

UNIVERSIDAD VERACRUZANA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICO-LITERARIAS

MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA

Tesis:

La poética de Carlos Montemayor: la memoria en el viento

que presenta

Eloísa del Mar Arenas Torresdey

Para optar por el grado de
Maestra en Literatura Mexicana

Bajo la dirección de la
Dra. Esther Hernández Palacios Mirón

Y la asesoría del
Dr. Ángel José Fernández Arriola

Xalapa de Enríquez, Veracruz

Mayo 2016

Índice

Introducción	3
CAPÍTULO I: Una ventana hacia fuera: Vida y obra de Carlos Montemayor	9
1.1 Datos biográficos y contexto histórico-social.....	9
1.2 Contexto literario. Obra.....	28
1.2.1 Las poéticas.....	37
1.2.2 Odas al viento, la memoria y el olvido.....	38
CAPÍTULO II: Configuración simbólica del viento	53
Introducción.....	53
2.1 Umbral poético del autor.....	56
2.2 Una poética de la movilidad.....	59
2.3 Metáforas: un análisis.....	61
2.3.1 Viento y muerte.....	64
2.3.2 Viento y memoria.....	66
2.4 Símbolo, redescrición y realidad: una lectura.....	71
CAPÍTULO III: La memoria en el viento, imaginación poética	75
Introducción.....	75
3.1 Cantar la ira del viento. Imaginación y movilidad.....	76
3.2 La declamación muda. Voluntad, aire y memoria.....	84
3.3 El aliento poético. Memoria vicaria.....	88
Conclusiones	92
Bibliografía	96

Introducción

Carlos Montemayor (Parral, Chihuahua, 1947- Ciudad de México, 2010) fue conocido principalmente por sus novelas *Guerra en el paraíso* (1991) y *Las armas del alba* (2003), en las que trata la temática de la guerrilla. La primera, sobre el movimiento de Lucio Cabañas en la sierra de Guerrero durante los años setenta; la segunda, acerca del asalto al cuartel Madera que un grupo de maestros, campesinos y estudiantes llevaron a cabo el 23 de septiembre de 1965, en Chihuahua. También es recordado con especial interés por la defensa de la dignidad de las lenguas indígenas, así como por su papel de difusor e impulsor de los escritores de los pueblos originarios de México. Además de escribir cuento y ensayo, fue traductor de poetas clásicos grecolatinos (Virgilio, Safo), de poetas griegos modernos y contemporáneos (Rigas Kappatos), de poetas modernos en lengua portuguesa (Fernando Pessoa, Lêdo Ivo) y norteamericanos (Walt Whitman, Ezra Pound, T. S. Eliot).

Al mismo tiempo se desempeñó como catedrático de la Universidad Autónoma Metropolitana, como miembro de la Academia Mexicana de la Lengua y como colaborador de diversas publicaciones periódicas, tales como *Plural*, *La Jornada*, *Proceso*, *Excélsior*, entre otras. De tal suerte, nos enfrentamos a un hombre que se apegó al perfil del intelectual mexicano de la segunda mitad del siglo XX y que, además, se desempeñó como activista político y luchador social desde los postulados de la izquierda liberal.

Aunque, el autor se haya presentado al mundo literario y cultural como “fundamentalmente poeta” y ésta sea otra concepción pública que tenía de sí mismo, resulta interesante reflexionar precisamente sobre su obra poética y la escasa resonancia que ésta tuvo, hasta hace unos años, en la crítica literaria. El eco que su poesía emitió en su

momento de salida capturó la atención de algunas reseñas, notas periodísticas o breves comentarios insertos en ensayos de crítica literaria ocupados en estudiar la literatura mexicana de los años setenta. A partir de la fecha de su fallecimiento, percibo la inquietud de distintos estudiosos de la literatura sobre la escritura de Carlos Montemayor. Actualmente, noto un pulso académico que ha decidido voltear hacia la propuesta literaria de dicho autor.

Dentro de este panorama y en este proceso de valoración actual es que me propuse estudiar su primer poemario *Las armas del viento*, publicado en 1977, en relación con su obra madura *Abril y otras estaciones (1977-1989)*, del año 1989, y su obra póstuma *Apuntes del exilio* del 2010, para contribuir a un acercamiento crítico que contemple de manera formal momentos que presupongo fundamentales para integrar un corpus en el cual indagar sobre la poética del escritor.

Uno de los objetivos de este trabajo se consiste en observar la construcción del motivo poético más recurrente de su poesía, el viento como símbolo de la memoria y reflexionar acerca de qué determina esto en su poética, desde la teoría hermenéutica propuesta por Paul Ricoeur en *La metáfora viva* (2001) y desde el texto *El aire y los sueños* (2012) de Gastón Bachelard.

Para llevarlo a cabo, dividí mi estudio en tres capítulos. El capítulo I tiene por título “Una ventana hacia fuera: Vida y obra de Carlos Montemayor”, a lo largo de esas páginas comentaré, brevemente, los datos biográficos más relevantes para el análisis de su poesía. Asimismo, haré un recuento de los eventos históricos y del contexto literario que envuelven su obra. Por último, intentaré localizar las características formales que vinculan y

diferencian la escritura poética del autor frente a las propuestas de otros contemporáneos suyos. En síntesis, este capítulo pone en perspectiva general la vida y obra de un hombre de letras que gustó de su oficio literario para abrir puertas y ventanas a otras realidades, desde y para fines muy concretos: cantar el disenso.

En el capítulo II, titulado “Configuración simbólica del viento”, me interno en el análisis poético con el objetivo de identificar las redes metafóricas que permiten configurar al viento como símbolo de la memoria con la cual el poeta urbano apuesta por la reconstrucción de la ciudad. Para ello me apoyo en los estamentos teóricos que Paul Ricoeur desarrolla en *La metáfora viva*. Analizaré poemas pertenecientes a tres momentos básicos dentro de la obra poética publicada que, desde mi lectura, son: los inicios, la madurez y la muerte. Percibida ésta con antelación (el poeta murió tras padecer cáncer de estómago), la vuelve a figurar en los poemas de *Apuntes del exilio* (2010) para dejar su voz en la movilidad de las palabras.

Por último, se encuentra el capítulo III, que titulé “La memoria en el viento, imaginación poética”. Aquí pretendo discutir los aspectos relacionados con el afuera al que me arrojó el análisis metafórico desde la perspectiva hermenéutica. De acuerdo con Ricoeur, me dispongo a indagar sobre los referentes reales a los que aluden los poemas, siempre desde mi propia lectura. Para esto me apoyo en el texto de Gastón Bachelard, *El aire y los sueños*, y revisar la simbología del viento en lo que se refiere a la imaginación poética. Al final, analizo de manera crítica los alcances de su voluntad poética, a partir del libro *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo: Una discusión* (2006) de Beatriz Sarlo. Esto me permitirá redondear mi acercamiento a su propuesta poética.

Cerraré este apartado introductorio con una reflexión acerca del motivo que me llevó a estudiar los poemas de Montemayor. Esto responde a una autocrítica respecto a la elección del tema, del autor y de los poemas a partir de los cuales desarrollé mi tesis. Este ejercicio se respalda en la perspectiva hermenéutica con la que he transitado por los textos, el contexto y la crítica literaria; este umbral teórico conforma, al menos, tres movimientos base para el acercamiento crítico al discurso. El primero de ellos consiste en que el lector descontextualiza el texto. Éste es el “antes” del análisis, el primer acercamiento. Luego viene el momento de recontextualizar a partir del análisis textual y discursivo, es el “durante” de la lectura. Y, finalmente, se construyen una o varias interpretaciones con la certeza de que son producto de la comprensión del texto y de la lectura del receptor, lo que corresponde al “después” del proceso que se deja, además, abierto, nunca clausurado (Beuchot, 2005: 18-19).

Ahora bien, dicho lo anterior, me detendré en recapitular brevemente las ideas que me surgieron de manera previa al análisis. El primer verso de *Las armas del viento* me señaló un despertar ambiguo en el tiempo; la voz poética dice: “Es el paso de los días: nace el viento” (“Oda primera”, v. 1). El “antes” de mi estudio consistió en el desconocimiento casi total de la poesía escrita por Montemayor aunque no del resto de su obra –había leído todas sus novelas, algunos ensayos y textos sueltos sobre traducción–. La pregunta principal fue: ¿por qué no conocía sus poemas si fue un hombre que se presentó numerosas veces, ante todo, como poeta? A esta cuestión, siguieron otras preguntas acerca de los temas de su poesía, del tratamiento poético que les diera, de sus particularidades frente a la tradición. Debo admitir que la curiosidad me asaltó positivamente al vislumbrar un

problema de tesis: ¿dónde están los estudios sobre su poesía? ¿Quién la ha revisado críticamente?

Sin embargo, no fue sino en el “durante” del análisis que reflexioné acerca de motivos más profundos que operaron en mi elección. No me refiero a los motivos disparados de un contexto social y político similar o incluso más degradado que el que recrea su obra escrita sino, más bien, a las políticas culturales: “la palabra que compra y vende” (“Oda tercera” v. 17), dice otro verso de su primer poemario. ¿La elección del tema de tesis se vio influido por la industria cultural? Es cierto que a partir de la muerte del autor algunas corporaciones han trabajado en la formación de grupos de estudio o de reconocimiento a las luchas por los derechos humanos que llevan su nombre. Por ejemplo, la antropóloga tunecina Laura Bensasson es fundadora y coordinadora de la Cátedra Intercultura Carlos Montemayor, una organización autónoma de investigación y docencia.¹ Desde el año 2010, el Foro Permanente por la Comisión de Verdad² creó el Premio Nacional Carlos Montemayor³ con el cual se reconoce a diversas personalidades que trabajan en situación de riesgo por los derechos humanos.

Por añadidura, ese mismo año de su muerte aparecen dos obras de su autoría: *Las mujeres del alba*, a través de la editorial Mondadori, novela que testimonia la perspectiva femenina en la lucha guerrillera en Chihuahua y que se remite al asalto del Cuartel Militar

¹ Cátedra Intercultural Carlos Montemayor, “Espacio académico autónomo de investigación y docencia del Estado de Morelos, México”, recuperado el 20 de mayo de 2015 en: catedracarlosmontemayor.org

² El Foro Permanente por la Comisión de la Verdad es un “punto de encuentro que ha articulado la lucha de los familiares, activistas y defensores de los derechos humanos en la búsqueda de desaparecidos políticos, en la reivindicación del papel que éstos han jugado y en la exigencia de castigo a los responsables gubernamentales de estos crímenes de lesa humanidad”. Recuperado el 20 de mayo de 2016 en: <https://foroporlaverdad.wordpress.com>

³ Premio Nacional Carlos Montemayor, “Este premio se otorgará a las personas que aun en condiciones de riesgo contribuyen a dar a conocer la voz y los hechos de los que luchan por justicia y dignidad en México”, recuperado el 15 de mayo de 2015, en: <https://premionacionalcarlosmontemayor.wordpress.com/category/convocatoria>

en Ciudad Madera, en 1965; y *Apuntes del exilio*, último poemario en diez fragmentos, dedicado a su esposa, Susana de la Garza, bajo el sello de varias editoriales como Oak Editorial, La Cabra Ediciones y el apoyo del INAH y CONACULTA. Son obras póstumas, volcadas hacia el universo femenino, que el autor preparó poco tiempo antes de morir.

Entonces, ¿qué fue de las intenciones políticas y sociales que el escritor defendió a lo largo de su carrera intelectual? “Los que al azar escuchan, lo entenderán” (“Oda segunda” v. 17), reza otro verso del poeta. En este orden de cosas, el último capítulo de mi tesis explora el “después” de mi revisión crítica sobre la poesía de Montemayor, donde se responderán las preguntas planteadas arriba y otras que atañen a la realidad que, desde mi lectura, sus textos poéticos remiten simbólicamente.

CAPÍTULO I: Una ventana hacia fuera: Vida y obra de Carlos Montemayor

*El hombre concreto,
habitante de una casa determinada
que en una ciudad determinada
se abre sobre determinada calle.*

Rubén Bonifaz Nuño

1.1 Datos biográficos y contexto socio-histórico

Carlos Montemayor tuvo contacto con las letras desde muy joven, como su padre y su abuelo también incursionaron en la escritura poética, siendo niño fue natural para él tener acceso a los libros y a conversaciones acerca del arte, la literatura y la política, pues todo ello coexistía en su propia casa. Sin embargo, Montemayor confesó en entrevista con Silvia Lemus⁴ que durante esos años de infancia se encontraba profundamente interesado por su entorno natural: el “reclamo de la tierra” (YouTube ‘22). A menudo recordaba que su padre era quien lo ponía a leer todos los días *Don Quijote de la Mancha* antes de ir a jugar o incluso después de la comida. A veces no era muy divertido para un niño de 10 años, pero comentaba que por ese acercamiento tan temprano comenzó a leer con rapidez.

Por otro lado, su lugar de nacimiento, Parral, Chihuahua, le significó el primer contacto con la naturaleza y con la cotidianidad de un pueblo minero: el río, la tierra, los frutos, las nogaleras, el sonido de la extracción de minerales, el silbato que marcaba la jornada diaria de los mineros y, por extensión, la vida del pueblo entero. Fue ahí donde despertó su conciencia social y comenzó a forjar su postura política que, sin lugar a dudas, se refleja en sus poemas a través de tres hilos conductores: lo telúrico, lo sensual y lo

⁴ Silvia Lemus, “Entrevista a Carlos Montemayor 1-5” en “Tratos y retratos”, Canal 22. Recuperado el 5 de febrero de 2013 en: <http://www.youtube.com/watch?v=E10yPIWvbNo>

social. Por último, también desde pequeño asumió la música como necesidad, pronto se convirtió en otra de sus pasiones: a la par de los libros escolares lo acompañaba siempre su guitarra. Muchos años más tarde estudió ópera en la Escuela Superior de Música y como tenor grabó varios discos⁵ al lado del pianista Antonio Bravo.

En los inicios de su formación universitaria estudió varios idiomas antiguos de occidente, entre ellos, griego y latín. La Licenciatura en Derecho y la Maestría en Letras Iberoamericanas las cursó en la Universidad Nacional Autónoma de México. En el obituario que le dedicó Miguel León-Portilla poco después de su fallecimiento, se indica que egresó como abogado en 1969 (2011: 419). Esto significa que durante las movilizaciones estudiantiles de los sesenta él se encontraba cursando la carrera en Derecho. Durante este ciclo educativo fungió como rector Javier Barros Sierra, quien se desempeñó en este puesto del año 1960 al año 1970. Cabe recordar el apoyo que el entonces rector de la UNAM demostró al movimiento estudiantil y que, después del 2 de octubre de 1968, izó la bandera a media asta en señal de luto por la muerte de las víctimas de la masacre.

Posteriormente, nuestro autor cursó el programa de estudios orientales en El Colegio de México, donde aprendió y perfeccionó lenguas como el hebreo de los textos bíblicos, el griego de Homero, Hesíodo, Safo y el latín de Séneca, Virgilio, Lucrecio,

⁵ En orden de aparición se encuentran los siguientes álbumes: *Canciones de María Grever* (Ediciones Pentagrama, 2008), *Canciones Napolitanas e Italianas* (Ediciones Pentagrama, 2008), *Concierto Mexicano* (Ediciones Pentagrama, s/f), *Zarzuela* y *Cantos de España* (Ediciones Pentagrama, s/f). Recuperado el 22 de noviembre de 2015 en: <http://www.carlosmontemayor.mx/#!musica-carlos-montemayor/c1nu2> El catálogo en línea de la disquera Pentagrama arroja la siguiente información sobre la incursión del autor de *Guerra en el paraíso* en la música y el canto:

la vocación lírica y su constante desempeño musical no siempre han sido públicos. Como guitarrista estudió y dominó obras fundamentalmente de Tárrega, Schumann, Scarlatti, Vivaldi y William Byrd. [...] Ha trabajado repertorios de música mexicana, alemana, italiana y española. Ha ofrecido conciertos en La Habana, en la sede de la Orquesta Sinfónica de Cuba, así como en Bellagio Study and Conference Center en Villa Serbelloni, de la Fundación Rockefeller, en el lago de Como, Italia. Desde 1999 ha trabajado con el pianista Antonio Bravo en un amplio repertorio de canciones mexicanas, españolas, italianas y alemanas, ópera y opereta y con él ha ofrecido recitales en diversas ciudades de México y de Estados Unidos. (Recuperado el 22 de noviembre de 2015 en: <http://www.pentagrama.com.mx/10-catalogo/95-canciones-napolitanas-e-italianas>)

Catulo (2011: 419). Es decir, adquirió las bases de la tradición clásica grecolatina y se convirtió en un erudito que podía leer sus fuentes en las lenguas originales. En suma, podía leer, escribir y traducir idiomas que conformaron gran parte de la literatura mexicana: el latín, el español y algunas de las lenguas originarias de México, como el náhuatl, el maya y el zapoteco. Era conocedor de las tradiciones occidentales y autóctonas, no desdeñó ni exaltó unas u otras, postuló su quehacer literario desde el concepto de tradición como la voluntad de asumir el pasado en un acto presente “para ser lo que somos, lo que otros fueron” (*La tradición literaria*: 46). Esta apreciación no está exenta de contradicciones porque es común abanderar la igualdad desde posturas privilegiadas cuando las reflexiones que surgen desde la propia desigualdad apuntan, precisamente, a la notoriedad de las diferencias con el objetivo de señalar las causas que la provocan y mantienen.

En su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, en 1985, reflexionó lo siguiente: “En un país de tanta diversidad étnica, regional, social, histórica, aún sin unidad profunda ni equilibrio, pensaba que la literatura debía comprender estos procesos y no darles la espalda en aras de una modernidad literaria” (*La tradición literaria*: 33). Me parece importante señalar el valor que tiene para el mundo globalizado que habitamos la resistencia y la vitalidad constantes de las lenguas indígenas que actualmente coexisten y dan continuidad a las tradiciones de sus pueblos: zoques, mixes, rarámuris, yaquis, mixtecos, chinantecos, purépechas, tzotziles, tzeltzales, huicholes, etc. Sin duda, aunada al vigor lingüístico se encuentra la defensa de los derechos humanos de cada uno de estos pueblos. Montemayor difundió el respeto hacia estos idiomas, se involucró con algunos de sus hablantes y con algunos de los procesos de autonomía y resistencia por los que transitaban, por ejemplo, con el surgimiento del Ejército Zapatista de Liberación

Nacional (EZLN) en 1994 o con el movimiento de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO) en 2006; asimismo, formó parte de un equipo de mediadores entre el Gobierno Federal y el Ejército Popular Revolucionario (EPR) en el 2008; y también, tomó parte en la defensa contra la destrucción del Cerro de San Pedro en San Luis Potosí perpetrada por la empresa canadiense llamada New Gold Inc.-Minera San Xavier.⁶

Arte y plegaria en las lenguas indígenas de México (1999), *La literatura actual de las lenguas indígenas de México* (2001), *Rezos sacerdotales mayas* (1994), *Cantos del corazón* del poeta maya Gerardo Can Pat (1994), *Los tarahumaras, pueblo de estrellas y barrancas* (1995), *Chiapas: la rebelión indígena de México* (1998), entre otros títulos más, son los libros que escribió sobre la cultura, la resistencia y las expresiones artísticas de algunos de estos pueblos originarios.

Asimismo, publicó varias antologías, una de ellas es *La voz profunda. Antología de literatura mexicana contemporánea en lenguas indígenas*, editada bajo el sello de Joaquín Mortiz en 2004 y la tríada de volúmenes, coeditados al lado de Donald Frischmann, *Words of the true peoples / Palabras de los Seres Verdaderos. / Anthology of contemporary mexican indigenous-language writers / Antología de escritores actuales en lenguas indígenas de México*, donde el volumen I está dedicado a la prosa, el volumen II a la poesía y el III al teatro, publicados en 2004, 2005 y 2007, respectivamente, por la Universidad de Texas. Entre lo último que coordinó, se encuentra el *Diccionario de náhuatl en el español de México* de los escritores nahuas Enrique García Escamilla, Enrique Rivas Paniagua y Librado Silva Galeana, con ediciones del 2008 y 2009 (2011: 421). Pero, también se encuentran libros sobre la escritura maya antigua y contemporánea, por ejemplo la edición

⁶ Recuperado el 22 de marzo del 2013: <http://catedracarlosmontemayor.org/semblanza/biblio/>

trilingüe *U TÚUMBEN K'AAIYOLO'OB X-YA'ACHE'* / *Los nuevos cantos de la ceiba* / *The New Songs of the Ceiba* / *Antología de escritores mayas contemporáneos de la península de Yucatán*, publicada por el Instituto de Cultura de Yucatán en 2009.

En cuanto al ejercicio de la traducción, el autor también fue muy productivo. Ésta se encuentra en función de la poesía como es fácil apreciar en el conjunto de las obras que tradujo. De los exponentes clásicos griegos y latinos pasaron al español, Píndaro, Catulo, Virgilio, una selección de *Carmina Burana* y, por primera vez completos, los poemas de Safo. De los poetas griegos contemporáneos como Rigas Kappatos, están por ejemplo los títulos siguientes: *Antología de la poesía griega del siglo XX*, del año 2006, y *Antología de la literatura griega moderna. Selección de setenta y nueve poetas (1863-1984)*, de 2012. Del portugués al español, están algunos poemas de Fernando Pessoa (1888-1935), *Oda marítima* de Álvaro de Campos (1979) y “Seis poemas de Alberto Caeiro”, publicados en *Entorno. Revista cultural de la UACJ* en 1995; y, también el poeta brasileño Lêdo Ivo (1924-2012). Del inglés se encuentran poemas de Walt Whitman, Ezra Pound y T. S. Eliot.

En la introducción que hizo al libro de Séneca, *Cartas a Lucilio*, Montemayor apunta las directrices que el estoico determinó para sí mismo; sin embargo, pueden apreciarse puntos de contacto entre ambos a través de una poética de la experiencia que el autor aceptó también como propia:

Para Séneca, el lenguaje se manifiesta bajo tres aspectos, dos de los cuales son morales y uno estilístico. El primero es la concordancia entre las acciones y lo que se estudia o se dice [...] Bajo el segundo aspecto, el lenguaje es una mimesis del hombre: [...] es un espejo, un medio de reflejarnos y de manifestar, por excelencia, el *ánimo*, base de la virtud [...] El tercer aspecto es estilístico y coincide perfectamente con la austeridad en alimentos, en perfumes, en amigos, en el ocio, en emociones, en lecturas: el laconismo y la sencillez (Montemayor, 1985: 12).

La obra de Montemayor se revela como testimonio de la memoria histórica del momento que le toca vivir, pero en relación constante con el resto del patrimonio universal de las letras y, en un sentido más amplio, de las artes. Sobre todo de la música y el *bel canto*, aunque más cerca de la ejecución del *lied* romántico como la expresión máxima, cantada, de un poema. Es aquí donde también encuentro relación entre el poema, la memoria y la respiración como elementos inherentes para la realización del canto. Este punto será desarrollado durante el análisis de los poemas de este autor, me interesa dejar claro este vínculo que el escritor, sin haberlo especificado, lleva a cabo a lo largo de toda su carrera como poeta y tenor.

Las armas del viento preside una lista modesta y sustanciosa de poemarios que exploran diversas formas, desde poemas de gran aliento como “Finisterra” hasta otros más breves como la serie de los nombres bíblicos (*Abril y otros poemas*, 1989: 50-59). De manera general, puedo decir que todos sus poemas comparten inquietudes latentes que tienen que ver con expresar la relación entre la vida y el tiempo, el conocimiento, el amor y la guerra, con el compromiso de hombres y mujeres con su realidad, su sociedad y cotidianidad.

A través de un lenguaje poético que apuesta por la experiencia de los sentidos en la lectura, y en el que las frases se mezclan rítmicamente para despertar sensaciones, imágenes y pensamientos, los poemas de Montemayor comunican una realidad que todavía compartimos, a veces de manera desafortunada.

Las armas del viento se publicó, por primera vez, en 1977 bajo el sello de la Editorial Hiperión. Después, el Fondo de Cultura Económica sacó a la luz *Abril y otros*

poemas, en 1979; en 1982, bajo el sello de Premià, aparecieron las segundas ediciones de *Finisterra*; en 1989 se editó *Abril y otras estaciones (1977-1989)*, también por el FCE; casi 10 años después, en 1997, la Editorial Aldus publicó *Poesía (1977-1996)*. Luego salió a la venta un pequeño libro, *Los poemas de Tsin Pau*, bajo el sello de la editorial Alforja en 2001. Este poemario llamó mi atención por dos razones: visitan el mundo oriental pues son poemas pensados desde la tradición poética china antigua y están firmados con el nombre de Tsin Pau, este juego de enmascaramientos ya lo había realizado antes con el libro *Los cuentos gnósticos de M.O. Mortenay (1985)*, donde se inventó un anagrama con las letras de su nombre propio. Por último, su obra póstuma *Apuntes del exilio* fue coeditada por Oak Editorial, el CONACULTA, el INAH y La cabra Ediciones, y publicada un mes después de la muerte del poeta, en marzo de 2010.

El elemento que destaca en los poemas de Montemayor es el ritmo. Se guió por la musicalidad de las palabras en conjunto más que por una métrica en particular. En entrevista con Silvia Lemus respondió lo siguiente acerca de su preferencia por el ritmo del verso libre:

la poesía a partir de una estructura rítmica, de una cadencia, que por mis lecturas de griego y latín no necesariamente van siguiendo la huella del *dolce still nuovo* o de la métrica rimada que aparece en nuestras letras modernas, pues, hace unos siete siglos, no más. Estamos hablando de una estructura poética diferente cuando nos situamos con Virgilio, Ovidio u Homero. Versos hexámetros, por ejemplo, pueden ser de 13 a 17 sílabas y toda esa fluctuación lo asemeja más a un verso que podríamos llamar libre. Pero no por verso libre entiendo yo un verso sin cadencia o sin armonía (YouTube '6:48-7:34).

De esta manera, emparentó la musicalidad de un hexámetro de la poesía griega a la expresión en verso libre y aclaró que la preferencia por este tipo de verso como forma de

expresión no significaba un desaliño, por decirlo así, del ritmo poético (Silvia Lemus, “Entrevista a Carlos Montemayor” en “Tratos y retratos”, canal 22).⁷

Por otro lado, la llamada “explosión” de poetas que comienzan a escribir a partir de 1968 quedó registrada por Gabriel Zaid en *Asamblea de poetas jóvenes de México* (1980), luego de un arduo trabajo de investigación documental y de campo. En esa búsqueda cooperaron Montemayor y otros escritores para localizar a aquellos que integraban la interesante oleada de jóvenes inquietos por la poesía y la política, para finalmente elegir los textos de esta publicación. Este dato significa que nuestro poeta fue tomado en cuenta para este compendio por su criterio literario, a pesar de ser joven también (apenas pasaría de los treinta años), no aparece dentro de esta antología.

Un año después, en 1981, se publicó *Poetas de una generación* (1940-1949) con selección y notas de Jorge González de León y prólogo de Vicente Quirarte, quien acierta a decir que una fecha tristemente célebre (1968) dio la pauta para que los jóvenes de entonces comenzaran a escribir su propia poesía, aquella en concordancia con su realidad. Lejos de una poesía *culterana*, dice Quirarte, ésta es *conceptual*, en estrecha relación con los objetos, con la ciudad y la denuncia.

Entonces, he aquí dos sucesos contradictorios: por un lado se dice que el autor forma parte de una generación llamada del 68, según la antología de González de León; pero, por el otro, no se encuentra dentro del primer acercamiento que realizó Gabriel Zaid para tratar de compilar un movimiento literario emergente. Al respecto, considero que el autor que estudio quiso situarse, en muchos sentidos, en medio de las tensiones entre aquella reverberación de escritores recién surgidos y de aquellos que ya eran consagrados

⁷ Recuperada el 5 de febrero de 2013 en: <http://www.youtube.com/watch?v=E10yPIWvbNo>

por la crítica mexicana. Cabe traer a colación un comentario que Sandro Cohen hizo en el prólogo a la antología *Palabra nueva: dos décadas de poesía en México* (1981):

En estos momentos, las fronteras de lo “marginal” y lo “comercial” empiezan a borrarse. Gracias a la experiencia ganada con la edición de sus propios libros, las editoriales marginales ya pueden fabricar productos capaces de “competir” comercialmente en el mercado, y varias disponen de distribuidoras propias. Por otra parte, algunos autores que fácilmente podrían colocar sus obras con editoriales de la cultural oficial, optan por autopublicarse a través de alguna organización “marginal” (11).

Desde mi punto de vista, Montemayor, a quien Cohen integra en su compilación de poetas, publica su poesía en editoriales formales e informales. Asimismo, dio a conocer sus poemas a través de las universidades cuando estas instituciones educativas comenzaron a publicar poetas que en los años setenta y ochenta eran nuevos (11).⁸

En otro ensayo, “Poesía nueva en México” (1987), Cohen comenta brevemente la obra en verso de seis escritores: Francisco Hernández, Carlos Montemayor, Jaime Reyes, Mariano Flores Castro, Marco Antonio Campos y David Huerta. Cohen considera que, en Montemayor, hay una musicalidad sutil, producto de la limpidez y equilibrio de sus versos, además percibe el vínculo existente entre el autor de *Finisterra* y los ciclos de la vida y de la tierra, del amor y de la muerte.

Ahora bien, hay que recordar que en 1966 se publicaron dos antologías que se convirtieron en canónicas: *La poesía mexicana del siglo XX*, de Carlos Monsiváis, y *Poesía en movimiento*, de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis. Si bien hay una propuesta estética compartida, ninguna antología puede ser definitiva pues se

⁸ Como dato importante en este estudio y para los próximos que se desarrollen, debo agregar que gran parte de su biblioteca personal fue donada por él mismo a la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, donde se encuentra resguardada en Colecciones Especiales. Asimismo, me gustaría señalar que el material de audio recuperado durante su investigación para la escritura de *Guerra en el paraíso* se encuentra en la misma colección y requiere, con urgencia, un trabajo de clasificación que permita el libre acceso a aquellos estudiosos o interesados en el tema.

encuentra en el devenir de la tradición misma que, como aseguran los antologadores, no es para nada estática. Uno de los aspectos que señala Anthony Stanton en su ensayo “Tres antologías: la formulación del canon” (1998) es que a pesar de contemplarse como proyectos de “obsolescencia planificada” (Stanton: 59), específicamente en el caso de *Poesía en movimiento* o de *Asamblea de jóvenes poetas de México*, no han surgido otras recopilaciones que reformulen “una visión del pasado reciente desde una perspectiva diferente y parcial [...] ninguna ha cuestionado la visión hegemónica de aquel libro de 1966” (Stanton: 59-60).

Para mi estudio, son importantes los espacios que Cohen otorgó a los poetas que para él formaban parte de esa “generación perdida” (1981: 12) e ignorada por la crítica, que fue la de la década de los cuarenta porque en ese momento ya vislumbraba en ellos una madurez que obedecía a una decidida vocación poética:

ahora presentamos lo mejor de la producción poética de autores nacidos a partir del primero de enero de 1940, fecha quizás arbitraria, pero establecida con la idea de rescatar a muchos autores que *Poesía en movimiento* ya no tomó en cuenta, y que antologías posteriores de “jóvenes poetas” han ignorado por la edad (12).

Cabe recordar que durante estos años en que se publicaron dichas antologías, el país comenzó a vivir una profunda crisis económica y social que cimbró la manera de crear literatura. Ocupaba la silla presidencial de México Gustavo Díaz Ordaz, quien desempeñó penosamente este cargo de 1964 a 1970. Las terribles represiones a los movimientos estudiantiles que tuvieron su momento más trágico el 2 de octubre de 1968 y, posteriormente, en la masacre del Jueves de Corpus Christi en 1971, fueron hechos violentos que impactaron en la realidad de los jóvenes universitarios y en la memoria de muchos otros. Para este último año fue Luis Echeverría Álvarez quien fungió como

presidente de la república, hasta el fin de su periodo en 1976. En los jóvenes de entonces se produjo un desengaño social y político que contrastaba con la promesa de una modernización socioeconómica, dejando al descubierto la falacia del supuesto proyecto de nación.

Desde 1958 ya venían fraguándose distintas inconformidades sociales; de este año son las manifestaciones de los trabajadores del ferrocarril, de los maestros y de los médicos. El “milagro mexicano” que prometía modernizar el país por medio de la industria y el progreso mercantil, se derrumbó para dar paso a una serie de crisis económicas que iban acumulándose: 1973, 1976, 1982. La clase media mexicana fue proletarizándose y la clase pobre marginándose cada vez más (Blanco, 1996: 513).

Como una consecuencia de las crisis económicas, surgen oleadas de migración donde campesinos y habitantes de otros pueblos y ciudades pequeñas comenzaron a trasladarse a los centros urbanos en crecimiento constante como, por ejemplo, Guadalajara o la propia Ciudad de México. Asimismo, muchos jóvenes viajaron al centro del país para continuar con su preparación universitaria. Ello significó también el enriquecimiento del ambiente estudiantil, el intercambio de ideas y de lecturas. Todos estos contrastes entre la industria turística, la diplomacia mexicana, los adelantos tecnológicos y el empoderamiento de los medios masivos de comunicación, el rock y el cine extranjeros, las movilizaciones feministas, el crecimiento demográfico y de la educación pública, propiciaron el descreimiento de la población en los programas de gobierno.

Esto se tradujo en un desencanto general, y los poetas e intelectuales dejaron de discutir públicamente hechos sociales, políticos y culturales, como lo observó Malva Flores en su libro *El ocaso de los poetas intelectuales y la “generación del desencanto”* (2010).

En este ensayo, Carlos Montemayor no aparece vinculado de manera directa con la generación de poetas desencantados; sin embargo, es tomado en cuenta por la autora cuando se refiere al grupo de “comentaristas habituales” (78) que expresaban sus opiniones sobre las cuestiones políticas y culturales, entre los cuales estaban, además, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis y Gabriel Zaid, por ejemplo.

Y es que Montemayor nunca dejó de manifestarse públicamente respecto a ciertos temas. Prueba de ello es la aparente coherencia que indican su obra y sus actos, basta con indagar sobre sus pasos y revisar sus publicaciones pues colaboró arduamente en revistas y periódicos como *Plural*, *Proceso*, *Excélsior*, *Unomásuno* y *La Jornada*, entre otros. También, dirigió la revista *Universidad de México* de 1973 a 1975 y la revista *Casa del Tiempo*, de la UAM, fundada en 1980 y dirigida por él mismo hasta 1982 (publicación periódica que hasta nuestros días continúa editándose y que, actualmente, se encuentra bajo la dirección de José Lucino Gutiérrez y Herrera).⁹ Como resultado de su entrega al estudio de las lenguas y la cultura en general, formó parte de instituciones relacionadas con la literatura nacional como la Academia Mexicana de la Lengua y la Asociación de Escritores en Lenguas Indígenas.

Antes me referí a una aparente coherencia porque, a pesar de ser un autor comprometido socialmente con su lugar de origen, no hay registro alguno de un pronunciamiento en contra de los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, pongo por caso. Si bien el movimiento del EZLN surge a la luz en 1994 –después de 20 años de preparación clandestina–, también los asesinatos de mujeres jóvenes comienzan a evidenciarse a partir

⁹ Recuperado el 24 de marzo de 2016 en:
http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/28_may_2016/index.html

de los años noventa. Montemayor simpatizó desde el inicio con la presentación pública de los indígenas chiapanecos liderados por el subcomandante Marcos y de inmediato comenzó a escribir ensayos, artículos y libros enteros sobre el pensamiento zapatista. Ante una actividad intelectual constante frente a los movimientos guerrilleros, resalta la ausencia de discurso alguno en torno a un problema que aquejó y continúa afectando a las mujeres de la frontera norte y, ahora, a las mujeres de todo el país.

Es decir que los guerrilleros y guerrilleras de todas las latitudes, así como los indígenas, sobre todo del sur de México, merecieron su total atención, mientras que un fenómeno criminal que afecta a un sector social en desventaja como es el de las mujeres obreras de maquiladoras, migrantes en su mayoría, de clase baja, quedó soslayado por el hombre de letras. Es aquí donde el feminismo inserta su crítica, como la que se le ha hecho a los hombres de la nueva izquierda latinoamericana (Rodríguez, 1996). De hecho, la que consideró su mejor novela (Jesús Vargas Valdés, 2010: 226), *Las mujeres del alba*, detonó de la crítica que le hiciera Alma Gómez durante la presentación del libro *Las armas del alba*, cuestionándole al novelista la ausencia de personajes femeninos en ella, por lo que Montemayor se comprometió a escribir una nueva novela donde se tratara de la participación de mujeres durante y después del asalto al cuartel Madera. El autor respondió a esa crítica argumentando que *Las armas del alba* era un texto novelado que se restringía al momento del asalto solamente (2010: 225).

Por otra parte, otros géneros de su producción literaria han merecido múltiples premios, entre los más importantes se encuentran: el Premio Xavier Villaurrutia, otorgado en 1971 por su libro de relatos breves *Las llaves de Urgell*; en 1989 le otorgaron el Premio Alfonso X de Traducción Literaria, del INBA, por su desempeño como traductor; con el

poemario *Abril y otras estaciones* obtuvo, en 1990, el Premio Nacional de Literatura José Fuentes Mares de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez; un año después, recibió el Premio Narrativa Colima por la novela *Guerra en el paraíso* y, en 1994, ganó el Premio Internacional de Cuento Juan Rulfo de Radio Francia Internacional, de París, por el libro *Operativo en el trópico* (1994).

Sus cuentos se concentran en los siguientes libros: *Las llaves de Urgell* (1971); *El alba y otros cuentos* (1986); *Operativo en el trópico* (1994); *Cuentos gnósticos de M. O. Mortenay* (1997) y *La tormenta y otras historias* (1999). Su obra novelística se inicia con *Mal de piedra* (1980) y *Minas del retorno* (1982), que tratan el tema de la explotación extranjera y sus deplorables consecuencias en las zonas mineras del norte del país. Años después, se internó en una exhaustiva investigación sobre la guerrilla en México y escribió la novela *Guerra en el paraíso* (1991), donde aborda el movimiento armado de Lucio Cabañas Barrientos en la sierra de Guerrero, que tuvo sus inicios en 1967. En 1999, salió el libro *Los informes secretos* y, en 2003, publicó *Las armas del alba*, novela sobre el ataque al cuartel militar de Ciudad Madera, Chihuahua, el 23 de septiembre de 1965. Luego, escribió *La fuga*, publicada en 2007, donde se narra el escape de las Islas Marías de un preso y un guerrillero. Después de la crítica que Alma Gómez le hiciera en la presentación de *Las armas del alba*, como ya he señalado, creó *Las mujeres del alba*, novela publicada póstumamente en el 2010 con los testimonios de quienes vivieron desde otras trincheras el movimiento campesino y estudiantil de los sesenta en Chihuahua. Estas tres últimas novelas conforman una trilogía.

También en su producción ensayística exploró temas literarios, políticos y sociales. Algunos de los títulos que pertenecen a este género son, por ejemplo: *Encuentros en*

Oaxaca (1995); *Las formas literarias en las lenguas indígenas de México y Chiapas* (1993); *La rebelión indígena de México* (1997). En *Los dioses perdidos* (1979), *Tres contemporáneos* (Jorge Cuesta, José Gorostiza, Gilberto Owen) [1981], *La historia de un poema (la égloga IV de Virgilio)* [1984] y *El oficio literario* (1985) estudia temas fundamentales de la literatura desde dos posturas que, como se ha visto, fueron constantes en su trabajo: la de que todo autor es parte integral de la tradición a la que se debe; pero, también la de que todo autor responde al momento social al que pertenece; ése es el compromiso colectivo e individual, pasado y presente, que entendió Carlos Montemayor por *oficio literario*.

Para terminar con este apartado que intenta colocar su obra dentro del contexto histórico-social, es necesario señalar que ceñir una producción poética diversa –como la que surgió después de la represión por parte del Estado a los movimientos estudiantiles de los sesenta y setenta, específicamente las matanzas de Tlatelolco, en 1968, y la de Jueves de Corpus Christi, en 1971– en un grupo generacional, es una tarea por demás difícil; considero que agrupar a los poetas que compartieron momentos históricos, tendencias estéticas, ubicación geográfica, etcétera, ha sido una de las formas menos satisfactorias y, sin embargo, un ejercicio básico para intentar trazar un mapa de la respuesta escritural (poética) a estos acontecimientos. He tomado las clasificaciones generacionales como una herramienta más para proyectar luces sobre la poesía de Carlos Montemayor y poder situarla mejor dentro de la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XX.

En el prólogo que Vicente Quirarte escribió para la antología, ya citada, *Poetas de una generación* (1940-1949), menciona que el simbolismo de una fecha como 1968 marca o engloba a toda una época y, en consecuencia, cohesiona a un grupo de, entonces, jóvenes

escritores. El encadenamiento de hechos violentos que desembocaron o se cristalizaron en la Matanza de Tlatelolco los hizo responder, por medio de la escritura, a una realidad en absoluta crisis. En esos momentos también se reflexiona sobre la dignidad cívica de los poetas (Domínguez, 1995: 222). Quiero señalar la extrema discrepancia entre el proceder de un Estado ante las demandas sociales que habían venido manifestándose y la imagen de modernidad que, como nación en progreso, se intentó fabricaba para los Juegos Olímpicos de ese mismo año.

Este despertar de la conciencia y ese choque contra la realidad castrante, provocaron una poesía realista, violenta, directa y muy inmediata respecto a lo que intentó reflejar. Recordemos que Carlos Montemayor, nacido en una ciudad minera al norte del país, no fue ajeno a las circunstancias políticas y sociales que rodearon su entorno, por ejemplo, conocía muy de cerca a los jóvenes que organizaron y llevaron a cabo el asalto al cuartel militar en Madera, Chihuahua –por citar un hecho de tres años de anticipación a lo que sucedería en la capital del país, ambos casos relacionados en tanto que movimientos campesinos / obreros, magisteriales y estudiantiles en defensa de los derechos básicos y primordiales para que un grupo social se desarrolle dignamente–. Acerca de esos jóvenes que perdieron la vida en el intento fallido del ataque al cuartel, el poeta escribe lo siguiente:

Mira mi lugar, desmedido en dulzura y desiertos,
abierto cielo en carne de viento,
poderosísimo en montes y metales.
Se llama Temósachic, Madera,
campesinos y tarahumaras miserables,
ejércitos condecorados
por asesinar a un puñado de maestros rurales,
por arrojarlos a una fosa común como vísceras de ganado
mientras el Gobernador explicaba:
“Pedían tierra, que traguen tierra.”
(“Oda primera”, vv. 127-136).

En *Las armas del viento* (1977), la poesía reúne tiempos, lugares y personas comunes o apartadas unas de otras, con la intención de recoger una historia que, para el poeta, no es preciso olvidar:

Señor del Ayuno por quien la tierra siempre se muestra dulce, quieta,
llena de oficinistas, de profesores, de obreros, de bastardos oficiales,
de mañanas atropelladas entre automóviles y policías;
sin el cual ningún rencor nutriría la memoria de esta ciudad.
("Oda primera", vv. 51-54).

Canto ahora el viento que inunda ardiendo a otros cuerpos
y a través de nosotros destierra,
mas retiene confusamente unidos,
hundiendo una pequeña daga de alarmas e impaciencia.
("Oda novena", vv. 1-4).

Por otro lado, en los personajes, las atmósferas y las historias de las novelas *Mal de piedra* (1980) y *Minas del retorno* (1982) se expone otra problemática social de las más injustas y terribles: el saqueo y la explotación de las minas de México por compañías extranjeras o mexicanas, que también explotan a los mineros de la región, quienes ponen en riesgo su vida y la de sus familias a cambio de salarios miserables. También se encuentra en su poesía, como en este fragmento de la "Oda primera", que es ejemplar:

y éste que respirará por última vez bajo el derrumbe de las galerías, en las minas,
que a los cuantos años envejece en el hambre y los tiros,
peón de la riqueza se llama,
peón de la muerte.
("Oda primera", vv. 12-15)

Quise mencionar esta problemática como antecedente histórico en la vida del poeta que marcaron profundamente su escritura posterior, es necesario aclarar que no participó dentro de las movilizaciones en el norte del territorio mexicano. Durante los años sesenta, el joven Carlos Montemayor se encontraba fuera de su tierra, estudiando en la Ciudad de México. A

partir de entonces habitó la gran ciudad de manera intermitente, trasladándose de norte a sur dentro de su país y el extranjero. Entonces, la ciudad se convierte también en un motivo permanente en sus poemas:

¿Para qué sirve decirlo?
¿Para que recordar?
El poema se pierde con el sabor del café negro,
del cigarrillo encendido, del ruido
de la mañana y los automóviles
en la calle de mi casa.
Todos vemos en la ciudad,
en el cruel señuelo del empleo,
en los diarios, en el amorfo sueño
de las inquietudes oficiales, en la conversación fraudulenta
de las poderosas rebeliones que repiten su eco
de café en café, de libro a libro,
la dulce descomposición de nuestra vida.
("Oda segunda", vv. 1-13).

Al respecto, Quirarte puntualiza que "Acaso por ese descubrimiento primario del espacio urbano que fue, entre otras muchas cosas, el movimiento del 68, la ciudad en ellos no es un tema, pero sí una razón de ser. Por eso su protesta no es en forma de panfleto, sino de lenta interrogación" (1981: 9), y, efectivamente, encuentro que en el cierre de la "Oda primera", la voz poética se viste del aliento de la lírica del México antiguo y cuestiona al "viento", símbolo de la memoria:

tú que conoces la ruta de los años que avanzan para alcanzarnos,
dinos, responde,
¿sólo a morir hemos venido a la tierra?
¿sólo para morir aquí nacimos?
("Oda primera", 182-185).

Para identificar los lazos que unen la poética de Montemayor con las expresiones literarias anteriores, como la Generación del Medio Siglo, seguiré el texto *Poetas del medio siglo*

(*mapa de una tradición*) de Rogelio Guedea, impreso en 2007. Según este autor, una de las características de este grupo es el realismo como forma de expresión poética.

Poetas de la talla de Jaime Sabines, Rubén Bonifaz Nuño, Rosario Castellanos, Enriqueta Ochoa, Dolores Castro, por citar aquellos que lograron producir poéticas distintas, complejas pero realistas, son quienes, a su vez, recibieron la influencia de la poesía conversacional, vanguardista y social de la poesía sudamericana que tiene sus más altas voces en César Vallejo, Pablo Neruda y Oliverio Girondo.

A partir de mi lectura de Guedea considero que esa veta de la poesía que denomina confesional, apegada al uso común de la lengua, que apuesta a lo sensorial y a la experiencia cotidiana “como elemento facilitador del propio acto de escritura” (Guedea, 2007: 31), continúa con la poesía de Carlos Montemayor. En las odas de *Las armas del viento*, sobre todo, es donde el poeta muestra el desencanto generalizado que le produce la práctica política de su tiempo y donde llega a cuestionar el valor de la poesía misma frente a un panorama social en crisis:

¿Para qué sirve decirlo?
¿Para qué recordar?
[...]
¿A qué hablar cuando nada retiene su nombre,
pues no sirve para comprenderlo mantener su nombre?
[...]
Palabra también es este instante que se mira
y llamamos recuerdo, llamamos rencor
("Oda segunda", vv. 1-2, 39-40, 54-55).

1.2 Contexto literario. Obra

La poesía escrita por los que fueron jóvenes en 1968 ha sido definida como una poesía de transición, coyuntural. Difiero, sin embargo, con José Joaquín Blanco cuando señala que el propósito de esta poesía emergente era tratar de mostrar un país en crisis social, no porque esta aseveración sea incorrecta del todo (es demasiado general, el poema que cito enseguida también es un ejemplo de poesía amorosa), sino porque deja de lado toda una tradición anterior que ya abría las puertas a una expresión poética diferente, me refiero a la de la poesía radical que ya existía como tal en décadas anteriores y que no separaba el trabajo poético de una crítica sobre la realidad, como puede apreciarse en Rubén Bonifaz Nuño (1923-2003), por ejemplo. Efectivamente hay otros anteriores a él, a pesar del olvido en el que se encuentran, como el poeta alvaradeño Neftalí Beltrán (1916-1996), quien formó parte del grupo Taller, al lado de otros como Octavio Paz, Alberto Quintero Álvarez, Rafael Solana y Efraín Huerta.¹⁰

Según José Joaquín Blanco, Gabriel Zaid “es el poeta más trascendente e importante del grupo que logró el cambio de la poesía mexicana de los años sesentas” (1996: 516) y lo sitúa al lado de otros como una generación previa a la proliferación de poetas a partir de la matanza de Tlatelolco. Algunos que menciona son Hugo Gutiérrez Vega, Isabel Freire, Alejandro Aura, Juan Bañuelos, Jaime Labastida, Eraclio Zepeda, Óscar Oliva, Jaime Augusto Shelley, Enrique González Rojo, Daniel Leyva, Óscar González, Elsa Cross, Raúl Garduño y José Carlos Becerra.

¹⁰ Después, como dice José Luis Martínez, aunque sólo los identificaría su origen en las revistas *Taller poético* (1936-1938) y *Taller* (1938-1941), “Coincidieron, entonces, en una actitud que rechazaba el esteticismo que la generación precedente, de los Contemporáneos, había impuesto, actitud que, por otra parte, se relacionaba con las tendencias sociales en boga por aquellos años” (1995: 156).

Para Blanco, los poetas de los años setentas se arraigan “en la aterrada, semianalfabeta, sentimentalísima, irracional y antiintelectual vida urbana de la clase media en bancarrota” (1979: 209), en contraposición con la poesía de “las figuras ejemplares (Paz, Borges, Lezama)”, no porque los jóvenes de entonces no los conocieran, sino porque se les desbordaba una realidad que esa poesía no contemplaba como válida para ser transmitida a través del verso. Blanco, olvida mencionar en “La poesía más reciente de México”, entre otras cosas, la profunda influencia que tuvo Efraín Huerta en la poesía de los años setenta de la que habla.¹¹ Además, el crítico se contradice cuando cita un fragmento de Ricardo Yáñez con una mención de *Ladera este* de Octavio Paz, que reproduzco aquí y prueba que esta generación leía a sus antecesores:

Tú aún no usabas chanel
usabas jabón todavía
era aquella tarde bajo los árboles
tarde de mucho viento y nubes de lluvia
tú llevabas tu vestido verde
aquél de rayas verdes y más verdes y más verdes
ligerísima
y yo llevaba tres pesos y huaraches y un libro yo
 creo que ladera este
nos besamos claro y las hojas de los árboles removíanse
y las hojas en el suelo de hojas secas también removíanse
y crujían las hojas secas bajos nuestros cuerpos
 abrazados.
(1996: 518).

Es bien sabida la relatividad a la que se expone el análisis de las diversas expresiones poéticas a través de clasificaciones como las generacionales, en el sentido de ver,

¹¹ Blanco hace referencia breve a Huerta al lado de otros poetas para repasar una tradición que encara la realidad de la nación: “Fue una poesía dada en la dispersión y la exasperación [alude aquí a la poesía de los jóvenes de entonces], entre la resaca de poesía bárbara que al principio efectivamente fue un despertar de la literatura a la realidad nacional (Huerta, Sabines, Neruda, Vallejo; los españoles republicanos, los socialistas de Cuba y Sudamérica; Cardenal, los surrealistas y los beatniks, etc.)” (1996: 519). Sin embargo, en su *Crónica de la poesía mexicana* (1979) hace un análisis más pormenorizado de esta tradición. Estos nombres que cita rápidamente son los poetas que anteceden a los bautizados por la sangre del 68. Otro detalle que cabe señalar es que para legitimar su generación –que, por lo demás, sigue estando orientada hacia una crítica social con una escritura cercana a la lengua conversacional– le da el carpetazo a la década anterior por razón del tiempo: el 68 ya quedó atrás, menciona.

forzosamente, bloques uniformados;¹² resulta obvio que el crítico observe en la generación a la que pertenece –la de la década de los años cincuenta– un grupo que surge para dar “orden” al mundo de la poesía escrita en México. Hay nombres que escapan de las clasificaciones, tomados en cuenta dentro del grupo “emergente”, “coyuntural” (Domínguez-Michael, 1995: 222, 241) de una década anterior, como Elsa Cross (1946), David Huerta (1949) o Verónica Volcow (1955), cuya poética la identifican los críticos a caballo entre la limpidez del verso y una cierta cercanía al lenguaje conversacional. Los poetas que continuaron escribiendo, aquellos que trascendieron la poesía declamatoria o planfletaria, apostaron a un cuidadoso trabajo de la forma poética (1996: 519); pero eso no significó el rechazo a mostrar un ángulo crítico dentro de sus textos.

El juicio de Christopher Domínguez Michel que impera en “La saga literaria de 1968” se finca positivamente sobre la crónica y, en general, sobre la apreciación del momento histórico como un parteaguas en las letras mexicanas, aunque de poca repercusión literaria. Después de citar el poema que Octavio Paz escribió para la ocasión,¹³ entre los aspectos que rescata de la literatura escrita en esta época, está el fortalecimiento de la crónica mediante un tono más ágil y agresivo que en *Días de guardar* (1970) de Carlos

¹² Este trabajo que propone un estudio sobre un poeta en particular, sugiere que debe revisarse a profundidad la literatura de la segunda mitad del siglo XX que trascendió lo panfletario o lo declamatorio del momento en crisis que los arrojó al espacio literario. En este caso, se hace extensiva la invitación ya hecha por Evodio Escalante en su ensayo “La tradición radical de la poesía mexicana 1952-1984” (1985: 26).

¹³ Cito el fragmento que me parece más rescatable por la admirable ambigüedad lograda en sus versos:

*La vergüenza es ira
vuelta contra uno mismo:
si
una nación entera se avergüenza
es león que se agazapa
para saltar.*

(Los empleados
municipales lavan la sangre
en la Plaza de los Sacrificios.)
[1995: 222].

Monsiváis, en *La noche de Tlatelolco* (1971) de Elena Poniatowska y en *Los días y los años* (1986) de Luis González de Alba tiene sus mejores ejemplos (1995: 223). De la narrativa, rescata *El apando* de José Revueltas como la “obra maestra” de las novelas que se publicaron entonces (226); por otra parte, en el marco de las exploraciones y renovaciones literarias surge también una narrativa de temática homosexual con obras como *El vampiro de la Colonia Roma* (1978) o *Las púberes canéforas* (1982), de Luis Zapata y José Joaquín Blanco, respectivamente.

En síntesis, quienes escribieron narrativa durante este periodo (Aguilar Mora, José Agustín, Daniel Leyva, entre otros) se aventuraron en la experimentación de nuevas formas narrativas para denunciar los crímenes de Estado y para dar cuenta de la pérdida de la utopía bajo al menos tres tramas: el “hermano muerto, la mujer perdida o el cuerpo desgarrado” (1995: 225).¹⁴

De la poesía le merecen especial atención las poetas nacidas en el medio siglo por la nueva mirada con la que nombran el cuerpo femenino: Coral Bracho, Paloma Villegas, Myriam Moscona, Verónica Volkow, Kyra Galván, Carmen Boullosa y Silvia Tomasa Rivera. Como puede verse, por su ausencia, impera una opinión negativa sobre la poesía que evidentemente es pertrechada como una vía de transformación social en tiempos críticos, ésta no puede zafarse del “facilismo y la folletería del panfleto declamatorio” debido a la conmoción inmediata; a pesar de las circunstancias, ni las nobles intenciones de la escritura ni los actos devastadores justifican los textos poéticos porque nada de ello los dota de la calidad necesaria para trascender. Para este autor, *Poesía en movimiento* “sigue siendo un

¹⁴ Al poeta Carlos Montemayor brevemente lo menciona cuando repasa las novelas de la guerrilla, pero cita mal el título de la novela *Guerra en el paraíso* (1997): “*La guerra del paraíso*, más enfocada a la guerrilla rural que actuó en el sureste del país” (225), hasta ahí su comentario. *La guerra del paraíso* (1991) es una novela escrita por el norteamericano Stephen Lawhead de tema fantástico, sobre leyendas celtas.

faro de lucidez sin el cual resulta imposible leer la tradición de la poesía mexicana y sus negaciones” (1995: 240), por esta razón, revisa las expresiones de distintos poetas a partir de este libro.

Páginas después ahonda en la “Poesía contemporánea de México” aunque, desde mi punto de vista, le resta importancia a los hechos históricos que cimbraron las poéticas, los autores a los que pasa lista, de alguna u otra manera están vinculados con la realidad del país, solamente que ya pertenecen al mundo consagrado de las letras. Empero, a falta de ejemplos claros de la generación del 68, rescato el poema “Inicio” de Marco Antonio Campos, en donde ya se aprecia el desencanto de la utopía como señalé líneas antes:

Las páginas no sirven.
La poesía no cambia
sino la forma de una página, la emoción,
una meditación ya tan gastada.
Pero, en concreto, señores, nada cambia.
En concreto, cristianos,
no cambia una cruz a nuevos montes,
no arranca, alemanes,
la vergüenza de un tiempo y de su crisis,
no le quita, marxistas,
el pan de la boca al millonario.
La poesía no hace nada.
Y yo escribo estas páginas sabiéndolo.
(*Muertos y disfraces*, 1974: 7).

Que, valga decirlo, no es el asombro primero y desconcertante que leemos en *Un recuerdo por la bandera de Utopía* (1968), a pesar de ser publicado posteriormente (1988):

“Incrédulos y tristes una pregunta
lloraba en nuestros ojos que lloraban:
¿Quién robó la bandera de Utopía?
¿Quién robó la bandera de Utopía?
Era 1968.”
(5).

Resulta provechoso que Domínguez se deshaga de la fácil distinción entre los poetas de la Torre de Marfil y los poetas de a pie, ya que esta división no aporta ningún elemento que nos ayude a analizar su poesía. Asimismo, se aleja de la vieja pugna por la dignidad civil del intelectual –aspecto del que, por ejemplo, Malva Flores sí se ocupa (2010). Por consiguiente, Domínguez establece sus propios parámetros para la revisión crítica de “La poesía contemporánea de México”; si bien la aborda desde la “búsqueda en el poeta como realidad solitaria” (1995: 241) y bajo tres factores, no deja de lado que es posible una mezcla heterogénea de éstos en una sola figura autoral (como en algunos casos sucede y que desde el estudio particular de la poesía de Montemayor puedo decir que confluyen todos). Un primer parámetro es el de los poetas que ven en el texto “una vivencia peregrina en busca de una revelación anterior a la escritura, que puede ser la infancia, la memoria o la forma que éstas toman a través de la Naturaleza”; en uno segundo, están los poetas para los que el texto es un medio que refleja las contradicciones de la Historia, ya sean políticas, trágicas o irónicas; y en uno tercero, se encuentran los poetas que intentan capturar instantes a través de la palabra precisa (1995: 241-242).

Carlos Montemayor escribió una serie muy diversa de textos de distintos géneros: cuento, poesía, novela, ensayo, traducción; los dos últimos señalan, en su mayoría, un profundo interés sobre la poesía y en torno a ella se construyeron. De hecho, en la narrativa de Montemayor encontramos muchas voces e imágenes que muestran un lenguaje poético; por poner solamente un ejemplo citaré un pensamiento de los muchos que se hace el personaje principal de *Minas del retorno* (1982), Alfredo Montenegro:

Es un dolor que lastima más que el arrepentimiento de todo lo que hice, como si hasta ese momento levantara la vista y sintiera el descanso de estar totalmente, sin beber ya los años con las manos, a sorbos, amargos como el sudor, como el cansancio. (57)

El prólogo de Evodio Escalante a la antología *Poetas de una generación* (1950-1959), publicada en 1988, y que estudia a los poetas nacidos en los años cincuenta, continuación de la antología que cité con anterioridad, expone cinco tendencias estéticas principales que vislumbró en la poesía de esa década: “1) Radicalismo experimental; 2) Conformación modélica; 3) Lirismo emotivo e intelectual; y 4) Cotidianidad prosaica. [...] Advierto que un quinto vértice podría ser incluido [...] es el de la *restauración vernácula*” (Escalante, 1988: 14). Aunque se enfocó exclusivamente en los poetas nacidos en la década de los cincuenta y con base en su poesía apuntala los vértices estéticos que acabo de enumerar, los retomo para situar la poesía de Carlos Montemayor, tomando en cuenta que nació en 1947, comenzó a publicar sus primeros poemas en los años setenta y coincide con varias de las tendencias estéticas destacadas por Escalante. Si bien sus poemas no son concebidos estrictamente en formas métricas tradicionales, si hay un interés en la conformación modélica al utilizar un subgénero como la oda, para actualizar la forma tradicional con un contenido moderno a través de un lenguaje coloquial, en un intento de renovar la tradición o con el propósito de homenajearla.

La poesía de Carlos Montemayor, es heredera de la tradición clásica, algunos intelectuales como Elena Poniatowska (“Crónica”: 2010)¹⁵ o Miguel León-Portilla (“Obituario”, 2011: 42), lo calificaron como un neorenacentista por su formación y profundo conocimiento de las culturas y lenguas grecolatinas al mismo tiempo que su poesía hunde raíces en las tradiciones hispanoamericanas. Como bien explica Rogelio Guedea en el prólogo a *Poetas del medio siglo: mapa de una generación* (2007) las tendencias arriba observadas en la poesía de Montemayor provienen del cauce explorado

¹⁵ Recuperado el 20 de septiembre de 2013, en: <http://www.cronica.com.mx/notas/2010/491147.html>

por los poetas que precedieron a su generación. Aspecto para nada extraño, como aseguran varios críticos, entre ellos, el mismo Guedea, Malva Flores o Vicente Quirarte, quienes afirmaron que los poetas más jóvenes se sabían herederos de varias tradiciones y tenían la certeza de que la originalidad radicaba en el descubrimiento que hicieran de ellas o el retorno que emprendieran hacia la palabra original.

Los poemas que conforman “Memoria” (1989) exploran, en verso libre y sin división estrófica, los recuerdos de la infancia y la provincia. En ese cambio de temas me pareció vislumbrar una brecha con respecto a las intenciones políticas que despliega en *Las armas del viento*, pues el poemario “Memoria” aporta otras más centradas en el contexto familiar y del terruño de procedencia. Sin embargo, si se estos poemas se leen desde el análisis que aporta Malva Flores en *El ocaso de los poetas intelectuales y la “generación del desencanto”* (2010) en el sentido de que una de las formas de reivindicar la confianza en el lenguaje, después de los cuestionamientos realizados durante la crisis política de los sesenta y décadas posteriores, es retornar al origen, ya sea físico o mítico-sentimental (Flores: 201); entonces, no se aleja del primer poemario porque persiste el interés por traer la memoria a un momento presente:

El recuerdo de la memoria asumida por la palabra poética para reencontrarse con lo otro es, en estricto sentido, una evocación, una remembranza. Sin embargo, el mecanismo que opera en este tipo de poesía no se detiene ahí. De la evocación parte, en un momento anterior a la escritura, para invocar, propiciar, mediante el lenguaje poético, la aparición de otro. (149)

Este ejercicio deliberado de evocar e invocar en el poema a la memoria, nunca deja de aparecer, en el caso que me ocupa, sin hacer referencia al “viento” o a algún otro vocablo de su mismo campo semántico sensorial, por ejemplo: olores, sonidos, ruidos, alientos, voces de la naturaleza que “llaman” al poeta, por ejemplo:

Y como el rumor de muchas tardes juntas,
de árboles o de voces,
siento que en el viento que atraviesa el monte
pasa el mismo viento de hace muchas tardes.
Y me parece comprender que algo queda después de ese viento.
Como si una tristeza elevara el polvo
de lo que deseo con todas las fuerzas de mi vida,
de todos los seres que he amado
y que permanecen bajo mis pensamientos, bajo mis recuerdos,
como si no nos fuéramos para siempre de los lugares
y algo quedara en nosotros de lo que hemos sido,
algo que no siente nostalgia y después del viento se queda,
como la tierra o las piedras.
("Memoria para las hermanas", vv. 12-20)

Por otro lado, también se encuentran poemas de largo aliento como "Finisterra", compuesto por ocho estancias que oscilan entre los 15 y los 45 versos. Es un canto prolongado, una extensa invocación al "viento", una exaltación a ese lugar entre las aguas marinas que el poeta llama "Finisterra". Este poema está influido por otros dos, el primero es "Oda marítima" de Fernando Pessoa (1888-1935) en tanto que también fue concebida como una partitura musical con crescendos y decrescendos; y el segundo es un poema de Lêdo Ivo (1924-2012) titulado "Finisterre". Tanto a Pessoa como a Ivo los tradujo del portugués al español.

Víctor Manuel Mendiola señala que "en muchos casos, los poemas de Montemayor capturan de un modo rápido nuestra curiosidad y nos provocan un sentimiento de duración" (*Sin cera*, 2001: 170). Desde mi punto de vista, pienso que es un procedimiento poético recurrente dentro de su obra, incluso en algunas de sus novelas, con el que consigue dilatar las escenas narradas o las sensaciones y reflexiones propuestas a través de su escritura poética.

En términos generales, su poesía aborda la muerte, la injusticia, la riqueza cultural de México devastada constantemente y la resistencia que se opone a ello; la tierra del norte, la ciudad de México y la memoria de los pueblos que persiste a través de los años como una herencia invaluable.

1.2.1 Las poéticas

En *Las armas del viento* encuentro un realismo lírico que, como mencioné líneas arriba, se trata de una reflexión estética que surge años antes con la vanguardia sudamericana a principios del siglo XX, y representa una de las posibilidades poéticas que utiliza el lenguaje de la cotidianidad como constructor de un “universo poético valedero, trascendental” (12) en palabras de Rogelio Guedea (2007). En este sentido el uso recurrente del apóstrofe lírico,¹⁶ figura común en la oda, el himno, el madrigal, la elegía (Luján, 2000: 23), juega un papel muy importante porque enfatiza la dimensión conversacional que tiene este tipo de poesía, ya que la voz poética alude a un “tú” que se transforma, se difumina y vuelve a aparecer:

“Viento que recorres los siglos y los conoces,
que te impregnas con los que respiraron hace siglo,
que llamas a los que ahora emprenden desde antes de su vida
el camino hacia nosotros,
tú que conoces la memoria que nos olvida”
 (“Oda primera”, vv. 176-180).

¹⁶ “Figura del pensamiento [...]. Consiste en interrumpir el discurso para incrementar el énfasis con que se enuncia, desviándolo de su dirección normal; al mismo tiempo que se explicita y se cambia, a veces, el receptor al cual se alude (naturalmente en segunda persona) o se le interpela con viveza.” (Beristáin: 2001, 59).

Asimismo, considero interesante la frecuencia con la que se alude en sus poemas al tópico del decir. Incluso en dos textos reunidos en “Memoria”, dentro del libro *Abril y otras estaciones* (1979) y en las reediciones citadas arriba, el poeta presenta su *ars poética*. Llevan por títulos “Arte poética, 1” y “Arte poética, 2”. Por lo tanto, observo que en Montemayor hay una fuerte inclinación por reflexionar acerca de cómo decir las cosas, de lo que sucede al decir el poema, a quienes se dirige, con quienes otros se dice: “el aliento que deja de ser sólo mío” (“Oda tercera”), “Tiempo que repite las palabras de otros poetas” (“Oda sexta”), “Soy en estos hombres el instante” (“Oda octava”). De esta manera puedo argumentar lo siguiente, como Montemayor fue conocedor de las tradiciones en las que situó su propia voz poética: la poesía griega y latina, la poesía en lenguas indígenas y la poesía coloquial sudamericana, recoge las tradiciones que le anteceden para moldearlas a su manera y mostrar otras formas de decir lo que le preocupó y lo que le interesó abarcar poéticamente de su entorno.

1.2.3 Odas al viento, la memoria y el olvido

Con base en todo lo dicho anteriormente, propongo realizar una lectura de *Las armas del viento* (1977) que derive en un análisis simbólico del viento y de la memoria, desde el modelo planteado por Luján Atienza (2000) que integra diversas estrategias de análisis; principalmente, de la estilística, pero también, del estructuralismo, la semiótica y, finalmente, la hermenéutica para profundizar en el nivel simbólico del lenguaje. Puede censurarse esta perspectiva por abordar el nivel lingüístico, pero debemos tomar en cuenta que toda posterior interpretación que pueda hacerse de un fenómeno poético, descansa

sobre este nivel. Por consiguiente, añado a este aparato analítico el planteamiento teórico desde la hermenéutica de Paul Ricoeur en *La metáfora viva* y para el análisis simbólico del “viento” en relación con la memoria me apoyaré en el libro *El aire y los sueños*, del fenomenólogo Gastón Bachelard.

Considero de enorme valor que un poema trascienda el papel que lo sostiene, que atraviese además nuestros ojos, que penetre hasta nuestro cerebro para que la totalidad de nuestro ser lo experimente, porque entonces, el poema se aprehende y es posible traerlo de regreso en el momento indicado: al escuchar un suceso terrible en el noticiero, leer una nota periodística, observar los movimientos en el mercado, en la calle, en la escuela y pensar:

Todos vemos en la ciudad,
[...]
la dulce descomposición de nuestra vida.
Un hombre habrá igual a muchos otros
que aprenda a decir lo que sus iguales buscan.
[...]
Los que al azar lo escuchen, lo entenderán.
[...]
en algún instante de la mentira que alienta en el alma
para vencer las horas, su ignorante pasión
de ser más, de ser,
todos, en algún momento, cada día, lo entendemos,
("Oda segunda", vv. 6, 13-15, 17, 23-26).

Por estos motivos, me interesa indagar sobre las formas en que se configura un procedimiento poético y cómo se transforma en un símbolo que trasciende el nivel lingüístico.

Los principales aportes de esta investigación consisten en la valoración de la poesía de este autor y lo que de particular tiene en relación a la poesía mexicana escrita en la segunda mitad del siglo XX. Asimismo, el presente trabajo contribuye con otros estudios

académicos que se realizan para abordar su creación literaria, particularmente la poesía y, en mi caso, con especial atención en los textos de *Las armas del viento* (1977).

En los poemas que conforman el corpus de mi estudio encuentro que, a partir de las figuraciones del “viento”, éste se vuelve símbolo de la memoria. De esa manera el “viento” se constituye en un vehículo simbólico a través del cual la voz poética invoca los recuerdos. Asimismo, el “viento” y la memoria (recuerdos y olvidos) están estrechamente relacionados con el poema en sí mismo y con la voz que enuncia, puesto que a través de ellos el texto poético se configura, porque el “viento” trae la historia que antecede al momento actual y, la memoria aquello intangible que el poeta recoge de la tradición para reactualizarlo.

Éstas son algunas cuestiones específicas que me interesa desarrollar en esta investigación: ¿Cómo se configura el símbolo del viento en los poemas?, ¿por qué razón es viento y no otra manifestación del aire?, ¿qué vínculo simbólico se encuentra entre el “viento” y la memoria?, ¿qué sentidos tiene?, ¿ocupa el viento un lugar importante en su narrativa o sólo en su poesía?, ¿existe un respaldo teórico para esta relación desarrollado por el mismo autor en sus ensayos?, ¿qué relaciones se encuentran entre su “Arte poética, 1”, “Arte poética, 2”; la insistencia por “entender”, “esperar” y la memoria? “Y me parece comprender algo que queda después de ese viento” dice el poeta, ¿en qué tono aborda la memoria?, ¿es un canto desahuciado el de la memoria?, ¿es un canto satisfactorio y positivo?

Tomando en cuenta que *Las armas del viento* es el primer libro de poemas de este autor, quiero recalcar la poca atención crítica hacia su propuesta poética aun habiéndose autoproclamado poeta. De hecho, su primer libro fue *Las llaves de Urgell* (Siglo XXI,

1971) un compendio de cuentos muy breves escritos en prosa poética,¹⁷ con el cual le otorgan el premio Xavier Villaurrutia ese mismo año de su publicación.

Me interesa describir las características formales que tienen los primeros poemas reunidos en esta segunda edición corregida puesto que constituyen el inicio de su poesía, además de evidenciar una primera propuesta poética vuelta a revisar por él mismo.

Las armas del viento es un poemario que consta de nueve odas tituladas según su numeración ordinal. La única oda que presenta un ligero cambio en el título es “Oda quinta, rota”, la interpretación que hago de esto es que, además de ocupar el lugar central, sugiere una ruptura y una continuación, pues los versos (“es tarde” / “Es tarde”) constituyen una anadiplosis por la reiteración al final y al inicio de las odas quinta y sexta. Otros elementos externos a los textos poéticos pero que enmarcan su lectura, como el género y los títulos, son una dedicatoria y un epígrafe.

¹⁷ Los relatos breves de *Las llaves de Urgell* están escritos con una pulcritud asombrosa. Considero oportuno recuperar un par de fragmentos del último texto, “El Labro”, en donde se describe de manera puntual el oficio de relojero:

Nuestro oficio es pródigo. Nos enseña a oír, por ejemplo; rara vez se nos pierde un rompimiento, una espiral inútil, un desajuste del muelle real. También nos gasta los ojos paulatinamente, por inmovilidad, por falta de ejercicio. Asimismo, nos enseña una concentración poco usual, involuntaria, intensa, que une los ojos y las manos; después viene la concentración más oculta, la de respirar imperceptiblemente, la de sujetar la respiración a un mínimo de movimiento. Uno trabaja, digamos, en el ajuste de una pinza en la columna baja; uno piensa en mil cosas, en una cosa de mil maneras; uno recuerda, reconsidera un fin, una conducta, una palabra, un presentimiento; la penetración de la mente es profunda, sólo se ve lo que se piensa, sólo existe el desorden o la expansión de lo que pienso, de lo que medito y en lo que, ocioso, me dejo imaginar; pero todo es falso, eso queda libre porque mi atención se concentró involuntariamente, al máximo, en un movimiento de mi mano al colocar la pieza: al instante me sorprende concentrado, atento a algo que había olvidado y que, sin embargo, me había hecho respirar imperceptiblemente, apenas, como si no necesitara respirar (1970: 119-120).

De igual manera, es posible leer esta cita como metáfora del oficio literario. Las referencias al acto de escucha, de concentración y de respiración pausada son propios, también, de quien desempeña el trabajo de la imaginación disciplinada como actividad vital. He aquí otro ejemplo del mismo relato:

Cuando termino el último engarce, el último ajuste de una pieza y la maquinaria se desprende de mí y marcha en el ritmo que se oye por encima de todo, [...] El sonido del reloj empieza a perderse por momentos en el ruido de todo lo que está con nosotros; [...] Por eso me agrada mi oficio, porque los relojes nada tienen que ver con la vida, y me alegra manejar un reloj que se mueve sin mí, sin que yo importe (129).

Sin temor a equivocar el sentido, esta segunda cita termina por redondear la noción de oficio literario y la idea del desprendimiento de las palabras emitidas dejando de pertenecer, así, a quien las dijo.

Al inicio, el lector se topa con la siguiente dedicación: “A la memoria de mi hijo David. Y para mis amigos que me enseñaron a trabajar la madera en el bosque”. Considero importante recuperar el paratexto en mi análisis debido a que aporta claves de lectura. Aunque se desconocen datos biográficos que abonen información sobre su hijo David,¹⁸ la palabra “memoria” se presenta de inmediato, incluso antes de entrar de lleno en los textos y notar su repetición casi obsesiva.

Por otro lado, me parece que la segunda oración de ofrecimiento es deliberadamente ambigua. Desde mi lectura, sugiere en primer lugar una de las temáticas más reconocibles de su escritura, la guerrilla. Es bien sabido que Montemayor conoció de cerca a los estudiantes y profesores normalistas que, junto a campesinos, murieron en el asalto fallido al cuartel militar en Madera, Chihuahua, ciudad situada en la Sierra Madre Occidental. El grupo de guerrilleros fue integrado por trece jóvenes de los cuales, “Guadalupe Escóbel, Florencio Lugo, Ramón Mendoza, Francisco Ornelas y Matías Fernández logran huir” (Castellanos, 2007: 64), mientras que el resto murió en el ataque:

Pablo Gómez, médico y profesor normalista; Miguel Quiñones Pedroza, director de la Escuela Rural Federal de Ariséachic; Rafael Martínez Valdivia, profesor normalista; Óscar Sandoval

¹⁸ En el No. 1 de octubre-noviembre 2008 la revista electrónica *Multidisciplin@*, publicó una entrevista con Gabriel Ríos en donde Montemayor menciona dos muertes jóvenes que le afectaron de manera profunda y que se hacen presentes en varios de sus poemas, en esa ocasión se refirió directamente al poema “La espera” incluido en *Los poemas de Tsin Pau*:

Al final del poema retrato la muerte de un niño que es algo más intenso. Mi hermano murió cuando era muy pequeño y mi segundo hijo también. Son referencias íntimas que a partir de la vida y el círculo familiar aparecen como una cosa natural (109).

En otros versos de *Las armas del viento* encuentro alusiones breves como en la “Oda tercera” donde el poeta dice: “mientras otro recorre la tierra donde nada es suyo / y mueren su hijo y su vida.” (vv. 41-42) y en la “Oda sexta”: “Soy mi segundo hijo” (v. 59). Lo que me interesa agregar, y que retomaré más adelante en el análisis propio de los poemas, es que en las odas que acabo de citar el poeta se preocupa por recuperar la palabra para tratar de comprender algo que insiste, aún a sabiendas de que “no devuelve las cosas, los momentos” (v. 8), “pero insiste / pero me retiene...” (vv. 21-22). Por otra parte, el yo poético de la “Oda sexta” produce la enunciación lírica, además de la anáfora “Soy”, se encuentran por ejemplo los siguientes versos: “Soy el instante que se aferra al vacío, / muros que se abaten para otros oídos, / esa sucesión donde el viento renace.” (vv. 31-33).

Salinas, estudiante normalista; Salomón Gaytán Aguirre y Antonio Escóbel, campesinos; Emilio Gámiz García, estudiante, y su hermano Arturo, maestro rural, cuyo rostro queda despedazado. Sólo Pablo rebasaba los treinta años, los demás eran menores de veinticinco (64).

En segundo término, cabe la posibilidad de pensar que la dedicatoria es una metáfora de su aprendizaje poético, pues en *El oficio literario*, aunque publicado posteriormente en 1985, deja plasmada la correspondencia entre las palabras *ars* y *tekné* como herramientas necesarias para la creación literaria (arte y técnica) donde las vincula, desde su conocimiento etimológico, con los oficios artesanales, como la carpintería o la orfebrería –o con la relojería, desde la imaginación, en “El labro” (1970)–. Asimismo, traza una línea directa con la tradición literaria, no sólo la grecolatina de la cual fue experto, sino también con la medieval-renacentista y la moderna.

Montemayor decía que para ser escritor son necesarios el oficio y el talento, es decir, por un lado la disciplina y, por el otro, la vocación. De Horacio recuperó dos voces del griego y del latín: *tekné* (técnica) y *ars* (obra de artífice), en conjunto significan que la obra de arte no está desprovista de técnica, pero que tampoco es arte lo que sólo es técnica. También tomó de Horacio las figuras del herrero y del artesano para pensar en el escritor como si fuera el herrero de las palabras o el artesano del lenguaje, el hombre que trabaja el poema. Entre otros autores y textos, ejemplificó esto con un verso de la *Divina comedia* (1996: 465); donde se halaga al poeta Arnaut Daniel como “el mejor artesano de su lengua” (Canto XXVI: v.117) o bien, con las palabras de Juan José Arreola en “De memoria y olvido” cuando se define como herrero por vía materna y como carpintero por la vía paterna: “De allí mi pasión artesanal por el lenguaje” (5) dice en *Confabulario* (1999) el escritor de Zapotlán. En suma, el escritor se equipara en su esfuerzo diario con cualquier

otro que desempeñe con brillantez su oficio. En este sentido, no hay inspiración y el talento no es suficiente.¹⁹

Me parece observar que a Montemayor le fue importante tratar de conciliar las dos caras en las que la crítica ha separado a la poesía, como dice Sergio González Rodríguez desde el estudio de la literatura escrita en los años cuarenta: “por una parte, la alta poesía, la de los grandes alcances y superioridades; por otra, la poesía prosaica de lo inmediato y sus avatares vitalistas.” (2008: 241); si para González Rodríguez, la primera se identifica con José Gorostiza y la segunda con Efraín Huerta (241), desde mi punto de vista, la poesía de Montemayor quiere situarse en el medio de ambas propuestas.

El oficio literario consiste en un “*ejercicio* diario de la cultura” (1985: 109) y esto implica, según se aprecia bajo esta perspectiva, situarse frente a una acción social en tanto que “el lenguaje no es un reflejo de la realidad, sino una *acción* del pensamiento por expresar y por hacer consciente lo que en cualquier lenguaje, en cualquier sociedad, vive, padece o comprende para siempre o fugazmente el ser humano” (109-110, los subrayados son míos). Es importante señalar que en este horizonte, se le resta importancia a la individualidad del poeta, éste se encuentra inmerso en la sociedad, aún más, en las sociedades y en los tiempos:

¹⁹ Por otra parte, el *Diccionario de símbolos* de J. C. Cooper nos dice que el Herrero Divino es equivalente al creador y desciende de la Deidad Suprema, como tal, “sus atributos son el rayo, el martillo, las tenazas y el yunque, que utiliza para controlar los poderes del fuego. [...] El oficio del herrero tiene una cualidad sagrada y mágica y éste es poseedor de secretos iniciatorios. [...] es el guardián del altar o el que mantiene las tradiciones de la sociedad. Entre los balt, el herrero forjaba el sol y lo arrojaba al cielo. El Herrero Celestial crea y organiza el mundo al tiempo que imparte el conocimiento de los misterios” (2004: 90).

“Sube a la memoria de cada ciudad
y toma un caudal de estrellas calientes;
desnuda la espalda de la vida
y preña con tus manos la hondura de todo lo que llegue a morir.”
 (“Oda primera”, vv. 167-170)

En los ensayos de Montemayor converge la idea de que tanto tradición como oficio literario no contienen en sí mismas la idea de una individualidad o la del genio artístico, sino que ambas se conforman como entes colectivos y sólo a la colectividad se deben:

el trabajo del escritor es transformar, modelar, forjar en la numerosa memoria cultural de muchas sociedades, pensamientos, cantos, mitos. Por ello, lo que en una obra importa es que esa fuerza de la especie retorna y permanece encendida, no el conducto efímero y personal en que brota, no la fugaz genialidad de un individuo (1985: 108).

Para concluir con la breve descripción de elementos adyacentes, hablaré del epígrafe que encabeza la “Oda novena”. Consiste en un poema de 19 versos libres que oscilan entre 4 y 17 sílabas. No se trata de una cita de algún otro poeta, es también de la autoría de Montemayor. Lo que hay que destacar, en primer lugar, es que la voz poética genera cambios constantes de persona gramatical, inicia con un verbo en primera persona generalizada: “Cantemos” y, sin embargo, termina dirigiéndose a una segunda persona femenina: “Toco tus senos”. En los versos intermedios, aparecen los siguientes cambios:

“Es hora de *escucharte* sobre la almohada,
escuchar la voz del niño,
la voz del perro y de la ciudad,
la voz que *nos* miente
cuando *nos retiramos*, a solas.”
(vv. 10-14).

Quiero señalar que los saltos de persona en este ejemplo y a lo largo de las odas son, obviamente, premeditados. El apóstrofe es una figura recurrente en Montemayor. Según la clasificación que hace Luján Atienza, este fenómeno corresponde a las figuras de pensamiento, es decir que “afectan al significado” (2001: 157) y además pertenece al nivel

pragmático (246). En palabras de Luján, el apóstrofe “consiste en apartar bruscamente el discurso del oyente u oyentes para dirigirlo a otro interlocutor no presente, que puede ser otra persona, una cosa, entidad abstracta, etc.” (169). ¿Cuál es el fin de estas desviaciones abruptas? Desde mi punto de vista, apelan directamente al lector y tienen como objetivo afectar la emoción, exaltar los sentidos. El poeta se esfuerza por dar lugar a distintas voces y hasta cierto punto pretende ser inclusivo: la del perro, el niño, la ciudad, la del hombre, “es hora de probar esta palabra, / de intentarlo”, dice el poeta versos antes de volcarse hacia lo femenino, ¿por qué se encierra entre paréntesis?:

“(Toco tus senos,
Tersas campanas de flores que en mis manos se aquietan,
tañen lentamente sus pétalos hasta quedar formados.)”
 (“Oda novena”, vv. 17-19).

En este sentido, me parece acertado pensar que tiene relación directa con el ámbito social en la poesía en tanto espacio de comunicación, pues hay un interés por dirigirse a sus lectores. De cualquier manera y cuidando el grado de indeterminación propio del género poético, no puedo descartar la posibilidad de que el poeta se hable a sí mismo de manera encubierta (Luján: 239): “la imperfecta bondad de reencontrarme / con lo que dejé inconcluso en la noche” (vv. 8-9). Por lo tanto, mi lectura de la cita anterior tiene que ver con un canto a la poesía misma, como cuerpo femenino, y no precisa o únicamente a la figura de la amada.

Cabe recordar que el uso de los paréntesis afecta el nivel sintáctico, permiten la digresión, introducen otro tema o rompen con la fluidez del discurso (165). Encontrar este procedimiento sintáctico al final del poema, enfatiza el plano paralelo, metafórico, con el que se alude al canto poético desde lo femenino. Las palabras se agrupan siguiendo, al

menos, dos campos semánticos distintos, el universo de lo vegetal –“la rosa de la tierra (como todas las rosas)”, “flores”, “pétalos”– y el universo de lo auditivo –“Cantemos”, “el silencio que se repite en el aliento”, “escucharte”, “probar esta palabra”, “campanas”, “se aquietan”, “tañen lentamente”–. Desplegados a lo largo del poema integran una red metafórica en la que descansa su significado: el canto, la poesía. Éste se refuerza rompiendo el ritmo con los paréntesis al cierre del epígrafe y dando el comienzo del canto mismo con un verso heptasílabo acentuado fuertemente: “Toco tus senos”.

En un tono melancólico, el poema despliega símbolos que evocan la tradición moderna, por ejemplo: la rosa “(como todas las rosas)”, el agua, la oscuridad, la ciudad, la noche, el silencio. Como bien menciona Sergio González Rodríguez en su ensayo “La literatura mexicana de los años cuarenta” (2008), “El tema poético de los años cuarenta es el canto a la rosa. La poesía occidental recogió este tema que se remonta al *Cantar de los cantares* salomónico (‘Yo soy la rosa de Sarón, / y el lirio de los valles’), y a lo largo del tiempo ha mantenido su carácter misterioso” (244).

Por otra parte, González Rodríguez también señaló que “La ciudad capital, ciudad de ciudades del México moderno, se convertiría en la fuente principal de las tareas literarias en las siguientes décadas” (217). Para el poeta que aquí examino, la ciudad es motivo principal, en ella recoge los contrastes de la desigualdad y el abandono:

“Y es el viento que recorre ciudades, azoteas, ventanas,
cuerpos miserables que se aman,
cuerpos recientes que se aíran,
perfumados, sórdidos, decrépidos,
cuerpos que la pobreza ha deformado,
o en que la ciudad descansa,
viento que se alimenta como una conciencia
precipitando su sed sobre nosotros.”
 (“Oda novena”, vv. 37-44).

La “Oda primera” y la “Oda novena”, que resultan ser los extremos del poemario, inicio y cierre, también son los poemas más extensos. “Oda primera” se compone de cinco estancias y “Oda novena” de cuatro. Mi lectura observa en ambos poemas temas sociales tratados de manera explícita. La ciudad, la pobreza, la violencia, la memoria y la comunicación o incomunicación humanas, son los aspectos que el poeta desarrolla en estos textos y van acompañados de matices simbólicos que dimensionan sus sentidos. De esta forma, otros temas como el amor, la soledad, el erotismo y la propia objetivación de la poesía se fusionan con los anteriores complejizando el universo del poema:

“El silencio se ensaña
en avenidas que entregan espejos, ecos sin calma.
El viento baja a la ciudad, entra,
abre sus casas, sus habitaciones.
Toca el rostro aterido de los que duermen bajo las calles y bajo los techos,
bajo los pasos que nos llevan
a recoger del suelo el alimento, las copas,
los vestidos, las calles,
esparcidos como restos de una fiesta
entre música de campañas democráticas
y borracheras de izquierdistas iluminados.
Y como savia reseca entre los muslos,
en cada cuerpo yacen las espinas de la fiesta,
las púas con que el tigre de cada aurora
ruge esparcido en nosotros
durante millares de ventanas, de dormitorios,
de amantes cansados y escarnecidos,
de madres fértiles para el limo robusto de la penumbra rencorosa,
de hombres pródigos en trabajo e ignorancia,
de casas que repiten el comienzo, el rugido, el trueno,
la espina iluminada que hiere las calles de México.
Arrancas la flor de la nada,
aspiras el aroma de los siglos y el engañoso vidrio de los pétalos
y gota a gota cae el niño, el muchacho, el viejo,
entre cáscaras de naranja y el ruido de los autobuses en las esquinas.”
 (“Oda primera”, vv. 21-45)

En este sentido, debo comentar que el poeta se adhiere a las formas poéticas propias de su tiempo. Al saber que fue un creador nacido en los años cuarenta, crecido y formado en los años posteriores de los cincuenta y sesenta, para finalmente comenzar a publicar en la

época de los setenta; y, contrastar esa información con el contexto social y político de esos años puedo suponer el impacto que tuvieron en su expresión poética algunos de los hechos históricos y culturales de importancia durante dicho período. De esta manera, es posible observar la tradición literaria a la que se apegó por convicción y por naturalidad en ejemplos concretos. Como este fragmento que recuerda el estilo urbano de Efraín Huerta:²⁰

“Este amor que nos mira en la habitación
de una vecindad perdida en las calles de México,
una habitación encerrada, entre ropa usada por años,
entre el aroma de lechos de mantas, de techos de cartón y lámina,
sueño de niños y abuelos
bajo el calor de los cuerpos de los padres.
En nuestra habitación, amor, en el lecho de hotel,
entre la hierba, junto a los ríos, sobre los ilocalizables
escondrijos donde el viento del amor se enreda,
entre escaleras sórdidas, entre departamentos y soledades.”
 (“Oda novena”, vv. 83-92).

En “Oda primera” la voz poética hace “mirar” al viento hacia “la alta ciudad” y le describe aspectos urbanos muy similares al ejemplo anterior. Valga esta breve cita para contemplar el uso del tema y el tono semejantes:

“Sólo por el grito de los niños en callejones miserables,
sólo bajo el olor de la misma cama del padre, de la madre, de la abuela,
se escucha el rumor de la vida de mi ciudad,
su enseñanza intratable cada hora.”
 (“Oda primera”, vv. 104-107).

Al respecto, las características que observa mi análisis poético corresponden con los parámetros estudiados por la crítica literaria. La preferencia del verso libre irregular como forma de expresión, en estructuras textuales no estróficas, con primacía en el ritmo frente al

²⁰ En 2006, Fondo de Cultura Económica publicó *Antología poética*, un compendio de la poesía de Efraín Huerta, con el prólogo y la selección a cargo de Carlos Montemayor. Antes, en 1985, su libro *El oficio literario*, publicado por la Universidad Veracruzana, adelantaba algunas notas sobre la lectura que Montemayor realizó de la poesía de Huerta y que más tarde constituiría el prólogo a la antología.

metro y la preponderancia de lo conversacional en confluencia con lo abstracto, son algunos elementos propios de esta generación.

Como mencioné brevemente líneas arriba, la “Oda primera” se compone de 5 cantos extensos, el primero tiene cuarenta y cinco versos, el segundo treinta y siete, el tercero cuarenta y cuatro versos, el cuarto consta de treinta y el último canto tiene veintinueve versos. En total se trata de un poema largo de 185 versos libres de “irregularidad completa en lo que respecta al cómputo de sílabas” (Luján, 2000: 207). En cuanto a las medidas de los versos, son muy escasos los versos cortos –algunos hexasílabos, heptasílabos y octosílabos-, pero abundan los versos de largo aliento, desde el eneasílabo hasta alcanzar el versículo que llega a superar las veinte sílabas.

Al ser un poema que toca temas densos como el de la masacre estudiantil del 68 o la del 65, o la destrucción natural de ciertos lugares de México, la explotación obrera, campesina, la miseria, el robo, la mentira, el desconocimiento de la historia, la muerte, entre otros; se trata de un poema en tono grave que, además se estructura como una invocación a una entidad abstracta que es el viento. Por estas razones se produce un tono solemne, el ritmo es caudaloso (Luján, 2001: 190): “Se caracteriza [...] por una continuidad de movimiento, pero en dimensiones mayores: mayor aliento y mayor tensión.” (Luján: 190), como se puede ver en estos fragmentos de la “Oda primera” que cito enseguida:

“Mira este templo que alza su grito incompleto,
esta roca quebrada, esta piedra rota
que llamamos Tlatelolco,
su ruta de muerte donde nuevos prisioneros
con la escuela bajo el brazo
quedamos en la tierra y las piedras,
bajo los escupitajos de los soldados.”
(“Oda primera”, vv. 115-121).

“Mira mi lugar, desmedido en dulzura y desiertos,
 abierto cielo en carne de viento,
 poderosísimo en montes y metales.
 Se llama Temósachic, Madera,
 campesinos y tarahumaras miserables,
 ejércitos condecorados
 por asesinar a un puñado de maestros rurales,
 por arrojarlos a una fosa común como vísceras de ganado
 mientras el Gobernador explicaba:
 “Pedían tierra, que traguen tierra.”
 Se llama Naica, Parral, San Francisco el Oro,
 y éste que respirará por última vez bajo el derrumbe de las galerías, en las minas,
 que a los cuantos años envejece en el hambre y los tiros,
 peón de la riqueza se llama,
 peón de la muerte.
 Se llama Sonora, y California, y Michoacán,
 tierra amantísima y miserable,
 tierra dormida entre el azúcar, la muerte sin cena y los establos,
 Hidalgo, Nayarit, Tamaulipas, San Luis,
 exterminados en latifundios y en minas y en costas,
 pescadores de la muerte entre henequén, cereal y algodón y fruta,
 masacrados bajo el calor del café y de la caña.
 Se llama país, memoria,
 mi país siempre fuera de su casa, sin casa,
 niño que olvida dónde está lo que no tiene,
 hambre que envían sobre su cuerpo
 destruyendo patios, bosques, alfabetos,
 nombres innumerables
 que cerraron la vida para siempre;
 se llama ejército defendiendo nuestro derecho a morir.”
 (“Oda primera”, vv. 127-156).

A partir de la ubicación crítica de su obra y de algunos aspectos relevantes de su vida dentro del contexto socio-histórico y literario, rescato como conclusión de este primer capítulo, lo siguiente. Por un lado, Montemayor es transgresor en cuanto a que presenta temas incómodos para el consenso social de manera explícita en toda su obra, particularmente, en lo que respecta a su poesía; pero, por el otro, se sitúa muy bien en el medio de la tradición culta y popular. A través de un lenguaje poético que apuesta por la experiencia de los sentidos en la lectura, sus versos se mezclan rítmicamente para despertar sensaciones, imágenes y pensamientos que comunican una realidad compleja que persiste

hasta nuestros días. Los hilos que el autor teje finamente, muestran su interés por la literatura occidental y la literatura de los pueblos originarios. Desde su profundo conocimiento de éstas, tanto en el nivel lingüístico como en su devenir simbólico, las emparenta y, con esto, configura una visión compleja de lo que significó para él ser poeta de su tiempo.

Esta perspectiva general de su obra, una vez insertada en el contexto socio-histórico, me facilita internarme en el descubrimiento de las redes metafóricas que su poesía despliega y, de esta manera, delimitar una lectura apegada al texto escrito con la intención de dimensionarla en marcos más amplios que tienen que ver con los referentes reales que la produjeron. Para lograr este objetivo, a lo largo de los siguientes capítulos, apoyaré mi análisis en la teoría hermenéutica propuesta por Paul Ricoeur, la fenomenología del viento, desde los postulados de Gastón Bachelard y el ensayo de Beatriz Sarlo, como ya lo he mencionado al inicio.

Capítulo II: Configuración simbólica del viento

“seguía oyendo el murmullo [...] parecido al que hace el viento contra las ramas, cuando no se ven ni el árbol ni las ramas, pero se oye el murmurar.”
Pedro Páramo, Juan Rulfo

Introducción

A lo largo de este capítulo se identificarán las metáforas del viento para tratar de establecer sus coordenadas, sus relaciones de significación. Las metáforas diferentes unas de otras, mas no las recurrentes o similares, serán las que tomaré en cuenta para el análisis, aunque se señalarán aquellos rasgos o aspectos que las hermanan, pues, en principio nos encontramos ante poemas, textos que establecen entre sí relaciones muy estrechas de significado debido a sus peculiares procedimientos semánticos, sintácticos, fonéticos y simbólicos. Pretendo analizar aquellos complejos metafóricos en los que el viento destaca como figura principal, pues me interesa señalar su función simbólica dentro de los procedimientos poéticos. Por otra parte, cada metáfora o tropo identificado en el análisis deberá ponerse en perspectiva respecto a la poética del autor. Al saberse que el poeta no descansó sobre sus textos sino, por el contrario, constantemente trabajó en ellos, se hace necesaria una revisión de aquellas figuras que modificó y aquellas no.

Para este fin, se considera que *La metáfora viva* (2001) de Paul Ricoeur constituye un firme asidero teórico en torno a la metáfora. La estructura y la extensión de este tratado posibilitan varios caminos de acercamiento pues cada capítulo resuelve distintas profundidades del estudio sobre la metáfora como una pieza completa y desprendible del resto; también, constituye un recorrido fascinante desde la retórica hasta la hermenéutica

por la ilación que su autor hace de cada apartado. Para el caso del análisis del viento como símbolo de la memoria en la poesía de Carlos Montemayor tomaré en cuenta los siguientes capítulos del texto teórico de Ricoeur: su Estudio primero, “Entre retórica y poética”, con el cual quedan claras las características y diferencias entre una y otra desde Aristóteles, según la lectura de Ricoeur; el Estudio tercero, “La metáfora y la semántica del discurso”, en este apartado se busca apoyo para hablar de los procedimientos metafóricos con los que se despliegan los símbolos al nivel del discurso; por último, el Estudio sexto, “El trabajo de la semejanza” donde se pasa al nivel hermenéutico del análisis y en el que se ve la posibilidad de acudir a los elementos externos al discurso para observar de manera integral el “juego” entre ficción y realidad, a través de la metáfora y el referente. Como advierte Ricoeur, este último punto pareciera una contradicción pues se supone que el discurso poético no pretende precisamente ser referencial sino apelar a la imaginación a través de la multiplicidad de sentido; sin embargo, la ausencia de una base referencial impediría, en un principio, la motivación para el arte (2001: 12-13).

Realicé una selección de los poemas y los fragmentos de poemas que convendría analizar. Se dejaron de lado aquellos que evidenciaran el uso recurrente de una misma imagen poética. Una de las características de la poesía es la repetición de construcciones lingüísticas que se instauran en su propio espacio, estableciendo así la posibilidad de significados diferentes al interior del poema. Para efectos de este análisis, me interesan los poemas que constituyen un cambio de significado dentro de los posibles complejos metafóricos que comparten.

Por consiguiente, seleccioné aquellas metáforas que contribuyen a la movilidad del símbolo del viento. De acuerdo con Ricoeur, por fortuna, las palabras en la poesía escapan

a una contención única de sus sentidos. Los poemas que se van a revisar son los siguientes: “ODA PRIMERA”, “ODA SEGUNDA”, “ODA TERCERA”, “ODA CUARTA”, “ODA SEXTA”, “ODA OCTAVA” y “ODA NOVENA”,²¹ un fragmento del poema “Parral”,²² el poema “IX” de “El cuerpo que la tierra ha sido”²³ y los poemas “II”, “III”, “V”, “VI”, “VII”, “IX” y “X” de su publicación póstuma *Apuntes del exilio* (2010). Ese grupo de poemas, más exactamente, de metáforas que encuentro en ellos, constituyen una red metafórica que, desde mi lectura configura al viento como símbolo de la memoria, pero también de la muerte o del amor en la poética del autor.

Cabe señalar un aspecto importante, con esta selección se llega a abarcar buena parte de su poesía, lo que permitirá también mostrar la poética particular del autor, aunque sólo desde mi lectura. Considero importante dejar en claro algunas ideas que Ricoeur apunta en su Estudio III, las lecturas que se hagan de los poemas son responsabilidad del lector pues se trata de enunciados metafóricos que construyen poemas, los cuales a su vez, trazan múltiples connotaciones según el contexto de lectura al que respondan, independientemente del contexto que el propio poema establece (134).

²¹ Pertenecientes a la edición de *Abril y otras estaciones* (1977-1989), publicada por el Fondo de Cultura Económica en 1989.

²² Pertenece a los poemas de “Memoria” dentro del poemario *Finisterra* (1982), pero que aquí se toma también de la edición de 1989, arriba mencionada.

²³ Mismo caso que el anterior.

2.1 Umbral poético del autor

Durante el capítulo anterior situé al autor y a su obra dentro del contexto histórico al que perteneció. En ese intento, dije que formó parte de la generación del 68, llamada así porque esa fecha significativa reunió a una gran cantidad de hombres y mujeres poetas, narradores y ensayistas que, si bien ya tenían una vocación literaria anterior a la fecha que los reúne, los movimientos sociales y políticos que se desencadenaron durante estos años les impactaron profundamente dando como resultado una serie de textos de denuncia. Evodio Escalante hizo algunas acotaciones críticas para tratar de examinar las propuestas estéticas de estos autores.²⁴ Estas coincidencias estéticas apuntan a una suerte de canto compartido.

Al revisar las características que esa generación llega a conjuntar, Montemayor comparte o evidencia ciertos rasgos en común con los otros poetas, sin embargo, también presenta una peculiar forma de crear poesía y generar una poética personal, diferenciada. Es decir, el poeta sigue los cánones estéticos de su generación, pero también desarrolla su propia forma de expresarse como resultado de su propia confrontación con las tradiciones poéticas, la occidental y la ancestral.

Si bien sus poemas no son concebidos estrictamente en formas métricas tradicionales, sí hay un interés en la conformación modélica como puede verse, por ejemplo, en el caso de las odas o en el uso de la elegía y, sobre todo, en el cuidado de la musicalidad del verso. Su poesía fluctúa entre un realismo y un lirismo emotivo e

²⁴ Ver “Prólogo” en *Poetas de una generación (1950-1959)*, publicada por la Universidad Nacional Autónoma de México en 1988. El crítico mexicano presenta una clasificación de las tendencias que abarca la antología y el pulso del momento: “1) Radicalismo experimental; 2) Conformación modélica; 3) Lirismo emotivo e intelectual; y 4) Cotidianidad prosaica. [...] Advierto que un quinto vértice podría ser incluido. [...] es el de la *restauración vernácula*, el cual podría definirse como una revalorización de los elementos no urbanos de nuestra cultura, en sus dos aspectos, a saber, el regionalismo y la etnicidad.” (14).

intelectual pues el léxico y las figuras poéticas producen efectos semánticos entre lo cotidiano-conversacional y lo espiritual-abstracto.

En los temas recupera lo regional, lo étnico y lo moderno, desde una postura ideológica visible que apuesta por el liberalismo de izquierda. En fin, se trata de un humanista entregado a su vocación polígrafa y políglota para “hablar, no de manera incomparable, / sino para decir más,” (“Oda tercera”) y no solamente de un asunto. En el poema se establecen fuertes vínculos semánticos entre los elementos que lo componen, así se piensa la vida del escritor que trabaja e imagina desde un abanico de posibilidades y multiplicidad de materias, pero sobre todo en el aspecto de asumir un sistema congruente de valores.²⁵

Que un autor opte por un género o por otro también arroja significados. En primer lugar, da información acerca de la postura del poeta frente a la tradición al preferir ciertos subgéneros y puede revelar su postura ante ciertos temas.²⁶ De tal forma que puede percibirse la tensión que se establece entre la elección de un subgénero y el tema que maneja. En el caso de Montemayor, apegado a la tradición de la poesía clásica grecolatina, elegir la oda o la elegía como formas poéticas obedece a una decisión consciente sobre el subgénero, no sólo por los temas (solemnes, denunciante, dolorosos, etcétera) sino porque pienso que quiso emparentarse con los deseos e inquietudes de otros poetas que, como Walt

²⁵ Es el caso, por ejemplo, del ensayo “Las humanidades en el siglo XXI y la privatización del conocimiento” (2007), el escritor desarrolla una serie de datos económicos, sociales, políticos e históricos que constituyen una crítica sobre el problema de la educación respecto a la globalización y a la creciente privatización de este derecho primordial. Nuevamente el autor asume en su discurso un compromiso social y político al proclamarse en defensa de una educación integral que contemple las bellas artes como parte fundamental del crecimiento constante de las comunidades.

²⁶ La investigación del contexto histórico y del estado de la cuestión permiten evitar futuras malinterpretaciones sobre un tema, si por ejemplo se contextualiza mal puede creerse un elemento de ruptura dentro de la tradición cuando la historia de la literatura marque, por ejemplo, que dicho tema se consideraba poco original, en el sentido de creación, de invención (Luján, 2000).

Whitman, Pablo Neruda, Federico García Lorca, Fernando Pessoa, también han trabajado estas formas. Se debe tener en cuenta que, por un lado, la poesía puede o debe abordarse desde marcos locales, regionales; y, por otro lado, desde marcos más amplios, digamos, intercontinentales o universales que rebasan los órdenes establecidos en el tiempo y el espacio.

Cabe mencionar que el temperamento del autor también influye, aunque de manera externa, en su obra artística. Por otra parte, “Está claro que no podemos confundir al autor de carne y hueso con el emisor poético, pero sí ocurre a menudo que determinados lexemas, formas, símbolos sólo se entienden si los vinculamos con el autor que los utilizó.” (Luján, 2000: 20). En relación con esto, debo señalar que la poesía, y la literatura en general, escrita por Montemayor tiende a la exploración de temas sociales, como en sus historias sobre mineros, de temas históricos y políticos, como en el caso de sus novelas sobre la guerrilla, y de temas poéticos o intelectuales, como en el caso de una poética de la movilidad de la memoria. Algunos símbolos recurrentes en sus poemas son las “armas”, el “aire”, lo “blanco”, el “árbol”, las “piedras”, entre otros.

¿Cuáles son las relaciones que se encuentran entre los poemas y sus títulos? Hay que recordar que en el lenguaje de la poesía, de naturaleza semántica densa, cada elemento cuenta y provee de significado a la totalidad. Los títulos son los primeros signos que dan significado: refieren al tema, a los personajes, a los tiempos y espacios, al subgénero, al símbolo que articula la totalidad del poema o poemas y, también, a algún verso relevante (31-35). Si no hay títulos puede pensarse en una actitud antirretórica del autor que prefiere no anunciar el poema y simplemente pasar al texto sin interrupciones.

Los títulos desempeñan una función fáctica, llaman la atención del lector y establecen el primer contacto, así como la primera clave de lectura. A veces el poeta sólo coloca una numeración romana al inicio de cada poema, en este caso, puede decirse que los poemas guardan coherencia entre sí o desarrollan un mismo tema y pueden leerse como si fueran un canto continuo. El uso de números romanos para titular los poemas, como a veces aparece en algunos poemarios de Montemayor, también responde a una actitud conservadora de la tradición de la poesía clásica grecolatina (por ejemplo, *La Eneida* de Virgilio). Es posible que con ello el autor disponga el orden de la lectura, debido a que los poemas no están concebidos como textos cerrados y únicos de tal manera que no guarden ningún vínculo entre sí –por fortuna, el lector siempre tiene la última palabra en estos casos y leerá en el orden que mejor le parezca.

En *Las armas del viento*, las nueve odas que componen el poemario están tituladas según sus números ordinales (“ODA PRIMERA”, “ODA SEGUNDA”, etcétera); en la “Elegía de Tlatelolco”, las seis estancias comienzan con número romano y de igual forma en “El cuerpo que la tierra ha sido”, como en la publicación póstuma, *Apuntes del exilio*. Otros poemarios se ordenan con ambas numeraciones, es el caso de *Abril y otros poemas* (1979).

2.2 Una poética de la movilidad

También quise preguntarme por la existencia de etapas o periodos, ciclos poéticos internos en los que se modifique la estética del autor. Como hipótesis puedo plantear que *Las armas*

del viento y Abril y otros poemas corresponden a un ciclo inicial que podría llamarse de búsqueda poética.

Dentro de este primer ciclo, salta a la vista el apartado “III Poemas” con 22 textos titulados con nombres en hebreo y encabezados por dos epígrafes bíblicos. Coinciden con la época de sus estudios de posgrado en Lenguas Semíticas que realizó en El Colegio de México en el Centro de Estudios Orientales durante el período 1972-1974, pocos años antes de la publicación de su segundo poemario (1979). Los poemas que pertenecen al apartado “Memoria” surgen en un momento determinado (la muerte de sus padres) y dentro de un espacio reconocible como su lugar de origen, sitio que reconstruye en sus textos poéticos. Otro ciclo podría conformarlo su libro *Los poemas de Tsin Pau* (2001), un homenaje del poeta a la tradición china. Contemplar su poesía desde ciclos diferenciados e interrelacionados llega a problematizarse aún más con la serie de cambios posteriores que el autor hizo a su obra.

Asimismo si pensamos en que las traducciones que realizó guardan relación con sus intereses estéticos, además de acercarlo de alguna manera con el poeta traducido: Pessoa, Whitman, Pound, Eliot. De igual forma con los griegos: Séneca, Safo, Virgilio.

Con respecto a los tópicos de la creación literaria, debo decir que la enunciación lírica es un efecto importante en la poética de Montemayor. Es decir, aparece una autoconsciencia de la escritura que al poeta le inquietó. Ricoeur define este procedimiento poético como el “carácter autorreferencial” del discurso. Será muy útil seguir el apartado tercero de *La metáfora viva* para atender los elementos que ocasionan este efecto de la poesía. Deben tomarse en cuenta los pronombres personales, los demostrativos, los

adverbios de modo, lugar y tiempo, así como las modalidades de la frase: enunciativa, interrogativa, imperativa, las cuales enmarcan el esquema discursivo de la poesía que imita el de la comunicación.

Esto también permite situar la poética del autor respecto a las poéticas de otros que compartieron el mismo tiempo histórico, que pueden verse reveladas en la codificación de las formas del poema y los temas. Esto es el uso de temas y formas preferidas en la época en que vivió el poeta; lo que coincide con la tematización de la denuncia política en los textos, o dicho de otro modo, la creencia en el poema como forma de denuncia política; y por otro lado, se diferencia por los diversos procedimientos poéticos.

2.3 Metáforas: un análisis

Como todo género literario que intenta comunicar algo a través de la palabra, la poesía emula los esquemas de la comunicación; sin embargo, por las propiedades que la conforman, lo hace de manera especial. La poesía es un discurso que se ha caracterizado por concentrar y dispersar al mismo tiempo, casi siempre en un breve espacio textual, intensidad de significado, cuidado de la forma, desviación del uso convencional de la lengua; lo que resulta en un extrañamiento del lenguaje puesto que es la materia prima con la que se crea, de tal manera que algunos autores la consideran un anti-discurso (J. Culler, Pozuelo Yvancos, Luján Atienza: 2000). Pero, desde la perspectiva de Ricoeur, la obra literaria, ya sea poesía, ensayo o ficción en prosa, la metáfora de invención contribuye al crecimiento humano, al conocimiento del mundo del hombre que lo habita. “Este núcleo semántico nos va a servir de apoyo inmediatamente para definir la metáfora como

traslación de la significación de los nombres” (2001: 23). Dentro de este umbral, queda definida la metáfora como sustitución de una palabra extraña por otra ausente, no metafórica, que sí designa bien lo que se quiere decir. Ricoeur, señala la doble extrañeza de la metáfora porque presenta una palabra que no va, por decirlo así, y toma el lugar de otra que no está. Por lo tanto, hay algo más allá de una desviación del sentido, más allá de una sustitución, hay “una modificación libre a disposición del poeta” (31), la metáfora de escritor se da como acción libre. Las palabras carecen de significación propia, Ricoeur explica que las palabras no tienen en sí mismas un sentido clausurado, en cambio, el discurso que se construye a partir de éstas, es el que, como un todo, contiene sentido. Un elemento esencial para la comprensión del significado es el contexto:

las palabras no son en absoluto los nombres de las ideas presentes en el espíritu, ni se constituyen por una asociación fija con algún dato sino que se limitan a hacer referencia a las partes del contexto que faltan. Por eso, la permanencia de sentido es invariablemente permanencia de contextos, pero esta permanencia no es evidente; la estabilidad es un fenómeno que hay que explicar (108).

La metáfora, nos dice el filósofo, “considerada formalmente, como desviación [...] no es más que una diversificación del sentido; puesta en relación con la imitación de las mejores acciones, participa de la doble tensión que caracteriza a la imitación: sumisión a la realidad, invención de la trama; restitución y elevación.” (61). Siguiendo a Ricoeur en la concepción de la metáfora como un poema en miniatura que permite llegar a comprender la totalidad del mismo, puedo plantear lo siguiente respecto al tema y su desarrollo a través de procedimientos metafóricos y simbólicos: las metáforas del viento son los motivos sobre los que se erige el significado global del poema (esto es, fijarse en metáforas u otras figuras que funcionen como motivos que desvían el sentido sobre un significado amplio que ayudan a construir y que las reúne a la vez o las engloba) y la memoria como una entidad

abstracta y universal. Por lo tanto podríamos estar ante una forma híbrida de desplegar el tema (el viento como símbolo de la memoria) dentro de los poemas, pues el poeta echa mano de elementos que dispone para simbolizar el viento en relación al tema mayor que es la memoria en abstracto. Se asiste a la aparición de un símbolo que da forma concreta a una entidad abstracta. La capacidad o incapacidad de recordar nuestras historias y la capacidad de olvidar o no (de aquí se desprende una isotopía que es la del mito griego de la fuente de Leteo).

Los tópicos que observo tienen un estrecho vínculo con la creación literaria, por ejemplo, la tematización del proceso creativo. Adelante se desarrollará la imbricación de sentidos entre este tópico y el aliento (sinécdoque de viento) necesario para que cante el poeta. Se encuentran aquí la tónica del exordio, la tónica de la conclusión, la infabilidad o la claridad del discurso poético. Otro tópico es el del espacio como invocación a la naturaleza, el elogio o la condena al paisaje urbano e incluso la combinación de ambos espacios en la construcción del imaginario del poeta. Y la perturbación del mundo (símbolos ambiguos que evocan una y otra cosa, a veces contradictorias):

Arrancas la flor de la nada,
aspiras el aroma de los siglos y el engañoso vidrio de los pétalos
y gota a gota cae el niño, el muchacho, el viejo,
entre cáscaras de naranja y el ruido de los autobuses en las esquinas.
("Oda primera", vv. 42-45).

Ricoeur señala que el *mythos* (mito, trama, en la *Poética* de Aristóteles) "es la *mimêsis*. Más exactamente, la 'construcción' del mito constituye la *mimêsis*. ¡Curiosa imitación, la que compone y construye eso mismo que imita!" (2001: 59). Ya se ha dicho que los enunciados metafóricos autorreferenciales constituyen elementos fundamentales dentro de la poesía de Carlos Montemayor. El enunciado, dice Ricoeur, es "el único medio contextual

en que ‘acontece’ la transposición de sentido” (93). En uno de sus capítulos, Estudio VII “Metáfora y referencia”, analiza la función que el enunciado desempeña dentro de la creación de la metáfora por lo que aquí se ahondará en esta categoría de análisis porque permite el salto necesario para el estudio de unidades más amplias de sentido. De la unidad mínima de significado: la palabra, el nombre, base de la metáfora, se pasa hacia el enunciado base de la construcción del sentido metafórico (97).

Para el análisis del símbolo, primero es necesario establecer las relaciones entre los enunciados metafóricos, en el orden que surge el *mythos*, como la *mimêsis*: “Percibir, contemplar, ver lo semejante; tal es, para el poeta desde luego, pero también para el filósofo, el toque de inspiración de la metáfora que unirá la poética a la ontología.” (2001: 43). Particularmente, me interesa abordar el análisis de las metáforas desde el enfoque que Ricoeur propone en el “Estudio VII” donde la obra literaria tiene directa relación con una construcción metafórica del mundo.

2.3.1 Viento y muerte

En este breve apartado analizo dos poemas que contribuyen a la formación de las metáforas sobre el viento que serán las mismas que servirán para abordarlo como símbolo de la memoria, de la muerte y del amor. Iniciaré con la “ODA PRIMERA”, se trata de uno de los cantos más extensos pues consta de cinco estancias. El poema desarrolla varios temas distintos identificados a partir de los campos semánticos, recurrencia de significados que permiten una lectura homogénea y coherente (Luján, 2001: 46), éstos se plantean en oposiciones: vida-muerte, animal-vegetal, urbano-cósmico; sin embargo, el tema principal

bien puede ser la muerte en la ciudad o la muerte en vida de la ciudad. El yo poético hace una invocación a la naturaleza simbolizada en el viento, pero es un viento mortífero en el que encuentro los tópicos clásicos: *ubi sunt?* y *non omnis moriar*.²⁷ Por tanto, hay una segunda persona determinada, un tú (el viento) al que la voz poética invoca. El poema, que es el ruego, la invocación, tiene una estructura lineal e ilativa aunque se disponga de estancias separadas: lo que quiere decir que ninguna supera a la otra, por lo que pueden considerarse equivalentes. Las estancias funcionan para mantener el tono de súplica a través de paralelismos²⁸ hasta el cierre del poema, donde hay un final formal que cumple con las expectativas de la invocación y se ve reforzado a través de las figuras de interrogación:

Viento que recorres los siglos y los conoces,
que te impregnas con los que respiraron hace siglos,
que llamas a los que ahora emprenden desde antes de su vida
el camino hacia nosotros,
tú, que conoces la memoria que nos olvida,
blanco señor, albas ruinas de los tigres, albas manos de mis hermanos bastardos,
tú que conoces la ruta de los años que avanzan para alcanzarnos,
dinos, responde,
¿sólo a morir hemos venido a la tierra?
¿sólo para morir aquí nacimos?
("Oda primera", vv. 176- 185).

El cierre del poema acentúa el ruego a la naturaleza imitando la lírica prehispánica. Montemayor fue un poeta que aspiraba a los preceptos de la poesía grecolatina para regresar a la tierra de origen y escribir sobre lo propio, también se interesaba por la tradiciones originarias de México por lo que su búsqueda poética entrelaza ambas

²⁷ *Ubi sunt?* o *ubi sunt qui...?* significa en español: ¿dónde están ellos? o ¿dónde están los que...? Y *Non omnis moriar* quiere decir: no todo morirá. De los temas a los que Herrera Zapién (1991) pasa lista se encuentra uno en particular que es necesario confrontar aquí y "es el grito de inmortalidad (*non omnis moriar*) que Horacio comparte con otros vates mayores de Grecia y Roma" (8-9).

²⁸ Estos procedimientos de repetición pueden verse en el uso del verbo en presente simple, en modo imperativo: "pisa", "toca", "sube", "mira", "funde"; o bien, los versos finales citados arriba: "Viento que recorres [...] que te impregnas [...] que llamas [...] tú, que conoces [...] tú, que conoces" ("Oda primera").

tradiciones antiguas. Este encuentro de influencias o aspiraciones dan pie para desarrollar un punto de conflicto: ¿en qué sentido emplea ambas tradiciones? ¿por qué? ¿para qué? ¿para quién?

Una de las metáforas a las que se enfrenta mi análisis es la de “El sudario de viento” que “amortaja las calles” (v. 10) en donde “sudario”, la tela que cubre (“amortaja”) a los muertos, sustituye el término “viento”, el fluido que corre por las calles; por lo tanto el viento es un sudario que amortaja las calles, o bien, hay muerte, luego el viento se convierte en un sudario. Similares a esta metáfora, localicé seis designaciones metafóricas distintas para referirse al viento: “El blanco Señor del Ayuno” (v. 11), “Señor del Ayuno” (v. 51), “Blanco Ayuno” (v. 159), “blanco señor [...] albas ruinas [...] albas manos” (v. 181). Las últimas cuatro son epítetos, metáforas del adjetivo (Luján, 2001: 114), a caballo entre el uso clásico y el moderno puesto que dan énfasis y adorno pero también contribuyen a desplegar múltiples sentidos que sorprenden (Luján, 2000: 135). Como se puede observar, hay una simplificación de las metáforas a lo largo del poema que sugiere la configuración de un símbolo.

2.3.2 Viento y memoria

Hay otras metáforas imbricadas en la “ODA SEGUNDA” que no están tampoco alejadas de las analizadas líneas arriba, pero que agregan un elemento importante dentro de la poética de Montemayor: la memoria. En este poema, la voz poética comienza con un par de interrogaciones que permiten pensar en el tema desarrollado a lo largo del poema: decir y

recordar. Aquí se alude directamente al tópico de la creación literaria frente a un contexto urbano y en un tiempo específico, la mañana:

El poema se pierde con el sabor del café negro,
del cigarrillo encendido, del ruido
de la mañana y los automóviles,
en la calle de mi casa.
(vv. 3-6).

La voz poética cuestiona la función del poeta (decir) y la existencia de receptores “¿Quién en medio de los que duermen, / se jacta de que sueña?”, “(ahora, ¿quién lo escucha?)”. Hay otras preguntas recurrentes que insisten desde el principio y funcionan como anáforas: “¿Para qué...? ¿Para qué...? ¿Para qué el poeta?” y concuerdan con el contexto histórico-literario de la época en la que surgen estos poemas de Montemayor, cuando la crisis económica azota el tejido social, éste se convulsiona trastocando de esta manera todos los componentes de la existencia humana, entre ellos el arte.

Al revisar la estructura textual de la “Oda segunda” –enfocada a la distribución sintáctica de los contenidos poéticos, pero independiente de las relaciones semánticas que plantea el texto (Luján, 2000: 69)–, la considero como conclusiva o sintética porque, desde mi punto de vista, la voz poética hace esta serie de preguntas para responderse al final. El primer verso inicia “¿Para qué sirve decirlo?”. Continúa con una serie de cuestionamientos reiterativos “¿Para qué recordar?”, “¿Para qué añadir algo más?”, “¿Para qué repetirlo?”, “¿A qué hablar cuando nada retiene su nombre, / pues no sirve para comprenderlo mantener su nombre?”, “¿Para qué el poeta?”, “¿Para qué escucharlo?”, dos interrogaciones son lanzadas: “¿Quién, en medio de los que duermen, / se jacta de que sueña?”, “(ahora, ¿quién lo escucha?)”. Las metáforas seleccionadas para el análisis concluyen el poema.

De los campos semánticos destacan cinco: “del Decir” que engloba todas las referencias al acto de habla, así como del contexto literario; “del Tiempo” con todas las alusiones a partes del día, deícticos de tiempo, entre otros; “de lo Urbano”; “de la Memoria” y, por último, el campo semántico de lo degradado, disminuido y negativo a través de ciertas palabras como “perder” que se reitera multiplicidad de veces, y de otras como “matanza” y “odio”, por ejemplo.

Las metáforas que seleccioné para iniciar el análisis aparecen en el siguiente fragmento:

Silencio también es la palabra.
Aliento que lo expulsa en el espacio de la memoria,
en el oído quieto de los años
que se torna inútil para la vida.
Oído también es la memoria,
la mirada de cada hora en las calles,
el centavo de la mañana que rueda
en oficinas, en hombres, en la matanza paulatina
de los diarios, de la riqueza ajena,
de la oferta de recuerdos, angustias, risa,
que llaman empleado.
Palabra también es este instante que se mira
y llamamos recuerdo, llamamos rencor.
 (“Oda segunda” vv. 43-55).

Éstas se estructuran por repetición: “también es la”, en la tercera cambia artículo por adjetivo demostrativo para designar cercanía, “Palabra también es este instante que se mira” (v. 54). Otra metáfora es la humanización del instante y por tanto surte mayor efecto el que se “mire”. Aquí hay una metáfora de invención que hace lo que dice, según Ricoeur, se trata de una metáfora autorreferencial: la lectura es el instante que se “mira” a través de los ojos del lector y al leer el último verso, se acciona el discurso: “Palabra también es este

instante que se mira / y llamamos recuerdo, llamamos rencor”. Es necesario abordar aparte otra metáfora de invención presente en los siguientes versos:

Aliento que lo expulsa en el espacio de la memoria,
en el oído quieto de los años
que se torna inútil para la vida.
("Oda segunda", vv. 44-46).

Considero que las voces “silencio”, “palabra”, “aliento” nombran desde el mismo nivel de sentido, todas tienen relación con el uso de la palabra, el tiempo y la memoria, pues ésta última se deposita “en el oído quieto de los años”, hay una alegoría sugerida en la antropomorfización del tiempo. ¿En qué consiste la interacción semántica entre silencio y palabra? Hay una autocontradicción significativa (Ricoeur, 2001: 130) pues una designa la facultad de hablar o de ejecutar un sonido articulado y la otra la falta de ruido o el estado de una persona silente. Al silencio se le atribuyen rasgos de palabra, por tanto, el poema plantea al menos dos posibilidades, la primera es que está lejos de haber ausencia de sonido y nulo significado; y la segunda, que el silencio existe como silencio (y como tal llega a tener significado). Ricoeur señala, desde tres autores (Beardsley, I.A. Richards y Max Black) que:

la metáfora es un caso de ‘atribución’; precisa un ‘sujeto’ y un ‘modificador’; vemos aquí una bina análoga a la del ‘dato-vehículo’, o a la de ‘foco-marco’. La novedad está en hacer hincapié en la noción de ‘atribución lógicamente vacía’ y entre todas las formas posibles de atribución, en la incompatibilidad, es decir, en la atribución autocontradictoria, la que se destruye a sí misma. (130)

Para la explicación de una metáfora, partiendo desde la teoría semántica y siguiendo a los autores arriba citados, Ricoeur propone dos movimientos: uno de “selección” y otro de “plenitud”. El primero consiste en un principio de conveniencia y el segundo en un principio de amplitud, el último modifica al inicial. Se trata, en primera instancia, de

estudiar la metáfora como una parte equivalente pero reducida de la obra entera a la que contribuye, de la parte al todo o de lo particular a lo general. Y en segunda instancia, se efectúa el movimiento contrario, abrir el abanico de posibilidades de significado, explorar toda la serie de connotaciones “dentro del contexto del poema” (131).

Ricoeur, desde una semántica de la metáfora, está de acuerdo con Richards en que “Las palabras no tienen significación propia porque no poseen ningún sentido en sí mismas, porque es el discurso, tomado como un todo, el que contiene sentido de un modo indiviso” (107); a su vez, el discurso responde a un contexto, al cual se le da prioridad desde esta perspectiva para construir una explicación de la metáfora.

Al parecer el poeta es muy consciente de este aspecto del lenguaje y por eso interroga: “¿A qué hablar cuando nada tiene su nombre, / pues no sirve para comprenderlo mantener su nombre?” (vv. 39-40). Ricoeur se pregunta por el sentido de estudiar la metáfora “si el nivel de investigación de la crítica literaria es la obra tomada como un todo” (128), responder este cuestionamiento es internarse en el problema de la significación, por demás interesante.

Según Ricoeur, la lógica que opera dentro de este pensamiento es la siguiente: “si se puede dar razón de lo que está implicado en estos núcleos de significación poética, también debe ser posible extender la misma explicación a entidades más vastas, como el poema entero” (128). Ahora bien, puede comprenderse la crítica hecha a esta teoría por incurrir en un relativismo. Ricoeur señala que la explicación es la forma de conocer el significado de la metáfora con la intención de abarcar unidades más amplias de sentido. Pero esto se complejiza cuando se observa que esta significación es “emergente”, pues surge en un

“instante de existencia” (128); por consiguiente, el lector también forma parte fundamental de la construcción de este significado: “la red de interacciones que hacen de tal contexto un contexto actual y único. La metáfora es entonces un acontecimiento semántico” (134).

2.4 Símbolo, redescrición y realidad: una lectura

Hay otros versos que son metáforas que enmarcan el símbolo, por ejemplo: “la muerte, / el espíritu que se come en un pan envejecido y seco” (“Oda primera” vv. 19-20) y otras que matizan el símbolo, por ejemplo: “viento más amoroso que el olvido” (v. 50); también, el viento simboliza un espacio: “mi lugar”, “país”, “memoria”, dice la voz poética, “abierto cielo en carne de viento”, en una clara imbricación de metáforas. La primera corresponde a “abierto cielo”, un epíteto clásico, lexicalizado en la lengua común como “cielo abierto” y que vincula un participio proveniente del verbo abrir que adjetiva a “cielo” dando la noción de amplitud. La segunda es “carne de viento”, donde se juntan dos términos opuestos por naturaleza y que sugieren una paradoja u oxímoron porque el viento como fluido está asociado con lo elevado y la carne por ser alimento y constitución corpórea de los mortales se asocia con lo bajo y pecaminoso. En tercer lugar, está la metáfora que vincula “lugar”, “país” y “memoria” con “cielo” por semejanza con la noción de amplitud o grandeza, y con “carne de viento”. Aquí, podría pensarse que “carne” se asocia más con “carne de cañón” puesto que el yo poético se pondrá a enumerar los recursos de la tierra que han sido poco a poco devastados:

Mira mi lugar, desmedido en dulzura y desiertos,
abierto cielo en carne de viento,
poderosísimo en montes y metales.
Se llama Temósachic, Madera,

campesinos y tarahumaras miserables,
 ejércitos condecorados
 por asesinar a un puñado de maestros rurales,
 por arrojarlos a una fosa común como vísceras de ganado
 mientras el Gobernador explicaba:
 “Pedían tierra, que traguen tierra.”
 Se llama Naica, Parral, San Francisco el Oro,
 y éste que respirará por última vez bajo el derrumbe de las galerías, en las minas,
 que a los cuantos años envejece en el hambre y los tiros,
 peón de la riqueza se llama,
 peón de la muerte.
 Se llama Sonora, y California, y Michoacán,
 tierra amantísima y miserable,
 tierra dormida entre el azúcar, la muerte sin cena y los establos,
 Hidalgo, Nayarit, Tamaulipas, San Luis,
 exterminados en latifundios y en minas y en costas,
 pescadores de la muerte entre henequén, cereal y algodón y fruta,
 masacrados bajo el calor del café y de la caña.
 Se llama país, memoria,
 mi país siempre fuera de su casa, sin casa,
 niño que olvida dónde está lo que no tiene,
 hambre que envían sobre su cuerpo
 destruyendo patios, bosques, alfabetos,
 nombres innumerables
 que cerraron la vida para siempre;
 se llama ejército defendiendo nuestro derecho a morir.
 (“Oda primera”, vv. 127-156)

Hay otras metáforas que también quiero señalar ya que postulan la semejanza entre la creación poética, la fecundación y la fundación de una ciudad. El yo poético invoca al viento, le canta y le hace “mirar” hacia su labor: “donde busco las palabras y las ramas / para hacer el poema”, en una analogía entre creación literaria y naturaleza. Luego, el yo poético pide al “viento” fecundar la memoria en la imagen de los siguientes versos:

Sube a la memoria de cada ciudad
 y toma un caudal de estrellas calientes;
 desnuda la espalda de la vida
 y preña con tus manos la hondura de todo lo que llegue a morir.
 (“Oda primera”, vv. 167-169).

Si las palabras y las ramas forman el poema, la memoria y las estrellas fundan las ciudades, es la lógica que opera en el entramado metafórico. En este sentido, Ricoeur apunta un valor

fundamental de la metáfora: “presenta lo inanimado como animado tiene ese poder de visualizar las relaciones. [...] ¿No es lo visible lo que hace manifestarse a lo invisible, en virtud de una supuesta semejanza entre ambos? [...] Presentar las cosas inanimadas como animadas no es relacionarlas con lo invisible, sino mostrarlas *como* en acción” (2001: 53).

Para concluir con el estudio del primer poema, interesa traer a colación el discurso *Destino del canto* del poeta Rubén Bonifaz Nuño (2011), donde establece un eje comparativo de las nociones de amistad, guerra, muerte y poesía en dos grandes y antiguas tradiciones poéticas: la latina y la náhuatl. Bonifaz Nuño parte del mestizaje de la cultura mexicana y del supuesto de que ambas tradiciones llegaron a confluir históricamente en la formación misma de la literatura mexicana para hacer una revisión de la concepción de vida y muerte, guerra y amistad de los poetas latinos y de los poetas nahuas a través de citas ejemplares. Todo esto con el propósito, dice, de encauzar, de alguna manera, la expresión poética que se ha generado desde entonces en el México contemporáneo.

Los versos citados de Horacio, Virgilio, Catulo y de los nahuas a través del nombre de Netzahualcóyotl coinciden, evidentemente, en ciertas concepciones de la vida; en otras, ciertamente se contradicen; sin embargo, Bonifaz Nuño las hace converger en el sentido que ambas dan a la poesía como canto fundador y solidario entre los hombres frente a la certeza de la muerte.

Debe recurrir, para el caso latino, a la idea de la fundación de las ciudades, el canto como fundador de una comunidad fraterna; y para el caso nahua, la virtud del sacrificio para la continuación de la vida de los otros. *El canto es una entrega total que pretende servir a la construcción de una estabilidad entre los hombres*, parece ser la tesis

desarrollada por el poeta-orador-académico, según mi lectura de ese texto. La “Oda primera” de Carlos Montemayor, como hasta aquí se ha intentado estudiar, puede ser una muestra oportuna de lo que Bonifaz Nuño propuso para una renovación de las letras mexicanas durante la década de los años sesentas y que su joven discípulo atendió.

Capítulo III: La memoria en el viento, imaginación poética

*The essential work of politics is the configuration of its own space.
It is to make the world of its subjects and its operations seen.
The essence of politics is the manifestation of dissensus
as the presence of two worlds in one.*
Rancière,

Introducción

De acuerdo con los estudios de Paul Ricoeur, corresponde ahora efectuar la búsqueda de la realidad a la que aluden los poemas, para ello me apoyaré en la lectura del capítulo VII “Metáfora y referencia” de su libro *La metáfora viva* (2001). Resulta interesante este salto del texto hacia el referente o los referentes que connotan su sentido porque siempre se mantiene una ambigüedad inherente a las palabras empleadas en la poesía. El símbolo que elegí como hilo conductor de mi trabajo fue el viento, a partir de este elemento quise analizar su configuración simbólica como vehículo de la memoria. Se verá que el viento es un símbolo de la movilidad, forma parte de la imaginación aérea a la que Gastón Bachelard le dedica un libro completo, *El aire y los sueños* (2012), que será otro de los asideros para aventurarnos por las distintas corrientes aéreas de la memoria que le interesó recuperar a Montemayor.

El primer apartado que se titula “Cantar la ira del viento. Imaginación y movilidad”, dispongo una argumentación que defiende a la memoria como referente del símbolo del viento, y de éste como una expresión violenta. La realidad o el referente principal al que apuntará mi argumentación, basada en el análisis de los poemas, será la de las medidas represoras hacia las demandas de los grupos organizados de México durante la segunda mitad del siglo XX. Además, la pondré a debatir con la idea de imaginación poética de

Bachelard. Lo que me permitirá establecer una serie de tensiones para mantener el equilibrio y explorar el nivel simbólico y referencial de los textos.

El segundo apartado se titula “Declamación muda. Voluntad, Aire, Memoria”. Con base en los mismos textos teóricos discuto los hallazgos del primer apartado para confrontarlos con dos ideas: 1. La metáfora remite a uno o varios referentes, o bien, innova el sentido y deroga la referencia en virtud de “otro modo más fundamental de referencia” (Ricoeur, 2001: 302) y 2. La imaginación pura anula cualquier realidad, por lo tanto sólo existe la voluntad de hablar: “una especie de respiración blanca en una declamación muda” (Bachelard, 2012: 299). Esta discusión perfilará la transición hacia el próximo apartado.

El tercer y último apartado se titula “El aliento poético. Memoria Vicaria”, en él analizo los alcances sobre la voluntad para confrontarlos con las ideas de Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado* (2006). A partir de las ideas filosóficas de Bachelard acerca de la realidad del aliento poético como aquello que informa a la poesía y con la discusión que Sarlo propone sobre el llamado del ausente, intento redondear mi acercamiento a una de las posibles realidades a las que alude la poesía de Montemayor.

3.1: Cantar la ira del viento. Imaginación y movilidad

Percy Bysshe Shelley
*espíritu salvaje que se agita en todas partes,
que destruye y protege: ¡escucha, oh, escucha!*

Los poemas de Carlos Montemayor recrean momentos claves de la historia de México pertenecientes a la segunda mitad del siglo XX. Particularmente aquellos eventos relacionados con las luchas agrarias, la lucha de clases, o bien, al movimiento estudiantil y

magisterial de los años sesenta y setenta. Por una parte, una de las hipótesis es que sus textos poéticos –sobre todo los que escribió primero– se presentan al mundo desde una postura política que se esfuerza por privilegiar la función social de la poesía. Por otra parte, el estudio de los símbolos y sus referencias desdobladas, encubiertas, me permite explorar hasta qué punto se lleva a cabo lo anterior.

Las armas del viento es el título del primer poemario que analicé, fue escrito en 1977 en un contexto posterior a los conflictos políticos de los años sesenta, a poco más de una década del evento del 65 en Ciudad Madera y a casi diez años de distancia de los sucesos sufridos durante el 68, principalmente. El título del poemario está interconectado con el de la novela *Las armas del alba* (2003) y con el poema “El alba” que abre la serie de *Los poemas de Tsing Pau* (2007) y que es el epígrafe de la misma novela, el cual cito completo:

El Río Amarillo extiende sus caudales de oro
sobre las tierras, al pie de la neblina y las montañas.
El sol nace y busca su propio reflejo,
quiere encontrarse con el oro de las aguas y el mundo.
El general Hsun Tiang recoge su cabellera
y despeja sus pensamientos.
Mira a su ejército:
los combatientes preparan los arcos y los dardos,
pulen espadas y dagas y aseguran escudos.
Brillan las espadas en las montañas
como nuevos caudales del Río Amarillo.
El general Hsun Tiang piensa en silencio:
“Estas son las armas del alba.”

Dentro del universo poético que el escritor construyó, el vocablo “armas” es el primero que implica ambigüedad porque tiene diversos sentidos. Puede tratarse de máquinas para atacar o defenderse (como en el caso del poema citado arriba, aunque también tiene un sentido y un referente metafóricos que le corresponden y que más adelante desarrollo), puede aludir

al empleo metafórico de cualquier tipo de herramienta o utensilio, o bien, referir a los “medios que sirven para conseguir algo” (RAE). Análogamente, quien funge como sujeto que posee las “armas” es el “viento” por la pertenencia que indica la preposición y artículo contrato “del”. Así pues, cabe preguntarse dentro de la lógica metafórica ¿qué sentidos tiene este viento en la poética de Montemayor?

Según mi hipótesis, el viento es el símbolo que está en lugar de la memoria, también es símbolo de aliento y por extensión lo es también de poema (aliento poético). Por consiguiente, la palabra “armas” hace pensar en que la memoria y la poesía son las herramientas, los medios, por los cuales a) se defiende de algo, o b) se consigue algo. Para encontrar la referencia desdoblada o encubierta que respalda la creación poética es preciso seguir el sentido literal imposible que, a su vez, tiene una referencia imposible –que no es– (Ricoeur, 2001: 304-305). Intentaré dar con esta referencia imposibilitada: “las herramientas, las máquinas de ataque o de defensa de la corriente de Aire”; pero, al sentido metafórico –lo que es– le corresponde también una referencia metafórica: “Las armas del viento”-“Los medios de/para la agitación”. Se destruye un primer sentido literal y uno metafórico para llegar a una referencia por semejanza, por connotación: “armas”-“medios”-“poemas”, “viento”-“agitación”-“memoria”. El poemario está dedicado a “la memoria” de su hijo David y a sus amigos que le “enseñaron a trabajar la madera del bosque”. La frase “madera del bosque” remite a Ciudad Madera, localizada en la Sierra Madre Occidental; por contigüidad alude a la guerrilla, movimiento armado que se ubica, generalmente, en las montañas, en las sierras. Por lo tanto, este poemario está dedicado a recordar a su hijo (las razones de su muerte son desconocidas) y a sus amigos guerrilleros de Chihuahua. Esto se vincula con “armas” en el sentido literal y más próximo. El poeta llama “armas del alba” a

los guerrilleros, en la metáfora del verso final “Estas son las armas del alba” la parte por el todo, la sinécdoque remite a los guerreros del ejército chino.

Desde mi lectura, los versos iniciales no están escritos para invitar al vuelo, al esparcimiento feliz de la imaginación, no convidan a ningún viaje aéreo en el sentido que le da Gastón Bachelard; por el contrario, se trata de un viento violento que se arrastra: “El sudario de viento amortaja las calles”, “Pisa con sus pies calientes” (“Oda primera”, vv. 10, 13). Tampoco describen una caída, simplemente el símbolo se establece en una horizontalidad asfixiante y mortífera: “El viento baja a la ciudad, entra, / abre sus casas, sus habitaciones.” (“Oda primera”, vv. 23, 24). Es un símbolo masculino, lo identifican la violencia y la transitividad de la mayoría de sus verbos: “Pisa”, “entra”, “Toca”, “abre”. Tiene connotaciones de violencia y de sexualidad masculina reforzadas con otros símbolos, “púa”, “espina”, “tigre” y la metáfora sobre la esperma:

Y como savia reseca entre los muslos,
en cada cuerpo yacen las espinas de la fiesta,
las púas con el tigre de cada aurora
ruge esparcido entre nosotros.
 (“Oda primera”, vv. 32-35).

En varios poemas será el viento la parte activa, fertilizadora, que esparce la semilla y la tierra, la parte receptiva que concibe no sin un sentido paradójico: “Señor del Ayuno por quien la tierra siempre se muestra dulce, quieta, / llena de oficinistas, de profesores, de obreros, de bastardos oficiales, / de mañanas atropelladas entre automóviles y policías;” (“Oda primera”, v. 51). El símbolo masculino, “sin el cual ningún rencor nutriría la memoria de esta ciudad” (v. 54), también es la voz masculina, “con su palabra enorme y difícil”, que enuncia las muertes, las injusticias, el hambre, la orfandad:

Se llama país, memoria,
mi país siempre fuera de su casa, sin casa,
niño que olvida dónde está lo que no tiene,
hambre que envían sobre su cuerpo
destruyendo patios, bosques, alfabetos,
nombres innumerables
que cerraron la vida para siempre;
("Oda primera", vv. 149-155).

La estancia final de la "Oda primera" cierra con un tono rogativo. En esta parte el símbolo del viento se convierte en un dios al que se le invoca para conocer el destino del hombre. El dios del viento, "El blanco Señor del Ayuno" puede "preñar" de memoria "la hondura de todo lo que llegue a morir". También es el tiempo pues recorre los siglos, los conoce porque "vuelve sin que nadie lo destruya" (v. 158). Es el comienzo y el final, el primer verso inicia con su nacimiento y el verso final pregunta por la muerte:

tú, que conoces la memoria que nos olvida,
blanco señor, albas ruinas de los tigres, albas manos de mis hermanos bastardos,
tú que conoces la ruta de los años que avanzan para alcanzarnos,
dinos, responde,
¿sólo a morir hemos venido a la tierra?
¿sólo para morir aquí nacimos?
(vv. 180-185).

Una de las interpretaciones que más satisfacen mi lectura de la primer oda es que aquí el poeta está jugando con el presente cotidiano, urbano, de las ciudades de México y con el efecto que produce el empalme con la cosmovisión indígena náhuatl, Quetzalcóatl/Ehécatl es el "dios del viento": "Tiene puesta en la cabeza una diadema de [piel] de tigre." (1992: 117), Quetzalcóatl "Produce vientos, hace remolinos, sopla, se lleva las cosas. Chicomecóatl: Hace echar hoja a las plantas, las hace echar brotes, las cuida. [...] el dueño del agua: sangre." (157). Entonces, en este sentido, la memoria es símbolo de un pasado prehispánico al que el poeta quiere señalar. ¿Cuál es, desde nuestra perspectiva, la referencia desdoblada? El viento es un referente imposible, un interlocutor imposible,

dentro del universo poético es válido que el yo poético se dirija a él, lo interpele, la referencia metafórica es que es un dios, el dios prehispánico del viento y concluyo que una referencia desdoblada o encubierta puede ser la de una consciencia humana, el lector, el oyente al que la voz poética exhorta: tú lector, recuerda, escucha, haz memoria. La distorsión del sentido literal genera innovación, es la metáfora viva (Ricoeur, 304).

La palabra “armas” no vuelve a aparecer hasta la “Oda novena”. Otro momento es en el fragmento “4” de “Poemas de Abril” perteneciente a la serie *Abril y otros poemas* de 1979. En ambos casos se trata de una metáfora del reclamo donde se sustituye el contenido antes mencionado con nueva información (Luján, 2000: 112):

Armas: cuerpos convulsos, espasmos, furia,
impacientes se funden con nosotros...
 (“Oda novena”, vv. 10-11).

Canto nuestras armas:
el olvido, la amargura, el amor, la furia,
la carne, al envejecer.
 (“4” de “II. Las armas y el polvo”, vv. 1-3).

Además de compartir el tipo de metáfora, los fragmentos de los dos poemas tienen en común algunos elementos que definen metafóricamente a “armas”: la “furia”, la ira, los cuerpos. En la “Oda novena” se le canta a un viento vertiginoso “que arde, que se enfurece” (v. 29). El símbolo es continuado y llega a subjetivarse en la voz poética: “Soy muchedumbres buscándote desde mi lecho, / vociferantes y candentes, / iracundas desde mi sexo.” (vv. 24-26), esta voz se dirige a un “tú” ambiguo que puede llegar a ser el sujeto amado pues no hay algún elemento que permita determinar si se trata de un sujeto femenino: “Y eres una memoria de planetas, de sangre, de rostros que han llegado a mí. / Eres millares de cuerpos que arden en el olvido y no se consumen.” (vv. 27-28). En este

caso no se trata del viento (dios) porque cuando la voz poética se dirige a éste, es muy claro: “Ven, viento,” (v. 45). En tanto símbolo subjetivado trata de abarcar una totalidad:

Y es el viento que recorre ciudades, azoteas, ventanas,
cuerpos miserables que se aman,
cuerpos recientes que se aíran,
perfumados, sórdidos, decrépitos,
cuerpos que la pobreza ha deformado
o en que la ciudad descansa,
 (“Oda novena”, vv.37-42)

Sin embargo, es una totalidad fragmentada: “Viento incompleto, desigual, impaciente, inconstante” (“Oda novena”, v. 51). El poeta se esfuerza por hacer visibles a los sujetos excluidos, en este sentido, manifiesta el disenso, hace público lo privado: “It consists in making what was unseen visible” (Rancière, 2010: 38). Saca del espacio doméstico elementos que no quieren ser vistos bajo el consenso público (38): la “vecindad”, la “ropa usada por años”, los “techos de cartón y lámina”, las “Esposas de obreros, de ancianos, de muchachos, / esposas envejecidas,” (“Oda novena”, vv. 101-102). El poeta quiere ser inclusivo, en el furor poético, unifica a sabiendas de que miente: “viento en que una fugaz certeza *nos hace creer* que somos uno, [...] carne irremplazable.” (vv. 118, 120, el subrayado es mío).

En “Finisterra” (1982), uno de los poemas más elaborados de Montemayor, se canta directamente al odio, al rencor, a la furia, a la ira, al dolor que resulta de morir y de que otros mueran, pero también se intuye que el comienzo de las cosas trae consigo fuerzas equiparables. Al respecto, una cita de Gastón Bachelard me permite reforzar esta idea:

El movimiento crea el ser, el aire en remolino crea las estrellas, el grito da imágenes, el grito da la palabra, el pensamiento. Por la cólera, el mundo es creado como una provocación, la cólera funda el ser dinámico. La cólera es el acto incipiente. Por muy prudente que sea una acción, por muy insidiosa que pretenda ser, debe franquear primero un pequeño umbral de cólera. (280).

No obstante, en “Finisterra” el tono poético es equilibrado porque dentro de un espacio oceánico en constante movimiento el yo poético percibe todas las cosas como un encuentro amoroso entre cuerpos en contraste con los términos negativos: “Canto la furia de que los cuerpos se separen,” (v. 59), “la furia de no ser para siempre,” (v.65), “Canto el triunfo, la ira de dos cuerpos [...] sembrando recuerdos permanentes en cuerpos perecibles” (vv. 72, 79). Si bien “Finisterra” es un poema de largo aliento, con metáforas más estilizadas, mi interpretación es que también remite a los cuerpos que están ausentes. Por otra parte, en el fragmento “10” de “Poemas de Abril” (1979) ya se perfilaban estas contradicciones que se dan lugar en el símbolo del viento:

Canto ahora el viento...
Que impregna los ojos cálidos de los que ven por primera vez la luz
y creen que mueren, mas sólo han nacido;
los ojos que besan por primera vez la vida
y creen que duermen, pero sólo es el aroma
del primer instante en que mueren.
(vv. 9-13).

Cabe recordar que el poema instaaura un mundo en sí mismo; de igual modo, ese mundo brota entre los distintos poemas a través de las metáforas interconectadas (Ricoeur: 321-322). El poeta canta a los contrastes entre vida y muerte. Desde mi perspectiva, dentro del universo poético de Montemayor, las armas simbólicas para la batalla contemplan los recuerdos de aquellos cuerpos que ya no viven más y anticipan a los que apenas nacerán.

3.2 La declamación muda. Voluntad, aire y memoria

*...es mi espíritu, no el viento sin historia,
es mi espíritu el que estremece y el que hace cantar su follaje.*
Rosario Castellanos

Una vez que he mostrado las configuraciones del viento como símbolo de la memoria, en este subcapítulo me interesa extender el análisis anterior pero enfocado hacia las conexiones del símbolo del viento con la voluntad de hablar de la memoria. “¿Para qué sirve decirlo? / ¿Para qué recordar?”, se pregunta el poeta en la “Oda segunda”. La palabra es viento porque el aliento es una parte de él (sinécdoque particularizante): “Éste es el viento” dice un verso que funge como anáfora a lo largo de la “Oda octava”. Me parece pertinente citar unas líneas que Gaston Bachelard escribió sobre la respiración poética: “En este caso es realmente el aliento el que habla, el aliento que es el primer fenómeno del silencio del ser.” (297). La metáfora viva, continuada dentro de la red compleja de significados, aflora nuevamente y se presenta al final de la “Oda segunda”:

Silencio también es la palabra.
Aliento que lo expulsa en el espacio de la memoria,
[...]
Oído también es la memoria,
[...]
Palabra también es este instante que se mira
y llamamos recuerdo, llamamos rencor.
 (“Oda segunda”, vv. 43-44, 47, 54-55)

A saber, “recuerdo” y “rencor” se encuentran en el mismo rango —son semejantes, la estructura bimembre del último verso enfatiza este aspecto de las palabras—,²⁹ en el nivel

²⁹ José Antonio Marina y Marisa López Penas indican la semejanza de estas palabras en su *Diccionario de los sentimientos* (2007): “*Rencor* es ‘enemistad antigua e ira envejecida’. Procede de *rancio* y es, por lo tanto, un malestar que se ha degradado y enmohecido. No se distingue del resentimiento. [...] Resentimiento es el amargo y profundo recuerdo de una injuria particular de la que desea uno satisfacerse, pero el rancor pasa mucho más allá, pues pretende causar todo el mal posible hasta la destrucción del contrario’. (PAN). El

simbólico se mantiene la red metafórica en la que memoria refiere a los sucesos hirientes en el pasado: “la matanza paulatina / de los diarios” (vv. 50-51). La palabra es aliento y es memoria, igualmente es silencio –la palabra silencio, es también una palabra–, es “oído”. Por lo tanto, la memoria es el oyente (metáfora viva), el lector que se encuentra en el “instante que se mira”.

De acuerdo con Ricoeur el referente más inmediato se deroga para asimilar otros valores, es en este sentido que apunta a la realidad (302-304). Por otra parte, Bachelard señala que la realidad se inutiliza mientras la imaginación florece, a esto lo llama “declamación muda” (299). Debido a la multiplicidad de los usos que implica, el símbolo del viento establece varias tensiones entre denotación y connotación³⁰ (es aire, respiración, impulso vital, inspiración), lo que permite observar en torno suyo la complejidad de los sentidos disparando en diversas direcciones. Mi pregunta es, ¿qué hay de la literatura que se esfuerza por apuntar a referentes específicos? El poema se construye y se presenta como totalidad; sólo al considerar los elementos que la componen, puede pensarse en la realidad que señala. En palabras de Ricoeur: “Si el enunciado metafórico debe tener una referencia, ésta provendrá del poema en cuanto totalidad” (293).

El universo metafórico que Montemayor construyó contempla la comunicación con el lector, no se trata de una poética egoístamente volcada hacia sí misma. El poeta no se presenta como centro del universo aunque su poesía sí voltea hacia lo cósmico: “en este aire, en este lugar de las estrellas” (“Oda tercera” v. 47); sin embargo, otra fuerza lo sujeta a

prefijo *re-* expresa muy claramente la reiteración del sentimiento. El *Petite Robert* da una precisa descripción: ‘Es el hecho de acordarse con animosidad de los males o daños que se han padecido (como si se los ‘sintiera’ todavía” (183). La abreviatura PAN se refiere al libro de Juan de Peñalver, *Panlético: Diccionario universal de la lengua castellana* (420).

³⁰ “la distinción entre *denotación* y *connotación* es uno de los ejes más importantes de su semántica: de la denotación proviene la selección sémica; de la connotación, la imagen asociada.” (Ricoeur, 2001: 302).

lo social: “que me retiene a la memoria de cada día, / al aliento que cesa de ser sólo mío,” (“Oda tercera”, vv. 29-30). Acerca del acto del decir, Bachelard señaló que “Es en la voluntad de hablar donde puede decirse que la voluntad *quiere* la imagen o que la imaginación *imagina* el querer.” (299, subrayado del autor). Para el poeta hablar es dirigirse a otro, de manera horizontal: “Un hombre habrá igual a muchos otros / que aprenda a decir lo que sus iguales buscan. / O lo que pierden con la intratable memoria de su silencio y su carne.” (“Oda segunda”, vv. 14-16). El aliento le sirve a Montemayor “para decir más” (“Oda tercera”, v. 35).

Los teóricos que respaldan mi análisis llegan por dos vías a la metáfora, Ricoeur a partir de las semejanza entre el sonido y el sentido: “«Ver lo semejante» –decíamos con Aristóteles– es «metaforizar bien».” (296, 304); y Bachelard por aquello que “deforma” las imágenes, “la fuga lingüística”: “los deseos de alteración, de doble sentido, de metáfora” (12). Para desentrañar los sentidos dentro de la totalidad poética fue necesario ejercitar ambos movimientos, uno como desprendimiento voluntario y otro como cercanía entre las cosas. La subjetivación que en el subcapítulo anterior se revisó tiene, nuevamente, pertinencia en este apartado en cuanto al motivo declamatorio que funde el símbolo (viento) con la voz poética (yo), el referente metafórico (memoria) y que, por lo tanto, encubre o recrea la realidad (oyente): “Soy otro viento / que conoce el perfumado aliento de la muerte,” (“Oda sexta”, vv. 23-24).

Para Bachelard “Es el silbido del viento lo que hace temblar al hombre que sueña, al hombre que escucha” (282). Por su parte, Ricoeur se pregunta si la semejanza entre las cosas diferentes no indica, acaso, su proximidad en lo real (304). Ambos están de acuerdo en que la voluntad del sujeto quiere captar el mundo vivo bajo su propia visión. También

hay una voluntad de crear las semejanzas, por ejemplo, en las aliteraciones. Bachelard asegura que “Oír es más dramático que ver.” (281). Montemayor logra engarzar el sentido con el sonido a través de la reiteración del fonema /s/ y la lectura remite al efecto del viento despertando rumores, murmullos, gritos sobre las cosas que no se quieren olvidar:

Nuestro pan se llama olvido, nuestra sal se llama silencio.
Siempre nuestro, siempre cercano a nuestro costado,
viento más amoroso que el olvido.
 (“Oda primera”, vv. 48-50)

Dentro del universo poético que quiso fundar es constante el tópico de la creación literaria (Luján, 2000: 53), el poeta es reflexivo e insiste en hacer coincidir el sonido y el sentido para crear un efecto de durabilidad, de suspensión (Ricoeur 2001: 297):

Soy el instante que se aferra al vacío,
muros que se abaten para otros oídos,
esa sucesión donde el viento renace.
 (“Oda sexta”, vv. 31-33)

Esta es la voluntad del decir en la que Bachelard encuentra el punto de unión entre respiración e imaginación (299). Los esfuerzos por hacer permanecer su poética en los sentidos y en la mente se convirtieron en una determinación obsesiva, son valores “Queridos y vueltos a querer” (301), pensados y vueltos a pensar. Desde mi punto de vista, con base en mis lecturas constantes a través de los distintos poemarios y diversas versiones, es muy clara esta idea. En *Apuntes del exilio*, su último poemario, se recrea con los versos ya escritos y vuelve a escribir sobre lo mismo pero con otras palabras; estos poemas son creación y re-creación voluntaria. Sus cambios y transformaciones fueron calculados. El título tiene sentido en cuanto que parece nombrar a los versos resultantes de una separación

o del abandono de la patria. El poeta juega con su propia muerte y con la permanencia de una voz que lo arraiga a un devenir transgresor de la misma (301):

Accepté morir y vivir, perderte y buscarte.
Ahora, aquí, de vuelta,
al poner mis manos en el calor de tu cuerpo,
reconozco que la muerte y la vida llegan por distintos senderos:
una por la memoria, otra por la luz.
(“X” de *Apuntes*, vv. 88-92)

Considero que la motivación poética que sostuvo Montemayor tuvo que ver con captar el instante para entender el recuerdo que lastima.

3.3 Aliento poético. Memoria vicaria

*Oscura llovizna en el mar,
pidiendo ayuda oigo gritar.
No puede ser, aquí no hay nadie.
No puede ser, no vive nadie.
Y luego, entonces,
¿quién llamará?
Pepe Elorza*

Aquí se discutirá el compromiso político que el escritor adquirió a partir de ciertos sucesos históricos que lo llamaron a tomar la palabra para dar el testimonio sobre sujetos ausentes porque los mataron o desaparecieron o simplemente estuvieron en la imposibilidad de hablar por sí mismos. En concreto, la muerte de sus amigos, a manos del ejército mexicano, lo marcó de manera profunda. De tal suerte que, ese evento tan cercano, fue un parteaguas para construir su identidad como escritor. En este sentido, decidió dedicarse a la literatura desde una postura política y social que le permitiera rendir cuenta de su momento histórico.

La literatura significó un instrumento para Montemayor —¿un arma?—, o bien, un medio de conocimiento de la realidad, pero nunca “una forma de evasión” (1996: 12). De

hecho, estuvo convencido de que literatura y realidad no eran dimensiones ajenas entre sí; desde su postura ideológica, siempre vinculó ficción con política de Estado: “Esa actitud permanente de impugnación, de rebajar a lo mínimo al que impugna, al que no piensa como nosotros o nos ataca, muestra la actividad del hombre político no como acción pura, sino como labor de ficción” (11). Por consiguiente, la literatura le significaba “un ejercicio de la inteligencia para ser capaz de pensar como el otro que no piensa como nosotros. [...] es una de las formas de conocimiento de la realidad” (11-12). A propósito de sus obsesiones poéticas, la escritura de narrativa y de poesía fueron las formas con las que quiso comprender, entender “lo que nos rebasa a cada paso:” (“Arte poética 1”, v. 7).

En el libro *Tiempo pasado*, Beatriz Sarlo discute sobre el valor de la memoria en los contextos de terrorismo de estado en América Latina, durante la segunda mitad del siglo XX. Recuperar la memoria significa contribuir a la democracia de una sociedad bajo el estatuto de justicia. En los países donde los asesinatos, las desapariciones forzadas y las desigualdades sociales son constantes, para los que somos sobrevivientes de ese terrorismo, en palabras de Sarlo “Entender quiere decir, en este caso como en otros, ponerse en el lugar del ausente” (155). Como mencioné, el poemario póstumo de Montemayor explora deliberadamente la ausencia / presencia que la escritura poética establece, pero también con el deseo de comprensión, de entendimiento:

Ahora he regresado a algunos viejos días.
Quise encontrar una forma, digamos, de entenderlo mejor
y deletrear de nuevo ciertas cosas.
(“VI” de *Apuntes...*, vv. 1-3)

Si, para la hermenéutica, la interpretación se construye, matizada, entre las intenciones del autor (lo que quiso decir) y las del lector (lo que encuentra en el texto) para obtener un

“delicado equilibrio” interpretativo (Beuchot: 54), en este caso, es importante mantener la tensión entre el “es” metafórico y el “no es”, para no acabar como “víctimas de la metáfora” (Ricoeur, 2001: 332). Desde este umbral puedo generar una crítica en torno a la inclusión del sujeto poético en la descripción de eventos históricos reales, a través de una primera persona del plural. Es bien sabido que la participación política de Montemayor se desarrolló dentro del ámbito de las letras. Por lo tanto su militancia política se restringió a las funciones de un intelectual de izquierda, esto significa para mi lectura que, si bien la escritura crea sus propios espacios, los detalles contienen en sí mismos cargas semánticas importantes dentro de un análisis como este. Me refiero a los fragmentos de la “Oda primera” en la que se alude directamente a la matanza de estudiantes en Tlatelolco; pero, también a la retención de los cuerpos de los guerrilleros de Madera y a las palabras que el gobernador de entonces, Práxedes Gines Durán, emitió con descaro. Asimismo, a las referencias a los mineros y en general a los grupos sociales oprimidos, como los sirvientes, los indígenas o los campesinos.

Aun así, son grupos a los cuales no pertenecía el escritor, por lo que no es posible advertir un dejo de distancia propio de la clase media. Sin embargo, en su obra poética este punto crea ambigüedad porque hay otros fragmentos y poemas en los que el sujeto poético opta por una actitud irónica hacia las posturas ideológicas de izquierda: “música de campañas democráticas / y borracheras de izquierdistas iluminados.” (“Oda primera”, vv. 30-31). El poema “El letrado” de *Los poemas de Tsing Pau* constituye una crítica a la figura del hombre de la ciudad letrada (Ángel Rama) que ostenta el poder de la escritura frente a los desposeídos cuando éstos señalan las injusticias a las que son sometidos. En fin, son aspectos que deben recuperarse porque componen los puntos generadores de tensión.

Por una parte, Beatriz Sarlo deja muy en claro que no hay memoria vicaria cuando un sujeto da el testimonio en lugar de otro que no está, aunque se trate de algo que no haya vivido, porque la ausencia del que vivió el suceso demanda que se hable de ella, “el que habla ‘es un sujeto herido [...]. Hablará entonces transmitiendo una ‘materia prima’, porque el que debería haber sido el sujeto en primera persona del testimonio está ausente, es un muerto del que no hay representación vicaria.” (43). Por otra parte, también establece la distinción entre recuperar la memoria de una comunidad y la manipulación a la que puede estar sujeta. Sarlo expone aquellos proyectos que utilizaron el dolor de los testigos sobrevivientes, forzando la reconstrucción de un evento traumático, por ejemplo, el documental *Shoah* de Claude Lanzmann (77) para fabricar una monumentalización de la historia (59). Cabe preguntar por la explotación del suceso del 68, por ejemplo, dentro de los programas públicos culturales y si no se trata solamente de una visita ociosa e interesada al pasado.

De ahí que, como la ensayista lo indica, la subjetividad tome importancia en tanto acto político que hace público aquello que se quisiera mantener en lo privado (Rancière), pues: “El testimonio de los salvados es la ‘materia prima’ de sus lectores o escuchas que deben hacer algo con eso que se les comunica y que es, precisamente porque logró ser comunicado, sólo una versión incompleta.” (44). Hablar del otro que está ausente se vuelve una dirección moral, jurídica y política para los que enfrentamos el vacío que dejan los muertos o el olvido que acosa a los que se ignoran o desaparecen. La memoria nos impulsa a pedir justicia, nos compromete como sobrevivientes del terrorismo que padecemos pues “como el aliento del rencor y la realidad [...] nos llamaban otros cuerpos amados” (“VII” de *Apuntes del exilio*, vv. 39, 41).

Conclusiones

El primer acercamiento que tuve a la poesía de Carlos Montemayor me sugirió que su búsqueda del espacio poético fue para desarrollar temas comunes, cotidianos, que no eran ajenos a la estilización del lenguaje. Esos primeros poemas escritos hace alrededor de cuarenta años todavía resuenan con vigencia. Entonces, una pregunta era ¿qué es lo que permite su reactualización? De ahí que me interesara indagar sobre su poética y el desarrollo que desde los comienzos tuvo hasta el final de sus días, con los que, de manera simbólica, dejó como resultado una publicación póstuma que se inserta también en el género de la poesía y que, curiosamente, se vuelva hacia el universo femenino:

Ahora he regresado a algunos días.
Quise encontrar una forma, digamos, de entenderlo mejor
y deletrear de nuevo ciertas cosas.
Esta mañana abro la puerta de la casa
y entra el aroma de las frutas que envasaba mi madre.
(Fragmento “VI” de *Apuntes del exilio*, vv. 1-5).

Como conclusiones del capítulo I, en el que reviso vida y obra del autor en relación con el contexto histórico-social y literario de esa época, saco en resolución una actitud poética que quiere situarse en medio de las corrientes literarias en boga. Se hizo el recuento de las propuestas poéticas surgidas a partir de los años sesenta y setenta, así como un rastreo de las influencias anteriores obtenidas a través de la lectura y educación sentimental del poeta. Todo eso arroja como síntesis que la poesía de Carlos Montemayor surge al lado de la escritura de otros tantos jóvenes de los sesenta, y que se mantiene, no sin modificaciones pues apuesta por una poética de la movilidad, en recreación y comunicación constantes con el bagaje poético clásico y moderno.

El capítulo II funciona como transición hacia la exploración del símbolo del viento como vehículo de la memoria y ésta como guía de civilidad para la reconstrucción de ciudades nuevas en las que se proyecte la justicia e igualdad humanas. Para esto fue necesario sumergirme en un análisis que buscara el vínculo entre las metáforas que aludían al viento, la memoria, la ciudad, así como a elementos contrarios que se complementan: la vida y la muerte, lo sagrado y lo profano, lo regional y universal, lo individual y colectivo.

A lo largo del tercer y último apartado de la tesis, se trató de explorar las repercusiones simbólicas de la poesía de Carlos Montemayor. Se intentó hacer una presentación coherente de los hallazgos que el umbral hermenéutico con el que me acerqué a los textos y contextos me permitió descubrir. En primer lugar, basándome en una teoría de la referencia, se revisó el símbolo del viento como una expresión violenta de la memoria herida. En segundo término, la psicología de la imaginación propuesta por Gastón Bachelard permitió llegar a la conclusión de que la configuración de la poética de Montemayor está estrechamente ligada a la declamación muda o a la voluntad del decir de la memoria a partir del símbolo del viento. Para terminar, se puso a discusión la pertinencia del aliento poético como vehículo de la memoria.

Es claro que Montemayor fue de los escritores que consideraron a la literatura en general e, incluso, a la poesía en particular, como el espacio privilegiado en el que es posible dialogar con la realidad. Si bien es un espacio aparte, puesto que permite un distanciamiento de la vida misma, es cierto que también concede la libertad necesaria para modificarla:

El escritor tiene la posibilidad de presentar una visión más objetiva y más amplia que el político. La idea, pues, del político como hombre de acción, en un mito que debemos dejar atrás, todo político está fabulando la realidad. Ya es hora de que, como escritores o como ciudadanos, distingamos entre la fabulación oficial que el político hace sobre la realidad y la realidad que queremos cambiar, reformular o transformar. *La literatura puede ser un instrumento excepcional para esto.*” (2001: 81, el subrayado es mío).

Carlos Montemayor fue un escritor que trabajó desde distintos géneros literarios pero que mantuvo dentro de esa diversidad ciertas coordenadas constantes. En la poesía, en la novela, el ensayo o la traducción los horizontes que demarcaron su escritura tuvieron que ver con una relación muy cercana a la tierra (en particular la de su origen, Parral, una provincia del sur del estado de Chihuahua, desde donde le gustó viajar y confrontar muchos otros lugares del mundo tan lejanos en la geografía como Estados Unidos, Italia, China o Brasil, y tan cercanos en la cosmogonía como la de la antigua Grecia y, por supuesto, la del México prehispánico).

También la vivencia cotidiana del pueblo o de la ciudad le interesó sobremanera, la literatura y la música son las artes con las que mantuvo estrecha cercanía, así como los problemas sociales y políticos que aquejaron al mundo antes y durante su existencia, son, desde nuestro punto de vista, los temas que problematizaron su quehacer literario.

Para Montemayor las tradiciones (además de encontrarlas simbólicamente en el aire, en el viento) “son, pues, la capacidad de asumir, por voluntad, lo que somos, lo que otros fueron” (1986: 28); es la conciencia del pasado que se realiza en el presente. El poeta o el escritor es consciente de las necesidades de su momento actual para retribuir y cuestionar la tradición a la que se debe.

Para concluir, me interesa reafirmar que soy consciente de que las interpretaciones a las que llegué son producto de mi lectura y por lo tanto responsabilidad mía. Aun con lo

riguroso del estudio teórico y del análisis textual debo admitir que, a fin de cuentas, es lo que quise observar en los poemas; sin embargo, traté de que esa lectura se respaldara con un análisis coherente y crítico que no fuera unilateral sino que contemplara las varias aristas que se desprendieron del problema.

Bibliografía de Carlos Montemayor

(Poesía)

Montemayor, Carlos. (1989). *Abril y otras estaciones (1977-1989)*. México: Fondo de Cultura Económica.

----- (2010). *Apuntes del exilio*. México: INAH / CONACULTA / La Cabra Ediciones / Oak Editorial.

----- (1977). *Las armas del viento*. México: Hiperón.

----- (1979). *Abril y otros poemas*. México: Fondo de Cultura Económica.

----- (1989). *Abril y otras estaciones (1977-1989)*. México: Fondo de Cultura Económica.

----- (1982). *Finisterra*. México: Premià, 1982.

----- (1997). *Poesía (1977-1994)*. México: Aldus.

----- (2001). *Los poemas de Tsin Pau*. México: Alforja.

(Narrativa)

----- (2009). *Las armas del alba*. México: Random House Mondadori.

----- (2010). *Las mujeres del alba*. México: Random House Mondadori.

(Ensayo)

- (1985). *El oficio literario*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- (1984). *Historia de un poema (la égloga IV de Virgilio)*. México: Premià.
- (2007). *Las humanidades en el siglo XXI y la privatización del conocimiento*. Monterrey, México: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- (1981). *Tres contemporáneos (Jorge Cuesta, José Gorostiza, Gilberto Owen)*. México, UNAM.
- (1996). *La literatura: una dimensión humana de la historia*. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Colección Cuadernos Universitarios, 24.
- (2010). *La violencia de Estado en México. Antes y después de 1968*. México: Random House Mondadori.
- (2011). “La tradición literaria en los escritores mexicanos: (orígenes de la tradición nacional) en *Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Y en *Memorias* (Tomo XXV), pp. 112-126. Academia Mexicana de la Lengua, recuperado el 15 de abril de 2012 en: <http://www.academia.org.mx/memorias/tomo25/tomo25.html>
- (1986). *La tradición literaria en los escritores mexicanos (Orígenes de la tradición nacional)*. México: Universidad Autónoma de México.

(Entrevistas)

“Esquizofrenia cultural en México” por César Güemes. *Memoria*, enero, 1997, No. 95.

Recuperado el 7 de noviembre de 2012 en:

<http://es.scribd.com/doc/98146857/Memoria-Revista-del-CEMOS-num-95>

Gabriel Ríos entrevista a Carlos Montemayor. “Los poemas de Tsin Pau es un breve reconocimiento a la tradición china milenaria: Carlos Montemayor”, en *Multidisciplin@. Revista electrónica de la Facultad de Estudios Superiores de Acatlán*. ISSN 2007-4395, No. 1, 3ª época, octubre-noviembre 2008, pp. 108-109.

Recuperado en: <http://www.acatlan.unam.mx/multidisciplina/>

Silvia Lemus, “Entrevista a Carlos Montemayor” en “Tratos y retratos”, Canal 22.

Recuperado el 5 de febrero de 2013 en:

<http://www.youtube.com/watch?v=E10yPIWvbNo>

(Traducción)

Pessoa, Fernando. (1995). “Seis poemas de Alberto Caeiro” (traducción de Carlos Montemayor) en *Entorno. Revista cultural de la UACJ*. Nueva época, No. 36-37, Ciudad Juárez, Chihuahua, Verano – Otoño.

Bibliografía

- Aguilar Mora, Jorge. (1986). *Esta tierra sin razón y poderosa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Alighieri, Dante. (1996). *Divina comedia*. Trad. y n. de Luis Martínez de Merlo. Edición de Giorgio Petrocchi. Madrid: Cátedra.
- Arenas Monreal, Rogelio, Gabriela Olivares Torres, et. al. (2001). *La voz a ti debida: conversaciones con escritores mexicanos*. Mexicali: Universidad de Baja California / Plaza y Valdés Editores, 264 p.
- Arreola, Juan José. (1999). *Confabulario*. México: Planeta / CONACULTA.
- Aura, Alejandro. (1969). *Alianza para vivir*. México: Universidad Autónoma de México.
- Bachelard, Gaston. (2012). *El aire y los sueños: Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México: Fondo de Cultura Económica, 328 p.
- Helena Beristáin. (2001). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Beuchot, Mauricio. (2000). *Tratado de hermenéutica analógica: Hacia un nuevo modelo de interpretación*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México/Editorial Ítaca, 211 p.

Blanco, José Joaquín. (1979). *Crónica de la poesía mexicana*. México: Universidad Autónoma de Sinaloa, 2ª ed.

----- (1996). *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*. México: Cal y Arena.

Campos, Marco Antonio y Alejandro Toledo (comps.). (1998). *Poemas y narraciones sobre el movimiento estudiantil de 1968*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Campos, Marco Antonio. (1974). *Muertos y disfraces*. México: INBAL.

Campos, Marco Antonio. (1988). *Un recuerdo por la bandera de Utopía (1968)*. México, Universidad Autónoma de México.

Castellanos, Laura. (2007). *México armado. 1943-1981*. México: Ediciones ERA. 383 p.

Cohen, Sandro. (1981). *Palabra nueva: dos décadas de poesía en México*. México: Premià.

----- (1987). “Poesía nueva en México” en *Lugar de encuentro. Ensayos críticos sobre poesía mexicana actual*. (Klahn, Norma y Jesse Fernández, compiladores). México: Editorial Katún.

Cooper, J. C. (2004). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil.

Cuesta, Jorge. (1991). *Ensayos críticos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Deltoro, Antonio. (1997). *Balanza de sombras*. México: Joaquín Mortiz.

Diccionario de latín-español / español-latín. (2007). México: Porrúa.

- Escalante, Evodio. (1985). "La tradición radical de la poesía mexicana (1952-1984)" en *Casa del tiempo*, marzo, pp. 15-31.
- Fernández Perera, Manuel (coord.). (2008). *La literatura mexicana del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica / CONACULTA / Universidad Veracruzana.
- Flores, Malva. (2010). *El ocaso de los poetas intelectuales y la "generación del desencanto"*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Gervitz, Gloria. (1991). *Migraciones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Guedea, Rogelio. (2007). *Poetas del medio siglo (mapa de una generación)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Colección Poemas y Ensayos, 151 p.
- Guillén, Orlando. (1979). *Poesía inédita (1970-1978)*. (Edición de Ángel José Fernández Arriola). Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz.
- Herrera Zapién, Tarsicio. (1991). *México exalta y censura a Horacio*. México: Universidad Autónoma de México.
- Horacio, Quinto Flaco. (1970). *Arte poética*. (Introducción, versión rítmica y notas de Tarsicio Herrera Zapién). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Huerta, David. (1987). *Incurable*. México: Ediciones ERA.
- Huerta, Efraín. (2006). *Antología poética*. (pról. y s. de Carlos Montemayor). México: Fondo de Cultura Económica, 161 p.

- León-Portilla, Miguel. (2011). "Obituario". *Estudios de cultura náhuatl*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas, pp. 419-427, vol. 42, ISSN 0071-1675.
- Luján Atienza, Ángel L. (2000). *Cómo se comenta un poema*. Madrid: Editorial Síntesis, 271p.
- Marina, José Antonio y Marisa López Penas. (2007). *Diccionario de los sentimientos*. Barcelona: Editorial Anagrama, 469 p.
- Martínez, José Luis y Cristopher Domínguez Michel. (1995). *Literatura mexicana del siglo XX*. México: CONACULTA.
- Mendiola, Víctor Manuel. (2001). *Sin cera*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Serie Diagonal.
- Pacheco, José Emilio. (1965). *La poesía mexicana del siglo XIX*. México: Empresas Editoriales.
- Poetas de una generación (1940-1949)*. (1981). Jorge González de León (Selección y notas), Vicente Quirarte (Prólogo). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Col. Textos de Humanidades / 25.
- Rancière, Jacques. (2010). *Dissensus on politics and aesthetics*. (ed. and trans. by Steven Corcoran). New York: Continuum International Publishing Group, 230 p.
- Revueltas, José. (1978). *México 68: juventud y revolución*. México: Ediciones ERA.

- Reyes, Jaime. (1985). *Isla de raíz amarga, insomne raíz*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, Paul. (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Cristiandad / Editorial Trotta, 434 p.
- Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses*. (1992). (Introd., paleografía, versión y notas de Miguel León-Portilla). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 173 p.
- Rivas, José Luis. (1982). *Tierra nativa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez, Ileana. (1996). *Women, guerrillas and love. Understanding war in Central America*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press. 199 p.
- Sarlo, Beatriz. (2006). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo: Una discusión*. México: Siglo XXI Editores, 168 p.
- Séneca, Lucio Anneo. (1985). *Cartas a Lucilio*. México: Secretaría de Educación Pública Cultura, 478 p.
- Stanton, Anthony. (1998). *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Fondo de Cultura Económica, 238 p.
- Volkow, Verónica. (1979). *Litoral de tinta*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2003). *Oro del viento*. México: Ediciones ERA / CONACULTA.
- Yáñez, Ricardo. (1994). *Dejar de ser*. México: Ediciones ERA.

----- (1998). *Ni lo que digo*. México: CONACULTA.

----- (1979). *Divertimento. Escritura sumaria*. México: Ediciones Avanzada /
Universidad de Guadalajara.

Zaid, Gabriel. (1980). *Asamblea de poetas jóvenes de México*. México: Editorial
Contenido.