreso en la cultura moderna.

(min. 43)

Para Rancière lo policial, como vimos en el Capítulo II, es un dispositivo social donde se anudan saberes como lo médico, lo asistencia y lo cultural, donde se realizan discursos para dictar la ley, proposiciones filosóficas, morales y más, o sea se dicta el saber/ley. Dice Giorgio Agamben en *¿Qué es un dispositivo?* que Foucault entiende por dispositivo a “ [...] un conjunto resueltamente heterogéneo que compone los discursos, las instituciones, las habilitaciones arquitectónicas, las decisiones reglamentarias, las leyes, las medidas administrativas, los enunciados científicos, las proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas. En fin, entre lo dicho y lo no dicho, he aquí los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que tendemos entre estos elementos [...]” (2). Rodrigo Solís no está de acuerdo con los discursos empleados por los dispositivos sociales: médico y cultural, no se identifica con la literatura institucionalizada, ni con los medios de comunicación institucionalizados, ni con la salud institucionalizada. Por todo ello, critica en los tres choremas antes expuestos, al cuento y la poesía, la televisión (como medio de comunicación hegemónico en su tiempo) y la salud como única y necesaria cura para el sufrimiento/muerte. De la desidentificación hasta ahora expuesta surge una subjetivación política y al enunciar su “desacuerdo” por antagonismo enuncia con que sí está de acuerdo. Los tres choremas comparten la crítica a los dispositivos sociales planteados por la “policía”. Cuestiona lo bueno/malo, sano/enfermo, natural/innatural, real/ficción que se pregonan mediante lo médico y cultural.

3.4 Amor, sexualidad y género

El amor y la sexualidad son dos temas a menudo empleados en el choro, pero la forma de concebir tanto al amor como a la sexualidad son distintas para cada chorero y chorera. Como vimos con Jacques Rancière, la policía dicta un único modo de ser, hacer y decir, por tanto, otros modos de entender el amor, la sexualidad y el género son intolerables. Se intentará exponer que Rodrigo Solís en sus choremas entiende al amor como cualquier tipo de relación entre personas —ya sean relaciones sentimentales o de amistad— y a la sexualidad como un dispositivo que sufre una represión por parte de la policía. En cuatro de los choremas que presentó Rodrigo se puede observar esto antes dicho: el contenido del chorema III es sobre la

mujer como naturaleza; el chorema IV es sobre las relaciones como distancia, entendiendo a la distancia con diferentes acepciones; el chorema VIII es sobre la amistad; y el chorema X sobre una tanga.

Los choremas III y X están formados por una serie de piropos. Dado que actualmente el piropo es cuestionado por la implicación que tiene en el constante acoso verbal y sexual que viven las mujeres en las calles, ahondaremos brevemente en la historia del piropo. De acuerdo a Patricia Gaytán Sánchez: en su libro *Del piropo al desencanto*, en otras épocas los piropos eran considerados bellos, por ejemplo, revela que una de “[...] las raíces más antiguas del piropo provienen de la cultura trovadoresca de los siglos XI y XII en las cortes medievales europeas, iniciándose en Francia” (151), también menciona que en el siglo XVI se implantó el “[...] recitar en las calles poesías improvisadas que alababan la belleza femenina y que tuvieron auge durante el culteranismo” (152).

Igualmente los piropos pueden no sólo ser una lisonja o alabanza hacía las mujeres para homenajear su belleza, puesto que también los hay ofensivos, groseros, denigrantes y soeces, pero que se ha romantizado e idealizado la práctica de dar piropos que supone que “[...] los piropos son bellos y deben ser tolerados por su ingenio y su carácter de alabanza” (Gaytán Sánchez 153). La autora resalta dos elementos cuestionables del piropo, por un lado los insultantes y por el otro la connotación directamente sexual a la que aluden. En resumen, el piropo es: “[...] un tipo de acto verbal, cuyo carácter genérico está denominado por rasgos contextuales. Los requisitos en el evento lingüístico para el piropo son el lugar público y los participantes que no se conocen” (Gaytán Sánchez 158). En pocas palabras, el contexto en el que se lleva a cabo el acto verbal determinará si se trata de un piropo ofensivo o no, por ende veremos en qué contexto se desarrollan los choremas III y X, así como las implicaciones que los ciñen.

Los choremas utilizan al piropo como recurso por ser popular⁵⁰, por las figuras retóricas que se emplean como la metáfora o la hipérbole⁵¹ y por lo incómodos que resultaban en una sociedad que busca censurar las expresiones eróticas-sexuales (más arriba se narró la polémica que causó *Aura* de Carlos Fuentes, por ejemplo). Los choreros, recordemos, están en contra de los modales burgueses y el lenguaje moralizado, por ende, el piropo era un

50 Aunque Patricia Gaytán Sánchez dice, al parafrasear a María Soukkio, que el piropo ocupa los tres niveles léxicos: culto, popular y vulgar.

51 Patricia Gaytán agregaría el símil, la imagen y la elipsis.

recurso que utilizarían. En el primer capítulo, Adolfo Ramírez dijo que el choro “[...] está al nivel del piropo, el albur, el baratero, el merolico de la Merced [...]”. El piropo es visto por los choreros y choreras como una figura retórica en sí misma, por la retórica que lo conforma. Patricia Gaytan señala que el piropo parece ser el reflejo de una imagen de la mujer que comparten los hombres, ya que como dice Marcela Lagarde en *Amor y sexualidad, una mirada feminista*: “[...] sexo, sexualidad y amor son una triada natural asignada a las mujeres, son la esencia del mito sobre la naturaleza femenina” (1). También dice Lagarde que “el sujeto simbólico del amor en diversas culturas y épocas ha sido el hombre y los amantes han sido los hombres. La mujer, cautiva del amor, ha simbolizado a las mujeres cautivas y cautivadas por el amor. Se trata del amor patriarcal y de los amores patriarcales” (1). Resulta entonces necesario pensar si la imagen que tiene Rodrigo sobre la mujer sigue igual de problemática.

a) Chorema III

El chorema III (min 5:34-7:53) inicia con una introducción improvisada en la que narra que residía en una vecindad en la que se encontraban varios neo-hippies con los que se reunía en la azotea. En dicha azotea se encontraban los lavaderos; lo dice así:

[...] los lavaderos eran el corazón de toda la vecindad: ahí se juntaba la banda en la noche a tallar sus trapitos y a cotorrear de las noticias, principalmente de las personales, y de paso cantaban, se echaban agua y se hacía un ambiente chido en la noche en los lavaderos [...] (min 5:55).

Los neo-hippies eran gente que compartía la ideología promulgada por los hippies de finales de los años 60's y principios de los 70's. Según José Agustín, los jipis y jipitecas tenían una identidad fundamental: rechazo al sistema, y lo manifestaban de forma pacífica por medio de los lemas “Amor y paz” y “Haz el amor y no la guerra”. Rodrigo Solís continúa y dice que vivía con una mujer —Bere— y, de manera “ocurrente”, comienza a hablar de sus “nalgas”:

Yo vivo con una chava que se llama Bere, y bueno, me atrevo a decir esto porque es un público universitario, ¿no? público culto. La Bere tiene unas nalgotas, NALGOTAS, no se imaginan, es un espectáculo, ¿no? y bueno, cuando lava, talla

ropa, se hace un bamboleo, que bueno, no saben, es todo un espectáculo lavar la ropa, ¿no?, este chorema lo escribí mientras la Bere lavaba la ropa, asombrado por el panorama [...] (min 6:15).

Hasta aquí el contexto que asentó antes de enunciar el chorema es que va dirigido al cuerpo de la mujer con la que vive en unión libre, en un ambiente donde se estaba a favor de la revolución sexual, que según José Agustín consistía en que el amor, sexo y erotismo fueran vistos como fenómenos naturales y saludables, también dice que “[...] las reacciones del sistema fueron muy intensas y se consideró que la libertad sexual era libertinaje y proclividad a las orgías y el exceso” (135). Rodrigo, prosigue y explica de manera graciosa que lo que dirá a continuación es un piropo:

[...] es un piropo guarro, pero con forma ecológica, mitológica, con final ranchero. La banda de la facultad de filosofía, cuando la huelga lo analizó cuidadosamente, y varios de los analistas lo analizaron y se volvieron “ultras”. Así que ustedes no lo piensen demasiado, ¿no? no se vayan a encuerar ni nada, ¿no? es sencillo [...] (min 6:43).

El chorema IV es breve e inicia con la metáfora: mujer-tierra, y él “yo poético” desea formar parte de la tierra, ya sea como viento, humo o árbol. Aquí un ejemplo de ello, el cual lo dice con el tono propio de alguien que realiza un piropo:

¡Mujer!

Si fueras tú la tierra
quisiera ser el viento.

Manosearte el bosque
y besar la punta
de tus olas.

[...]

(min. 7:05)

Concluye con otra metáfora: mujer-Medusa, refiriéndose al mito Griego de Medusa. Medusa era un monstruo ctónico⁵² femenino, que convertía en piedra a aquellos que la miraban fijamente a los ojos. Entonces tenemos la metáfora: mujer-monstruo de tierra. Rodrigo dice:

[...]

Si fueras una Medusa,

piel-verde, cabello-serpiente,

mirada de:

—¡Conviértete en piedra(co), corazón!—

Yo encantado me clavaba en tus ojos

para agarrar chamba de estatua.

¡Ajúuuuuua!

(min. 7:33)

Hasta aquí, podemos ver que el chorema describe el cuerpo de una mujer con la metáfora mujer/tierra, que va dirigido a alguien en específico y no a las mujeres presentes, y que es un piropo que en ese contexto específico no agrade a pesar de que los piropos poseen connotaciones claramente sexuales. Aquí la mujer es un cuerpo y el cuerpo es una tierra que el “yo poético” no busca conquistar sino formar parte; lo cual actualmente resulta muy interesante y subversivo para su tiempo: la mujer no es un ser incompleto o que necesite ser conquistada, sólo es y es múltiple. No obstante, el interés es únicamente sexual.

b) Chorema IV

En el chorema IV (min 8:00-11:07) no realiza una introducción, lo dice inmediatamente después de terminar el chorema III. El chorema explora la polisemia de la palabra “distancia”: como espacio, espacio físico, diferencia, alejamiento, distancia angular, distancia en una relación de pareja. Comienza hablar de la distancia dentro del hogar:

¡Qué cotorra⁵³ la distancia!, ¿no?

Y el silencio de la casa guarda inútilmente el estallido de su risa.

52 El término ctónico viene del griego antiguo *χθόνιος kthónios* que significa “perteneciente a la tierra” o “de tierra”. En mitología y religión designa o hace referencia a los dioses o espíritus del inframundo.

53 Coloquialismo que según el Diccionario del Español de México significa “Burlarse de algo o de alguien”.

El espacio donde ella podría decir con su voz de hechizar palomas:

“Entre los amantes no existe la distancia”

y arrancarme las estupideces de la boca con una mordida de dolor dulce.

[...]

(min. 8:00)

También sobre la distancia de la piel o la piel como frontera: “Pero nuestra piel es frontera cerrada” (min 8:20). Igualmente habla de la distancia física y juega con dos connotaciones de la palabra “física”: como ciencia natural y como el exterior de una persona:

[...]

Distancia no es los años que separan a las galaxias

si los astronautas montaran relámpagos.

Distancia es lo que hay entre tu mirada opaca

y el fuego que me atrajo a ti como polilla.

[...]

(min. 8:35)

Asimismo, la distancia que pone una persona con otra “Distancia es el contundente portazo / y el suspiro de alivio que ruedan escaleras abajo” (min 8:49). Distancia mental, ya que son dos existencias con las complejidades que eso implica:

[...]

Y deseo que aparezca tu cara entre las flores

a decirme que no cabe entre nosotros si quiera una hora sin suspiros.

Yo suspiraría de inmediato, para darte la razón,

y de verdad querría creer que no hay distancia porque somos lo mismo

porque es tu corazón lo que mueve la sangre en mis ideas.

[...]

(min. 8:59)

Distancia del pensamiento, incluso hay un pequeño diálogo en el transcurso del chorema donde el “yo poético” reprocha a su interlocutora que se distrajo:

[...]

Es tan grande la distancia que entre nosotros cabe el camino de regreso.

En ese momento parpadeas,

—¿Que qué?, ¡Te fuiste!—

—¡Caray, perdón!—

Pero es que entre nosotros no cabe más tiempo que el que estamos juntos.

Si te marchas, todo se detiene.

[...]

(min. 9:53)

Al finalizar, están acostados y podemos ver cómo ambos conciben distinta a la distancia; ella piensa a la distancia como cercanía, él piensa la distancia como lejanía. Pero el chorema termina así:

[...]

Me acuesto a su lado y trato de mirarla.

Es tan grande la distancia que apenas veo su silueta.

Ella no entiende

sus manos trasatlánticas se aferran a las mías

y sus ojos despiden balas de luz infalibles:

“Entre nosotros no hay distancia”.

Mis palabras sólo tengo que pensarlas para que se escriban en tu mente.

—¡Estamos tan lejos!— Le grito con mi voz de labrar piedra.

—Shhh, no necesitas gritar, susurra en mi oído—

Estamos tan lejos, cariño.

Que entre nosotros cabe el universo entero y además:

un hijo.

(min. 10:11)

El amor durante el embarazo de su esposa es el tema, y el debate sobre si están cerca o lejos es la forma en que va acercando al escucha para concluir que el debate en sí mismo es: si un hijo los acercará o los alejará. De hecho, por la forma, uno podría pensar como escucha

(no como lector) que se trata de una relación a distancia, una pareja que pide espacio, una pareja que se separa, por las diferentes acepciones con las que crea una polisemia a lo largo del chorema. Pero el último verso es claro e inclusive al finalizar el chorema dice:

Ustedes disculparan, pero la Bere, además de las “nalgotas”, tiene ahora una “panzota”, ¿no?, porque está embarazada, esperando un bebé, entonces yo voy a ser papá y estoy increíblemente cursi, espero que ustedes lo comprendan, ¿no?, no se burlen de mí porque me traumatizo, ¿ok? (min 10:53).

c) Chorema VIII: Le suplica

El chorema VIII (min 24:14-26:35) no tiene introducción y Rodrigo Solís inicia el primer verso con tono de súplica. El “yo poético”, por su parte, le expone —con su característico tono irónico— a otra persona (Miguel) una serie de afirmaciones que impresionan por lo inapropiadas que resultan para el marco que plantea el chorema: la muerte de Miguel. Aserciones como la de agradecer su muerte, no llorar, no sufrir e incluso alegrarse por la misma:

Si te dijera, Miguel, que no te he extrañado,
que no me importó que te fueras,
que no he sentido rabia,
que no he sentido pena,
que tú muerte fue tan sólo una manera para apreciar mi vida con el doble de fuerzas.

[...]

(min. 24:14)

El chorema continúa con esta clase de aseveraciones irónicas, algunas con relación al comportamiento en vida del difunto, otras aludiendo a lo que provocó al morirse, otras rememoran que nada cambia cuando alguien muere, otras controversiales, incluso algunas cómicas como: “Si te dijera, si te gritara: / que me gusta la novia que dejaste / que he visto a tu hermana y que también me gusta” (min 25:24), casi al final, menciona el cómo murió:

[...]

Si te dijera, mi amigo,

que pienso que eres un estúpido por morirte en una noche tan bella.

Que perdiste la pose al caer en la banquetta,

enredado en una moto retorcida,

la cabeza partida.

[...]

(min. 24:55)

Al concluir el chorema, logra aunar todos los versos, al igual que deja claro el sarcasmo de lo antes dicho:

[...]

Dime Miguel, mi amigo,

si dijera en serio todo eso que digo,

¿Dejarías tu tumba?

porque si fuera así, te juro que lo digo.

(min. 25:36)

Este chorema termina con una conclusión en la que explica que se llama “Le suplica” y prosigue a narrar quién es el personaje Miguel. Rodrigo comenta que su amigo Miguel tenía 17 años, iba sobre una motocicleta y un camión de volteo lo atropelló. Después narra que alguna vez debatía con “alguien” sobre la legalización de las drogas, Rodrigo a favor (como hemos visto) y la otra persona en contra, de manera que enlaza estas dos anécdotas y le dice a su receptor: “[...] decía que cómo las van a legalizar si son muy peligrosas y destruyen, y yo decía: ¡Pues claro!, entonces prohibamos también los carros que son muy peligrosos y también destruyen, ¿no?” (min 26:10). Y prosigue a explicar el siguiente chorema IX, el cual ya analizamos.

Se colocó este chorema en este apartado debido a que es un chorema de amor, ya que la amistad es una relación y las relaciones no sólo son sexoafectivas, también son de convivencia y afecto con personas que no pertenecen a nuestra familia, en este caso, se trata de una relación entre dos hombres. Según Marilyn Frye, las relaciones entre hombres son más profundas porque todo o casi todo lo que es propio del amor, la mayoría de los hombres hetero lo reservan exclusivamente para otros hombres:

Decir que un hombre es heterosexual implica solamente que él tiene relaciones sexuales exclusivamente con el sexo opuesto, o sea, mujeres. Todo o casi todo lo que es propio del amor, la mayoría de los hombres hetero lo reservan exclusivamente para otros hombres. Las personas que ellos admiran; respetan; adoran y veneran; honran; quienes ellos imitan, idolatran y con quienes cultivan vínculos más profundos; a quienes están dispuestos a enseñar y con quienes están dispuestos a aprender; aquellos cuyo respeto, admiración, reconocimiento, honra, reverencia y amor ellos desean: estos son, en su enorme mayoría, otros hombres. En sus relaciones con mujeres, lo que es visto como respeto es cortesía, generosidad o paternalismo; lo que es visto como honra es colocar a la mujer como en una campana de cristal. De las mujeres ellos quieren devoción, servidumbre y sexo. La cultura heterosexual masculina es homoafectiva; ella cultiva el amor por los hombres (51).

Resulta interesante y necesario, entonces, que al analizar a la figura de la mujer, no omitamos cómo se representa el vínculo con la figura del hombre, ya que nos ayuda a ver un panorama más amplio. Es usual encontrar poemas escritos por hombres y dedicados a otros hombres, pero siempre justificados desde la amistad, no desde el amor, por lo cual resultaría subversivo si Rodrigo pronunciara que es un chorema de amor. El chorema es de amor porque es una relación afectiva, lo que implica también a la amistad heterosexual. En la forma del chorema utiliza un modo de enunciación anormal para las dinámicas que se llevan a cabo ante la muerte de alguien, para finalmente rematar el chorema con la “normalidad” acostumbrada. Rodrigo cuestiona el uso del automóvil al ser ciclista y utilizar a la bicicleta como vehículo, por ende cuestiona la normalidad que se le brinda al carro y cómo algunas prácticas aunque sean dañinas resultan ser legales y otras no.

d) Chorema X: Tu tanga

Antes de enunciar el chorema X (min 30:25-33:27), Rodrigo se despide, ya que es el último de la presentación. Prosigue a narrar una anécdota de cuando él tenía 16 años y vivía en ciudad Satélite en el municipio de Naucalpan, CDMX y estaba enamorado de su vecina, a la cual describe así:

[...] ella tenía 33 años, tres hijos, un marido, una vida feliz y le tenía absolutamente sin cuidado mis pesares, ¿no?, y un día, cansado de vivir en el underground de su corazón, en la marginalidad de su cariño, me organicé con algunos compas, de ahí de la Colonia, para organizar pues un plantón pequeño frente a su casa, ¿no?, “nunca más sin nosotros” decían las mantas [...] (min 31:00).

Posteriormente narra que su esposo celoso los reprimió, pero que no se rindieron, ya que durante la noche acudieron tras “[...] lo más íntimo que un hombre puede tener de una mujer [...]” (min 31:44), que para él es una tanga. Finalmente concluye de una forma satírica:

[...] de esa experiencia liberadora, surgió como declaración de principios el movimiento nacional fetichista, “inscripciones abiertas”, éste chorema místico, misterioso, que se llama “Tu tanga”. Si alguna muchacha siente deseos irrefrenables de aventar ropa íntima sobre el artista, este es el momento adecuado, las espero... [silencio y prosigue] de veras (min 31:47).

Antes de comenzar el chorema, Rodrigo Solís alude a una mujer que es vista como “propiedad privada” por el marido y el contrato matrimonial, al cual nombra como “vida feliz”, lo que cual nos permite recordar a los cuentos de *Disney*, dado que cuando las princesas encuentran a sus príncipes azules viven “Felices para siempre”. Para él y sus amigos esa mujer era imposible, por lo tanto, van tras su ropa interior y menciona el fetiche sexual que ello simboliza, en la que se halla una sinécdoque (la parte por el todo): la tanga es la parte y el todo el cuerpo de la mujer. Esta anécdota hace recordar a la película de Giuseppe Tornatore, *Malèna* (2001)⁵⁴, en la que el protagonista, Renato de 13 años, se enamora de una mujer casada y que posteriormente queda viuda, sin embargo, tanto Malena como la mujer que describe Rodrigo son vistas como “dos bellezas” y en ambas se alude a lo “inalcanzables” que son al estar casadas y en ambas roban su ropa interior. La mujer es el deseo y él lo nombra como amor; según Marcela Lagarde “Los hombres son el sujeto del amor y de la sexualidad, de ahí su centralidad y jerarquía. Las mujeres son el objeto de amor de los hombres y cada

54 Esta película se estrenó un año después de la presentación de Rodrigo, así que no fue una referencia. Aunque el amor de niños por adultas es un tema a menudo utilizado, como en el inicio de la película *El marido de la peluquera* (1990) de Patrice Leconte o la novela *Las batallas en el desierto* (1980) de José Emilio Pacheco, y más.

vez más otros sujetos transgénero y transexuales, también son el objeto de amor de hombres hetero, bi, trans” (2). En otras palabras, el choro de Rodrigo separa a la mujer de su cuerpo; las mujeres son “seres para los hombres” (Marcela 4), en el caso del chorema “cuerpo para otros”. Aún cuando todavía no se trate del chorema, sólo es la introducción, esto permite contextualizar a los piropos que enunciará posteriormente. Comienza por describir a la tanga:

Tu tanga
desde el
tendedero
se abraza a la
noche
que se le viene
encima.
Ondea
coqueta y
blanca
para despedirse
de la humedad.
[...]
(min. 32:25)

Más adelante, habla sobre como la tanga destaca con “desfachatez y desenfado / con soberbia” entre la demás ropa y lo que desea hacerle al “secuestrarla”:

[...]
Quisiera saltar la barda
secuestrar a tu tanga
y torturarla bajo mi nariz
hasta que revele los secretos
de tus nalgas,
el perfume privilegiado de tu sexo
que aguarda agazapado
bajo el aroma de lavanda...

... pudorosos puntos suspensivos...

...y final.

(min. 32:57)

El chorema es breve, y en sí, habla del fetiche del “yo poético”. Lo que resulta controversial es el contexto en que lo plantea, donde adolescentes extraños de la Colonia acosaban a una mujer. El agravio en el contexto que expone es que la mujer es casada, para ellos el conflicto era el esposo, incluso podríamos interpretar como metáfora al esposo que es la barda y a los glúteos (nalgas, trasero...) como una tanga. Resulta inquietante la normalización que se tiene de que alguien ajeno pueda hurtar la ropa interior de una mujer que era “prohibida” por el hecho de estar casada y no por el hecho de que ella no emitiera su consentimiento; lo profano en el contexto que plantea no es robar la tanga en sí, sino el saltarse al “dueño” de esa “propiedad privada”, no el violar la intimidad de esa mujer al robarle la ropa interior; lo subversivo en el chorema, sin contexto, sería el hecho de hablar abiertamente de un fetiche sexual.

El chorema fue recitado en el 2000, donde tuvo una buena recepción, inclusive se escuchan aplausos y risas porque el tema del acoso no era tan enunciado como lo es ahora, que inclusive es considerado como violencia de género. Sin embargo, sería interesante saber cuál sería la recepción que tendría el chorema hoy en día. En la actualidad existe una discusión sobre las letras —abiertamente sexuales— del *reggaetón* dentro de las corrientes feministas y fuera del feminismo, para unas feministas las letras resultan liberadoras y para otras cosifican a la mujer. Independientemente a estos debates, resulta alarmante como ciertas prácticas como el robar la ropa interior de extrañas o separar a la mujer de su cuerpo sean vistas como algo “normal”, inclusive que se considere que lo más “íntimo” que se puede “tener” de una mujer sean sus bragas, ya que revela que ningún hombre puede “tener” a una mujer, sólo a su ropa íntima, pero a su vez, el “secuestrar” una tanga revela que sí se quisiera “tener” a una mujer, como si se hablara de un objeto y no una persona con toda la complejidad que eso implica.

En los cuatro choremas se observan los temas de sexualidad y amor desde una perspectiva de género. En los choremas III y X, en el contenido, se advierte una crítica a la represión sexual y a favor de la libertad sexual, sin embargo, también se percibe la violencia de

género inmersa en esa “crítica”, ya que abogan por una sexualidad opresiva: heteropatriarcal. En la forma, se utilizan piropos como recurso y en ambos se refieren a la mujer como un cuerpo, en el primero habla de sus “nalgas” y en el segundo de una “tanga” que en realidad es la sinécdoque de glúteos; el contexto que plantea para el chorema X resulta difícil por la connotación negativa que puede asir, puesto que como vimos al inicio del capítulo, el consentimiento y consenso es fundamental. En el chorema IV la mujer es representada como “naturaleza”, pero, a pesar de ello el interés nuevamente es sexual. En el chorema VIII y IV la amistad y el amor es heterosexual y patriarcal igualmente. En resumen, no hay una crítica al género, tanto la sexualidad como el amor al que alude es el heteropatriarcal.

Conclusiones

Durante toda esta investigación y el posterior análisis se consigue advertir varias conclusiones. La primera y más importante es que el “choro” es un coloquialismo (sin registrar) que significa a un discurso insustancial y mentiroso, y también que es una herramienta verbal empleada por distintos personajes cotidianos de la urbe, rancherías y pueblos. También, algunos escritores y escritoras utilizan al choro para nombrar a su poesía, y bajo esa lógica a los poemas los nombran como “choremas”, al enunciar un poema sobre la oralidad con el verbo “chorear” y al poeta como “chorero” o “chorera”. En este campo, el choro es un discurso que busca re-pensar la idea institucionalizada que se tiene de poesía, es otra forma de entender a la poesía, no comparten la idea de literatura y poesía impuesta por la lógica policial, según vimos en nuestro marco teórico. Todo esto los sojuzga a la marginalidad porque el orden sensible dado sólo comprende y acepta un único modo de ser, hacer y decir a la literatura y por consecuencia a la poesía, por tanto, los choreros y choreras son “profanos de la literatura” por no “profesionalizarse” y acatar las normas que imponen con la literatura. Esa política de lo literario resulta ser policíaca y suscita que el choro, al igual que muchas otras propuestas, sean marginales. Con el choro, a partir de la marginalidad, crean una nueva política, entendida bajo Rancière, y usan ese espacio para cuestionar y buscar girar esa política dominante, por lo cual, desde el margen son subversivos.

Los choreros y choreras se manifestaron en un contexto sociopolítico complicado. Durante 1980 al 2006 en México la política (o mejor dicho, la policía) era encarnada por el Partido Revolucionario Institucional (PRI) y posteriormente con el Partido Acción Nacional

(PAN), por lo cual presenciaron y vivieron el neoliberalismo, la firma del Tratado de Libre Comercio (TLC), feminicidios, crímenes de Estado, un levantamiento armado, fin de la dictadura priista y más. Uno de los dispositivos de comunicación más importantes era la televisión, la cual era controlada por empresarios y el Estado. Es así que, si “la verdad” era dicha por los empresarios y el Estado, los choreros y choras se postularon a partir de “la mentira”, en palabras más claras, desde el “choro”. También, asieron el resultado de la represión del rock mexicano y lo ulterior a la contracultura, por consiguiente, sus influencias fueron varios compositores marginales mexicanos, que se autonombraron con diversos nombres (cantaurores, trovadores, roleros, rupestres, roñosos y más); y Ricardo Castillo que se auto-marginó como estrategia para alejarse del canon poético.

El obrar político del choro es subversivo, tanto por su forma como en contenido. En la forma porque mueven lo que no debería ser movido: en el lugar o contexto de la literatura, porque no sólo recurre al libro, recitales, ferias del libro, sino que también a conciertos, transportes públicos, mercados, fondas, manicomios, bares y más; en el formato, porque recurren a la palabra escrita al igual que a la oralidad; en el lenguaje, pues utilizan al choro como poesía y a la retórica para crear a los choremas; con lo anterior, mueven las fronteras de las artes porque un choro puede ser canción, como dijeron en el “Manifiesto rolerista”; los choreros y choras —sujetos sin voz y fuera del margen— escriben poesía aunque la policía/literatura los rechacen; crean una nueva distribución de lo sensible donde su poesía existe y tiene voz; y hablan desde la marginalidad.

Por otro lado, el choro es subversivo también en el contenido porque cuestiona la distribución de lo establecido: a la literatura en tanto sólo es para el sector culto, el que es capaz de comprender el léxico culto de la literatura institucionalizada; a la poesía que legitima el orden sensible de las cosas. Por otro lado, en tanto su postura concreta, están en contra del neoliberalismo, la globalización, el TLCAN, la polarización, y otras formas de organización social hegemónicas: critican a la televisión como dispositivo, la represión de movimientos sociales, a “la verdad oficial”, a la academia, la falta de espacios para la literatura oral, los modales burgueses, tabús, el lenguaje moralizado, la existencia, los crímenes de Estado; es decir, ponen en duda el quién tiene derecho a leer poesía y a escribirla; y evidencian las practicas discursivas del Estado.

Al analizar los choremas de la presentación de Rodrigo Solís en el 2000, se pueden observar rasgos en común tanto en forma como en contenido. En la forma, en los diez se encontró que son parecidos a un monólogo en el que el espectador/oyente es el que deberá advertir las contradicciones dentro del chorema para formular lo que considerará verdad. Por monólogo habrá que entenderlo como un discurso que genera una sola persona y que va dirigido tanto hacia un solo receptor como hacia varios receptores de manera escrita u oral. Casi todos tienen una introducción improvisada, otros tienen una conclusión, pero es una dinámica constante en su manera de “chorear”; el uso de la anécdota es reiterativo. La ironía, el sarcasmo, la comedia, los coloquialismos son recursos empleados en todos los choremas. El uso de oraciones y frases pronunciadas por el Estado y sus dispositivos que moraban en su contexto sociopolítico están presentes en la mayoría. El contenido antes que la estética se puede encontrar en todos, empero, sí se pueden encontrar versos que tienen figuras retóricas con el principal propósito de embellecer como la hipérbole, metáfora, oxímoron, epíteto, anáfora y en menor grado el calambur, y también algunas que sobresalen en la oralidad como la onomatopeya, perífrasis, polisíndeton, quiasmo, albur y piropo.

En el contenido la alusión a los choros como drogas es reiterativo con el propósito de enfatizar que estos son discursos y que los discursos se utilizan, al igual que las drogas, con una intención, que por lo general es la de actuar sobre alguien. En pocas palabras, para Rodrigo todo es cuestionable. Hay una crítica a la política autoritaria y a los dispositivos sociales que utiliza para promover su ideología que garantice su supremacía. Entre los dispositivos que Rodrigo Solís critica podemos observar a la televisión, a los cuentos clásicos, la salud, a las artes institucionalizadas y empresas en general. De igual manera critica las ideologías difundidas por esos dispositivos: criminalización a las drogas, represión y censura a la sexualidad/erótismo, la legitimación de las protestas y la familia tradicional-burguesa como único núcleo familiar. No obstante, tanto al amor como a la sexualidad los representa desde un enfoque patriarcal y heterosexual.

En conclusión, el choro no es un movimiento literario, el choro es una manera de sentipensar a la poesía, por ende es marginal, pero desde lo marginal realizan un obrar político en el que crean su propio espacio sensible, y como resultado subvierten el lugar que les era asignado: al margen, en silencio y fuera de la poesía institucionalizada. El choro no tiene reglas específicas para componer un chorema, pero sí un discurso en común. El choro es

un discurso y cada chorero y chorera lo manifiesta según sus ideas, sentires y pensares, pero tienen en común una crítica sociopolítica. El choro es el movimiento de un tipo de poesía marginal y subversiva.

Anexos

Anexo 1: PRIMER MANIFIESTO ROLERISTA⁵⁵

La rola es la canción, la canción es poesía, la poesía es un choro chido que canta y que rola. La rola estaba dormida y cuando despertó... el dinosaurio seguía ahí (Augusto Monterroso). La rola es la forma más neta y popular de decir nuestras querencias en estos tiempos de ayer, hoy y mañana. Además de una manifestación artística -sencilla pero no simple-, es un modo de vida bullanguero, cachuchifero, cachondón y...

TOMANDO EN CUENTA:

- Que el rolerismo es el que se ríe se lleva, el que se lleva se aguanta y el que se enoja pierde.
- Que el rolerismo no pretende engendrar tiranetas.
- Que el rolerismo no propone vanguardias ni retaguardias, sino todo lo contrario.
- Que el rolerismo no mira de arriba para abajo ni de abajo para arriba, sino que no más mira.
- Que el rolerismo no busca adoctrinar, sino sencillamente jugar.
- Que el rolerismo busca “lo que nos hace iguales sin perder lo que nos hace diferentes” (El Sup).
- Que cuando la rola se da, se da; y cuando no, no.
- Que la rola corre el riesgo de cualquier obra artística y al que obra mal se le pudre el dese.
- Que la rola es efimera, es decir, empieza, se desarrolla y termina.
- Que “la rola es un arma caliente” (Lennon/McCartney).
- Que la rola es de tripas, cuajo y corazón, trompa, cachete y oreja. De preferencia con un poco de cabeza pa que amarre.

Y CONSIDERANDO QUE :

- “La rola es un amasijo de carne con madera” Silvio Rodríguez.
- “La rola es como el pulque, nomás le falta un grado pa ser carne”

55 <https://kuadernodeapuntes.wordpress.com/2009/03/31/manifiesto-rolerista-no-es-lo-mismo-pero-es-igual/>

- “La rola... eres tú”.
- “La rola no es raza pura, sino pura raza, y por mi raza hablará Chispirito” (José Vasconcelos).
- “La rola es como una piedra que rueda” (Bob Dylan).
- “La rola es como un pedo, una vez que sale de uno deja de ser propia: bien dice Fernando Delgadillo.... con cierto aire a ti”.
- “La rola no vale nada” (José Alfredo Jiménez).
- “Siempre que se hace una rola, se habla de un viejo, de un niño o de si, que no es lo mismo pero es igual” (Silvio Rodríguez).
- “En la rola todo tiene un ritmo rataplán” (A. Lozano).
- “La rola es el opio de los pueblos y se la pasan bien chido” (Karl Marx & Frederick Engels).
- “El que con roleros anda a rolar se enseña” (Rolero Popular).
- “La mejor rola es la que hace carrera” (Fernando Valenzuela).
- “... y sin embargo la rola se mueve” (Galileo Galilei).
- “La rola es un asalto chido” (Rockdrigo González).
- “”Una piedra en mi camino, me enseñó que mi destino..era rolar y rolar” (José Alfredo Jiménez).
- “Roleros: ¿acaso creéis que estamos en un lecho de rosas? O sea hay que chingarle”.
- “Esa rola es mía” (A. N. Önimo).
- “Un ciento de rolas con punta de goma por un peso” (Botellita de Jerez).
- “No se hagan rolas” (Carlos Salinas de Gortari).
- “En la rola, todo es relativo” (Albert Einstein).
- “¡La rola es primero! (Caudillo de la independencia rolerista).
- “La rola ha muerto... ¡Viva la rola!.
- “... y Dios dijo: haganzen rolas” (Génesis 1.27/peter gabriel).

POR LO TANTO

- Como dijo Levi-Strauss: “La rola es un rito atroz”.
- A la rola préndele fuego, méate en ella, cágate encima de ella y luego, si todavía hay chance, límpiase con ella y lo que queda es, como dijo Juan Gabriel: “nadanadanadanadanadana-da, que no, que no”

- Un rol-on es el que nos quita el apeste. Hacer una rola nos limpia de impurezas.
- Si el norte fuera el sur la rola seguiría siendo la rola, porque la rola no es verbo, ni sustantivo, sino fantasías animadas de ayer y hoy (Ricardo Arjona/Telerisa).
- Todo ser humano es capaz de hacer rolas, excepto los que no.
- Si el pañuelo higiénico se convirtió en kleenex y la toalla femenina se convirtió en kotex, la rola ¿en qué se convertirá?.
- Dos rolas no pueden okupar el mismo espacio al mismo tiempo, excepto en el caso de plagio o fusil.
- Consultar la obra póstuma magistral opus komonó “El fusil de oro” del rolero jarocho, trovador Deveras... Mauricio Díaz “El Hueso”.
- La rola ni se rinde ni se vende. Nomás se empresta tantito.

¡Qué las rolas. Rolén!

Este manifiesto deberá rolar de mano en mano para evitar los efectos nocivos de la masturbación mental.

¡¡ROLEROS DEL MUNDO, UNÍOS!!

Atentamente:

Francisko Barrios “El Mastuerzo”

Rodrigo Solís

Mauricio Díaz “El Hueso”

Anexo 2: Semblanzas de algunos choreros y choreras

Rodrigo Solís Arechavaleta, más conocido como Rodrigo Solís, es un escritor mexicano de poesía, crónica y reflexión, presenta al choro o a los choremas como una forma de re-pensar la poesía. Estudió un año de ingeniería en electrónica y un año de ingeniería biomédica. Asistió durante un tiempo a la Sociedad de Escritores de México (SOGEM), pero comenta que “se formó a través de la lectura y de recitales/tertulias en Peñas y foros”. Nació el 11 de diciembre de 1970 en el Distrito Federal, ahora Ciudad de México. Fue fundador de La Tortillería Editorial (2003) y tuvo un *blog* nombrado como “CHOROCHIDO”. Ha publicado *Una*

Gringa en la cama y Otras sutilezas (Tertulio Ediciones, 1993), *Rolas choreadas* (Kloakas Ediciones, 1997), *Marta y José, endoscopía de una familia común* (Kloakas Ediciones, 1998), *El silencio es un grito -crónica de una sequía* (Kloakas Ediciones, 1999 – Tortillería Editorial, 2002) que incluye un CD con los choros y acompañado de Fernando Viguera, *Con la torta bajo el brazo* (Tortillería Editorial, 2002), *Kleto – Crónicas Bicicleteras* (Tortillería Editorial, 2004) el poemario *WATO* (Tortillería Editorial, 2006) y reflexiones *P.I.S.T.A.S* (Tortillería Editorial, 2006). Gracias al movimiento que permite la poesía oral, de 1997 a la fecha ha expuesto los choros en teatros, centros culturales, prisiones, manicomios, universidades, tianguis, etcétera. Ha colaborado con diversos músicos, bandas, escritores y gente del teatro.

Héctor Mauricio Jiménez Montero, más conocido como Mauricio Jiménez alias el “Morocco”, es un poeta mexicano, participa en poesía en voz alta, *slam poetry* y el choro, actualmente es publicista. Nació el 23 de agosto de 1979 en la Ciudad de México. Ha publicado el libro *El cuarto de Triques* (Ed. Lengua del diablo, 2015) y lo ha presentado en la FIL del Distrito Federal (2015), en Casa del Lago (2015) y en Sie7eOcho (2015), asimismo ha publicado en varias antologías y obras colectivas. Ha impartido varios talleres, como Taller de escritura creativa y poesía en voz alta en San Luis Potosí (2006-2008), en Redes para el Desarrollo Cultural Comunitario (2009), en el Reclusorio Oriente (2011) y Poesía en Voz Alta en Casa del Lago (2014-2017). Presentó su proyecto de poesía oral *La palabra ladra* en diversos festivales (2009-2016). Participó en un proyecto de poesía de carpa a tres voces que llevaba por nombre *Poesía MalDezida* (2011-2012) junto con Adolfo Ramírez y Emiliano Robles, colaboró y estuvo a cargo de un homenaje a Abigail Bohórquez (2016) y ha trabajado con niños y niñas (2009-2011).

Gustavo Adolfo Ramírez Morales, más conocido como Adolfo Ramírez alias “El Sup”, es un escritor mexicano de novela, cuento y poesía, participa en el *Spoken Word*, *Slam poetry*, poesía en voz alta y el choro; realizó la licenciatura en Estudios Latinoamericanos en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Nació en la Del. Benito Juárez, Ciudad de México, el 15 de junio de 1987. Ha publicado en las *plaquettes* *Léeme* (2006), *La sombra de los perros* (2013), la novela *La locura y la pared* (2015), el poemario *Siento volando* (2016) y

el EP *Se lo grité mientras temblaba de frío* (2020). Obtuvo el Premio Cincuentenario de San Carlos de Sonora (2014). Ha colaborado en proyectos culturales de promoción literaria urbana como Para leer de boleto en el metro en Ciudad de México y como invitado en Poesía en el *ring*, entre otros. Su poesía ha sido traducida al alemán e inglés. Ha presentado su obra en importantes espacios como en la Megaofrenda de la UNAM (2010), en la Feria Internacional del Libro en el Zócalo (2011), en la Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil (2007 y 2011), en el Festival del Mar Bermejo en Guaymas (2007 y 2012), y en el Instituto Cervantes Wien, la *Universität Wien*, el *Institut für Romanistik*, el *Theseustempel* y la *Literaturhaus Wien* (2016).

Eladia Valladares Fuentes, más conocida como Mari Valladares alias “Mariposa Valladares”, es una escritora mexicana de cuento autobiográfico y poesía, participa en la antipoesía y en el choro. Nació en Ixtepec, Guerrero el 18 de febrero del 1976. Ha publicado el poemario *Letras verdes* (2014), poesía en el periódico *La Unión de Morelos* (2008 - 2016) y se ha presentado en diversas peñas y festivales. Colaboró en una gira de poesía llamada Medusas (2014) junto con María Villatoro y Liliana Quijano. Además, participó en una lectura abierta en la cárcel Distrital de Jojutla; Morelos. Realizó un foro virtual que llevaba por nombre La Madriguera, donde compositores, escritores y gente interesada participaba en talleres literarios y organizaban un concierto anualmente; posteriormente el foro se transformó en un programa de televisión La Madriguera TV que se transmitía por el canal 8 de Telecable Cuernavaca (2006), ahí fue la conductora, más adelante mudaron el programa al periódico La Unión de Morelos (2006- 2020), pero actualmente no continúa debido a la pandemia por COVID-19.

Jorge Daniel Cabrera Martínez, más conocido como Daniel Cabrera alias “eL eNe”, es un poeta mexicano, participa en el choro y dirige Ediciones Sediciones en Guadalajara, realizó la licenciatura en sociología en la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UAEH). Nació en Pachuca de Soto, Hidalgo el 28 de febrero de 1986. Ha publicado los poemarios *Poemeando* (La Rueda Cartonera, 2009), *De lugar ninguno* (Albatros Press, 2012), *adiosadios* (Ediciones El Viaje, 2017). Participó en el Festival de Letras Tepic (2014), Festival de Poesía en Chepén (2015), Al sur de la palabra en Chiapas (2016), Festival de Poesía en Chepén en

Perú (2017), Encuentro de poetas Francisco González León (2018) Festival Internacional de las Artes Barranca en Uruapan; Michoacán (2018), y el Festival Sucede en Guadalajara (2019). Fue parte del comité organizador de La Francachela cartonera en las ediciones 2014 – 2019.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. “¿Qué es un dispositivo?”. *Sociológica* 73 (2011): pp. 249-264.
- Alex Lora. “Abuso de autoridad”. Chavo de Onda, Discos Cisne-Raff, 1976, Spotify App.
- Algarabía. “Taquitos de lengua”. *Algarabía* 142 (2016): pp. 20-21.
- Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*. México: Editores Mexicanos Unidos, 2021.
- Aristóteles. "Libro I". *Política*. Madrid: Gredos, 1998.
- Arreola Miranda, Ahtziri. “Tratado de Libre Comercio México-Estados Unidos”. Centro Universitario del Sur (CESUR), 2023, pp. 1-18.
- Barrios, Francisco, et al. “Manifiesto rolerista”. CDMX: *KUADERNODEAPUNTES*, 2009.
- Campos García, Yolanda. “La Memoria institucional del Festival de Avándaro. Los documentos sobre el festival en el Archivo General de la Nación en México y el Informe Avándaro del gobierno del Estado de México”. *FIAR* 12.2 (2019): pp. 48-64.
- Cuarón, Pau. “¿Y si lo encuentro yo qué?”. 2021, Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), Ciudad de México.
- Culler, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica, 2004.
- Delgado de Cantú, Gloria M. “De las políticas de desarrollo al neoliberalismo (1970-1988)”. *Historia de México Legado histórico y pasado reciente*. DF: Pearson educación, 2015, pp. 324-357.
- . “Avance democrático y problemas en el marco de la globalización (1988-200)”. *Historia de México Legado histórico y pasado reciente*. DF: Pearson educación, 2015, pp. 364-396.
- . “México en siglo XXI”. *Historia de México Legado histórico y pasado reciente*, DF: Pearson educación, 2015, pp. 402-409.

- Espinasa, José María. *La literatura mexicana del siglo XX*. México: COLMEX, 2015, pp. 301-321.
- Fenoglio Limón, Irene. “Aproximaciones al margen”. *Figuras del discurso. Exclusión, filosofía y política*, Armando Villegas Contreras, et. al. (coord.). México: UAEM y Editorial Bonilla Artigas, 2016, pp. 297-316.
- Frye, Marilyn. “Las políticas de la realidad: ensayos sobre teoría feminista”. España: Labrys editorial, 2022.
- Galeano, Eduardo. “Los nadies”. *El libro de los abrazos*. México: Siglo XXI editores, 1993.
- Gaytan Sánchez, Patricia. “Formas de acoso sexual en lugares públicos y sus significados”. *Del piropo al desencanto. Un estudio sociológico*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, pp. 128-183.
- Geertz, James Clifford. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa editorial, 2003.
- Guber, Rosana. “La entrevista etnográfica o el arte de la no directividad”. *La etnografía: método, campo y flexividad*. México: Siglo Veintiuno, 2016, pp. 69-88.
- Hernández Millán, Abelardo. “Espacio Públicos”. *Orígenes y antecedentes del EZLN*. Vol. 10, Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 2007, pp. 264-283.
- Illich, Iván. *Obras reunidas Vol.I*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- J. Nuñez de la Peña Francisco, y Jesús Orozco. “Las fallas humanas”. *La otra cara del desastre. EL TERREMOTO: una versión corregida*. Guadalajara: ITESO, 1998, pp. 91-98.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela. *Las mentalidades y la cultura*. México: Inmujeres DF, 2012, pp. 15-85.
- Lindig Cisneros, Erika. “Estrategias discursivas carnavalescas: algunas posibilidades

- críticas”. *Análisis del discurso: Estrategias y propuestas de lectura*, Irene Fenoglio Limón et. al. (coord.). Editorial Bonilla Artigas, 2012. pp. 1-195.
- Lorde, Audre. “La poesía no es un lujo”. Madrid: Editorial Horas y horas, 2003, pp. 13-18.
- Malèna*. Dirigida por Giuseppe Tornatore, producida por Medusa Film Miramax, 2001.
- Medel, Elena. “Todo lo que hay que entender sobre poesía”. *¿De qué hablamos cuando hablamos de poesía?*. Barcelona: Ariel, 2018, pp. 8-40.
- Meza González, Liliana. “Saldo de la administración foxista en el tema migratorio” CDMX: IBERO, 2007, pp. 47–51.
- Molinar, Juan, y Jeffrey Weldon. “Elecciones de 1988 en México: crisis del autoritarismo. Revista Mexicana de Opinión Pública”. *Revistas UNAM* 17, 9 ene. 2015. pp. 165–191.
- Solís, Rodrigo. Entrevista con la autora. EDOMEX: 9 de oct. 2020.
- Pantoja, Jorge. “Ruprestres”. Estado de México: Ediciones Imposible, 2013.
- Ramírez Gómez, y José Agustín. “La contracultura en México: la historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas”. Ciudad: Editorial Grijalbo, 1996.
- Rancière, Jacques. “El desacuerdo. Política y filosofía”. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1996, pp. 13-34.
- Rancière, Jacques. “La división de lo sensible: Estética y política”. *Del reparto de lo sensible y de las relaciones que establece entre política y estética*. Buenos Aires: LOM ediciones, 2009, pp. 17-29.
- “Rodrigo Solís en la UAMX”. YouTube, cargado por Diego Vargas, 17 ene, 2014,

Rubli Kaiser, Federico. "Avándaro 1971: A 40 Años de Woodstock en Valle de Bravo".

Nexos (16), 2011.

Valladares, Mari. "De perros y sombras". Blogspot: Alas de mariposa, 2005.

Velasco, Jesús. "Acuerdo migratorio: la debilidad de la esperanza". *Foro internacional*

Vol. 48,1-2, (2008): pp. 150-183.

Violeta parra. "Volver a los 17". *Corazón americano*, Philips Records, 1996. Spotify App.



Ciudad Universitaria a 23 de enero de 2024

ASUNTO: Voto aprobatorio.

DRA. DULCE MARÍA ARIAS ATAIDE
DIRECTORA GENERAL DE SERVICIOS ESCOLARES
DE LA UAEM,
P R E S E N T E.

Los suscritos Catedráticos se dirigen a Usted con el fin de comunicarle que, después de haber revisado la tesis titulada **El choro: poesía marginal y subversiva** que presenta la pasante de la Licenciatura en Letras Hispánicas la C. Avalos Valladares Legna Suhei (20164002435), consideramos que reúne los requisitos que exige un trabajo de esta especie, por lo que hacemos saber nuestro **VOTO APROBATORIO**. Teniendo como director de tesis al Mtro. Roberto Carlos Monroy Álvarez, con la siguiente designación de jurado:

| Nombre | Sinodal | Firma |
|--|-------------------|--------------------|
| Dra. Irene Catalina Fenoglio Limón | Presidente | <i>electrónica</i> |
| Dr. Manuel Reynoso de la Paz | 1er. Vocal | <i>electrónica</i> |
| Dr. Ismael Antonio Borunda Magallanes | Secretario | <i>electrónica</i> |
| Mtro. Roberto Carlos Monroy Álvarez | Suplente | <i>electrónica</i> |
| Mtro. Francisco José López Gálvez | Suplente | <i>electrónica</i> |

Atentamente
Por una humanidad culta

[firma electrónica]

PSIC. AKASCHENKA PARADA MORÁN
Secretaría Ejecutiva

C.i.p. – Archivo.





Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ROBERTO CARLOS MONROY ALVAREZ | Fecha:2024-01-23 13:21:44 | Firmante

JYdHmemE0cJlbDPGa4SoCGwwoodmiW9mZntoVor2YFcaQATmkeMKtSaJhbmivFgvLjyOueGslFXhsDVQcuUg73jgdHAhfVs+lluFqlxOVlwn2O6O/iyqZ/+x+WPWeH8xL5Wt0u+ti oBjCbNA7HC8gZzeiGsiyh9iRhs7SYeFfwlyTmiQ0zPdWcCyfkW71/Xo3ZCOIBTVtI7QyxatgGDRZd1KkrGTaoyr4sqsOCt8p0/aVVebV0UisDol/p+MnOW2tMqt3YpHU1454ftPUt4 fEFBKn3LGC8UOpD8Z9Fys0Mo+81Woq6rjn0MAWx1QnEyhU4a4obgjq3IOE/37g==

AKASCHENKA PARADA MORAN | Fecha:2024-01-24 08:23:01 | Firmante

g3jL3GforZFG0vqluTtcYeD7rCPVs7jToz8yU38A/CVclD5yiS6gMEWQ4KB8PP39iD8gPhNVTCpQoNbcMLYSz7nNjIRmqBcYg10wOCe8wYSitsJpQiYzvTT0Ed4Rb42COxewX q5WA3do7L2GYS4WpaGq4wGgV3bnzIUom9M0QvJjgGc8ahCl/buz+wDAPr8NXBrMrdESWU3SN2DmMT+JFXyXWDej/T+9g+DeyxZaPWqzTbZrD8c4YtA3tIMHvE2xCy3kAS2y CvgvzXzLgYw+Vw6N519tZp7n5OMBRZwJrYQ94uaKCPbaCNAk0yQayneT+tlS/Zm13HgsB/rqQ==

MANUEL REYNOSO DE LA PAZ | Fecha:2024-01-24 09:04:28 | Firmante

KmDyY5WpmWsqymdXvs1ILU+vzeQ1FNIO/skzLGLBL+UPNtesj5ara7jVyyUCV0aSwXyHSM4H6N+EYwA5c2OgUHTvwU6psb8u8JISQ7MiyURjvBgadg2w6tmwXc+TbcwA5wZ mGerhVBLE2KLu8FrcbD1s3DWdktjdrfOMyz6mrl278CSZuVnhN0P07jV5veWrgeuBF4+pEtmqKX4igxvBh4SYBh23mn0pFN3TAQmoWDYvqsDiKltqvN5vC3R9VDuPEos82bL7ys zicQC74+6JawzEWSrnWeGR+WpogtO5rdzwl6+2CeSRP5yllvORJc9+NTZ8Fyhnn/mS5vM0m0A==

ISMAEL ANTONIO BORUNDA MAGALLANES | Fecha:2024-01-24 09:56:53 | Firmante

bVHeazc5On0e0M0tt80EEZZg68e0W4g9gmv0XpOaaxhne0TjJrVeglgZ1LgzJ2Nc58HUUIYpJ2arigwRTXp/FzmsHQcnkWBqlqBvQU/Q+D2akfutmxuBQBydodoFZshn+2J6gwR gSDjB6kMk+fAmQ/1Wjfw4rmv4yCeDAPsBqJl5rE4LtrvLjOBchpEwoBrTqAZHOzxHi33ngR/T1G0hbSAfJtc3kjLzQAFqJoGMu/ORNGpUhbNWF+B73dowCfG+bzqXRF7WYh+Wod UKnZdycWwykGq/C0+7w/aC8IS536HSI9MG+pAqQZjUgv75SjQOEg4Ca6hx1TTAAjEEuVXw==

IRENE CATALINA FENOGLIO LIMON | Fecha:2024-01-24 19:08:32 | Firmante

YcdTzGITteisZkb2mD5tYkrGmaGiUTRT38sK1RvLd0AW2/mwQkYobZ5gCBMVi3WbWxKghqjGkQeLxpoRb2I0olkwhBRcXz8RXLd40paeb+1pxF+wB0v+KUzzgp6vzg573oZ d/eBlJqZYdisgKhU4t6qitgibILCVAT7HKeekele8BRGzWoJFwb5dWjLYRIDzANZ9eUcBI3V6U/5kCsC1elfuQlee8rhoSWJ0J0GfLhY9os9UvDxeBU5W185LMTDIPz/5yJ8x401Au wwwVvZjmH84fValqdQdod6rynHVZRaLcyxoSGBVnlqQd54f6VH3UD6wh2VlppWv9TA==

FRANCISCO JOSE LOPEZ GALVEZ | Fecha:2024-01-27 12:41:53 | Firmante

LE8yCmsJqbulgRKdkFKkPywOREwU6oYQTLxXNsmByU6sHLg1WkHEX/r4FKkiJy70ab++4Qu6r2IN6XUqcSyQEkkgrNxm4b4ST0Rkwhl1XWEaeZGs2VeHrjY2oqwrz/RvR3eb 9vfE9TofBL8dSp5qDyglJlInqjDvvtmMGAKToOnXptfFC1EdPHhUtpaDXCbzfiXzQ6SK6GvkkpMZ+OSjoLEVDbvT8BdtF7PICNEOHpd6teAjhCwDB9mHdx3zeeRzHJVdWhpGt/ol55 sAPe8ZTTm3tyl2cPdiOQQWJG80xuyJhWce0TfJd5i4WeiQXpFUJc1wa1KOVZRLveXFzcege==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



KXzbqYlph

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/JNziRR6q8wxc1QOVZhdE0tdxEAk3WmG>

