

Memoria de tesis doctoral

Joaquín Antonio Peñalosa en la tradición poética mexicana



Universidad de Granada

Autor:

Fernando Arredondo Ramón

Programa de doctorado:

El Veintisiete desde hoy en la literatura española e hispanoamericana (la edad de plata)

Director:

Ángel Esteban del Campo

Granada, 2014

Fernando Arredondo Ramón

Joaquín Antonio Peñalosa en la tradición poética mexicana



Universidad de Granada

Programa de doctorado:

El Veintisiete desde hoy en la literatura española e hispanoamericana (la edad
de plata)

Director:

Ángel Esteban del Campo
Catedrático de Literatura Española
Universidad de Granada

Editorial: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autor: Fernando Arredondo Ramón

ISBN: 978-84-9125-328-0

URI: <http://hdl.handle.net/10481/40651>

El doctorando FERNANDO ARREDONDO RAMÓN y el director de la tesis ÁNGEL ESTEBAN DEL CAMPO garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección del director de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

En Granada, a 1 de noviembre de 2014.

Director/es de la Tesis

Doctorando

Fdo.:

Fdo.:

Agradecimientos

Mi agradecimiento a Victoria Carreón Urbina, bibliotecaria de la Biblioteca del Seminario de San Luis Potosí, que me ha facilitado las copias escaneadas de los documentos que se anexan, así como toda la información acerca de Peñalosa que le he requerido.

También al padre Juan José Priego, que muy amablemente me facilitó una serie de contactos en México para recabar información, así como algunas anécdotas de la vida de Joaquín Antonio, a quien asistió hasta su último día entre nosotros.

A don Antonio Balsera, poeta y amigo de Peñalosa, que me ha prestado material y consejo; a don Miguel d'Ors por sus orientaciones amistosas; a don Gabriel Verd, por sus testimonios y por depositar en Granada algunos de los pocos libros que del mexicano corren por España, los cuales se archivan en la Biblioteca de la Facultad de Teología, con bonitas dedicatorias. También a don Fernando Ruiz Retamar, que aportó alguna orientación filológica y traducción desde el latín muy apreciables.

En especial al profesor don Ángel Esteban del Campo, quien además de haber fomentado este trabajo, dándome a conocer a Peñalosa, lo ha dirigido con oportunísimas indicaciones y correcciones. Sin su ayuda este estudio no existiría.

Y por supuesto a todos aquellos quienes con su interés por mi trabajo me han animado, sin saberlo, a concluirlo. Especialmente a mi mujer y a mi madre.

Índice

Resumen	9
Introducción al trabajo: propósitos y objetivos.....	11
Metodología	17
Estructura	21
1. Introducción a Peñalosa	23
2. Contexto histórico-biográfico	29
3. Contexto literario.....	47
3.1. Los años veinte: Estridentismo y Contemporáneos	51
3.2. Poesía en México desde los años treinta.....	67
3.2.a.- Octavio Paz en la lírica Mexicana y su generación poética	86
3.2.b. La Generación del 50	93
3.3. La literatura angloamericana	119
3.3.a.- Ezra Pound (1885-1972)	121
3.3.b.- T.S. Eliot (1988-1965)	130
4. La poesía de Peñalosa en la Generación del 50 mexicana	141
4.1. La presencia de los clásicos.....	141
4.2. Lo coloquial y lo conversacional	172
4.3. Lo cotidiano y la ciudad moderna	182

4.4. La imagen y el <i>collage</i>	200
4.5. La ruptura y renovación poética	211
4.6. El mestizaje	228
5. Franciscanismo poético	259
5.1. <i>Diario del Padre Eterno</i> o la poética del franciscanismo	308
6. Las mujeres, la poesía religiosa del 50 y Peñalosa	327
7. El sentido apologético de la literatura peñalosiana. El <i>Manual de la imperfecta homilía</i>	349
8. Conclusiones finales.....	361
BIBLIOGRAFÍA.....	367
ANEXO I	385
ANEXO II	393
ANEXO III	399
ANEXO IV	401
ANEXO V.....	403

Resumen

El presente trabajo realiza un recorrido por la obra poética del mexicano Joaquín Antonio Peñalosa Santillán, que recoge un total de doce títulos (incluyendo su prosa poética), con el fin de dejar constancia de su vinculación – por parentesco formal, de contenido y cronológico– con la de los autores de la denominada Generación del 50 mexicana o del Medio Siglo, en la que la crítica es unánime en incluir, al menos, a Jaime Sabines, Rosario Castellanos, Rubén Bonifaz Nuño, Eduardo Lizalde y Jaime García Terrés, entre otros.

Estos autores polifacéticos, que cultivan no sólo el texto poético, sino también el narrativo e incluso el ensayístico, coinciden con Peñalosa en la versatilidad de su pluma, pero también en sus preocupaciones estilísticas, en su empeño por elaborar una poética cercana a cualquier lector, con referentes y problemas de su tiempo, compartidos por el hombre y la mujer corrientes. Referentes como lo ciudadano, los instrumentos de trabajo cotidianos, los electrodomésticos y utensilios del hogar, así como personajes y lugares fácilmente identificables, con los que convive la sociedad de la segunda mitad del siglo XX. En definitiva, una poesía humana, cercana, existencial, que busca distanciarse de la retórica de periodos anteriores y derribar de su pedestal para elegir la labor del poeta, ahora entendido más que como un ser elevado sobre el resto de mortales, como un hombre más, que expresa los problemas de su tiempo, de su día a día, mediante la palabra poética.

Todo esto, a su vez, partiendo de unas lecturas y de un magisterio que se encuentra en la formación intelectual y literaria de cada uno de los componentes del grupo referido, incluyendo a Peñalosa. Así, encontramos en todos ellos el espíritu rupturista de las vanguardias, la influencia de los autores angloamericanos de la primera mitad del siglo XX (Pound, Eliot, Joyce), la búsqueda de la formación cultural y de las fuentes clásicas promovida por Alfonso Reyes y el Ateneo de la Juventud y por el posterior grupo de Contemporáneos (Torres Bodet, Novo, Pellicer, Villaurrutia, Owen, González Rojo), y el interés por lo autóctono por lo mexicano, que en Peñalosa se

concreta en su indigenismo, y que procede para todos ellos del referente indiscutible de Octavio Paz y de su generación (Efraín Huerta, Alí Chumacero, José Revueltas, José Luis Martínez).

Por tanto, Peñalosa realiza una poesía que parte de las mismas raíces literarias, de las mismas lecturas, y de los mismos intereses que la del resto de los autores más sobresalientes de entre sus coetáneos mexicanos y, además, comparte con ellos una misma poética y unos mismos referentes. Ahora bien, todo ello desde su original voz, desde la construcción de una semiótica de lo sencillo, que sus críticos han denominado franciscanismo poético. Franciscanismo consistente en hermanarse con todo cuanto existe, por pequeño, oculto o miserable que parezca, y mirarlo con una perspectiva casi infantil, nueva, inédita, de manera que quede convertido en objeto poético y en materia de diálogo. Este recurso individualiza a Peñalosa dentro de su generación –al igual que de un modo u otro ocurre con el resto de los autores más importantes del 50, en los que podemos identificar diferentes personalidades– y que, materializando en lo concreto lo abstracto de la poética, le otorga una particular voz, que lejos de restarle importancia, lo llena de interés, pues le da una personalidad específica que lo hace merecedor de ser considerado como un elemento imprescindible a tener en cuenta como miembro de pleno derecho dentro de la Generación del 50, desde la que se incardina en la tradición literaria mexicana, enriqueciéndola con un punto de originalidad y en la que encuentra su pleno sentido y oportunidad histórica.

Introducción al trabajo: propósitos y objetivos

Este trabajo de investigación pretende ser el inicio de un estudio general de la obra poética de Joaquín Antonio Peñalosa Santillán, poeta potosino, de abundante y elevada producción, quizá no lo suficientemente reconocido fuera de su tierra¹, a pesar de haber recibido los elogios de Gabriela Mistral, Jaime Sabines o Efraín Huerta² (Peñalosa 1948: contraportada), entre otros³.

¹ La poesía de Peñalosa sí ha tenido eco en la poesía contemporánea en España, en poetas como el grupo sevillano de Númenor, en Antonio Balsera y en Miguel d'Ors Lois, o en la obra de Enrique Monasterio (*El belén que puso Dios*), entre otros.

² En la contraportada de *Pájaros de la tarde* se pueden leer las siguientes declaraciones de personajes del mundo literario hispanoamericano: Gabriela Mistral se referirá a su libro *Pájaros de la tarde* como “Bello libro. Lo he celebrado en lo latino y en lo americano y le soy deudora de mi alegría doblada”.

Efraín Huerta dirá, tras leer *Museo de cera*: “Yo andaba por otros rumbos, otros países, otros libros, otros escritores, cuando llegó *Museo de cera*, dividido en tres partes, todas ellas absolutamente poéticas: Tertulia, Garabatos y los espléndidos sonetos de Casi vida casi muerte. Y he envidiado esos poemas”.

Pedro Gringoire dirá: “Ingenio cascabeleante en la frase original y justa, la crítica social genuina, solidaridad de la buena con los de abajo. Nadie leerá estas poesías sin salir regocijado y pensativo muy en serio” (sobre *Museo de cera*).

Otros testimonios elogiosos pertenecen a Francisco Zendejas, acerca de *Un minuto de silencio*: “A veces la poesía vuelve por sus fueros y se presenta a la luz del día –o a la luz del foco– para que podamos admirarla nuevamente. Eso acaba de ocurrirnos al leer *Un minuto de silencio*”; y a Antonio Castro Leal (sobre *Canciones para entretener la Nochebuena*): “Ha remozado en uno de sus aspectos más originales, la poesía religiosa mexicana. Más que la fresca sencillez y la elegancia rústica de Francis Jammes, hay en sus versos una piedad franciscana y una valentía para llamar a las cosas por su nombre, que es como suelen llegar más cerca al corazón de la poesía”.

De Enrique González Martínez son las siguientes palabras: “La auténtica poesía que lo impregna y el inefable tono franciscano que es uno de sus mayores aciertos” (sobre *Ejercicios para las bestezuelas de Dios*).

Y por fin Jaime Sabines, cabeza de su generación, declara: “¿De dónde sale usted? Está uno tan mal acostumbrado a una lista de nombres en la poesía mexicana, que, de pronto es la sorpresa, la palmada en la frente, y el caer en la cuenta de la omisión imperdonable. Su poesía es un rico platillo de excepción. Uso la palabra intencionadamente porque su poesía se saborea, se degusta, se paladea con toda lentitud. Es bien sabrosa y bien estimulante” (se adjunta Anexo con escaneado del original escrito a máquina).

³ En España ha sido reivindicado por los poetas Miguel d'Ors y por Enrique García-Máiquez, principalmente. Este último, con motivo de la publicación de *Río paisano*, escribió: “Sorprende que sea una pequeña colección de poesía la que saque a la luz póstumamente el poemario inédito de uno de los grandes poetas mexicanos de la segunda mitad del siglo XX. Hablamos de Joaquín Antonio Peñalosa (San Luis Potosí, 1921–1999), y de su libro *Río paisano*. Sin desmerecer ni un ápice a los “Cuadernos de poesía Númenor”, hay que reconocer que el hecho en sí es un síntoma de la sordera para la buena poesía en ambas orillas cuando esta no viene anunciada por cierto bombo heterodoxo y extraliterario. La comparación con el nicaragüense Ernesto Cardenal, flamante candidato eterno al Príncipe de Asturias, es odiosa; y no quitamos mérito a *Epigramas* de Cardenal, ojo, sino que no se lo vemos menor (¡ni mucho menos!) a Peñalosa, quizá más poeta, igual de sacerdote, pero menos mediático” (García Máiquez 2012: 1).

José María Guelbenzu, en los años ochenta, asegura que “la poesía mexicana contemporánea es firmemente desconocida en España. Los nombres de Tablada, López Velarde, Gorostiza, Villaurrutia, Pellicer, Novo y Owen, por ejemplo, un sexteto de oro, son sólo familiares a unas cuantas personas extravagantes que tienen costumbres tan singulares como recomponer, adecentar y mejorar su castellano con el castellano –pongo por caso, y muy alto– de un Alfonso Reyes. [...] ¿Cómo iban a hacerlo [ser conocidos] los nombres posteriores de un Gabriel Zaid o un José Emilio Pacheco?” (Guelbenzu 1985:8). Entonces, del mismo modo, podríamos añadir nosotros, menos conocimiento aún habrá de un potosino sacerdote como Joaquín Antonio Peñalosa, que aun teniendo amistad y trato con algunos de los más famosos poetas de la llamada Generación del 50, ha permanecido hasta cierto punto ajeno a la promoción social en los ámbitos literarios⁴, debido a las obligaciones de su tarea pastoral.

Peñalosa, hasta la fecha, ha sido tratado en los pocos estudios que sobre él se han realizado⁵ como si fuera un poeta aislado, sin una clara conexión con el resto de autores de su tiempo⁶, exceptuando algunas

⁴ Decimos hasta cierto punto, pues aunque su actividad sacerdotal fue ejemplar, como se deduce de la biografía que más adelante se realiza en este mismo trabajo (construcción de templos en barrios obreros, fundación de un orfanato, capellanía de la plaza de toros de San Luis, párroco dedicado, divulgador de la doctrina del Evangelio en catequesis radiofónicas y televisivas, autor de obritas y ensayos de práctica de la moral católica. Hasta tal punto se entregó a su labor sacerdotal que llegó a ser prelado doméstico del Romano Pontífice, en aquella época Juan Pablo II), participó en revistas y tertulias literarias, obtuvo una cátedra en la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, fue nombrado miembro correspondiente de la Academia Mexicana de la Lengua y mantuvo correspondencia con personajes relevantes del panorama literario mexicano con algunos de los cuales llegó a establecer amistad.

⁵ Aunque serán citados más adelante, son cuatro fundamentalmente: *Hálito poético* de Irma Guadalupe Villasana; un capítulo dentro de la tesis *Tres caminos y nueve voces en la poesía religiosa hispanoamericana* de Juan Manuel Martínez Fernández; “Joaquín Antonio Peñalosa: conciencia y dignidad del hombre contemporáneo” de Ángel Esteban y Ángel Cadelo, artículo publicado en la revista *Nueva época*; y aunque mucho más breve, el prólogo de la antología *Un pequeño inmenso amor* realizada por Miguel d’Ors. No hay que olvidar la tesis de María Teresa Perea Sánchez: *Dr. Joaquín Antonio Peñalosa, poesía de comunicación*, pero esta tesis no se encuentra publicada y tiene el inconveniente de tratar su poesía parcialmente, pues es de 1970. Sin embargo, nos parece el trabajo que, por metodología (compara los poemas de Peñalosa con los de otros autores) y por enfoque, más aporta sobre su poética.

⁶ En cualquier caso, lo que pretendemos hacer con Peñalosa, insertándolo en la denominada Generación del Cincuenta, es un trabajo que aún está por hacer respecto de otros autores, incluso lo más conocidos de esta generación, pues como señala Guedea en su obra *Poetas del Medio Siglo (mapa de una generación)*, su intención es “poner *in situ* la obra lírica de cada uno de los poetas [del 50] dentro de la tradición literaria mexicana” (Guedea 2007: 31). Es decir,

referencias exiguas a su parentesco de estilo con algún que otro poeta. Otros lo han tratado meramente como un autor de poesía religiosa, sin más. Así, se han publicado algunas antologías y una obra completa⁷, pero sin realizar en ninguna de ellas un estudio sistemático, sino fijándose en sus prólogos tan sólo en algún aspecto especialmente brillante –y no de una manera muy profunda– de su poesía o de sus ideas, como puede ser su franciscanismo poético⁸, término utilizado por casi todos sus estudiosos para referirse al modo en que fija su mirada en lo pequeño, sobre todo en el ámbito de la naturaleza.

Poesía religiosa, pues, pero con la llaneza de lenguaje de la poesía del medio siglo. Se podría decir que con Peñalosa se aporta al grupo del 50 una elevación al asunto divino de su estilo literario: las mismas formas y técnicas poéticas y los mismos asuntos, pero en referencia a Dios. Cómo se conjugan poesía del 50 y poesía religiosa es parte de lo que pretendemos mostrar en este trabajo. Sin embargo, Peñalosa no es el único poeta que se dirige a Dios de modo sistemático en la Generación del 50, ni toda su poesía se puede considerar estrictamente religiosa, puesto que sus versos tratan de asuntos sociales, de problemas individuales, de bromas y juegos de palabras... Todo un universo poético que, unas veces más explícitamente que otras, está tratado según la moral católica, mas no por eso se debe decir que sea poesía religiosa. Nos referimos, por ejemplo, a que la moral católica puede contener la obligación de ayudar a los necesitados, pero el hecho de que Peñalosa denuncie a quien no lo haga en algunos versos, no los hacen religiosos, incluso aunque su motivación haya estado orientada en su origen por un sentimiento de raigambre religiosa.

que en 2007, fecha en la que publica su trabajo, considera que aún no se ha desarrollado el aparato crítico suficiente para determinar qué es la Generación del Cincuenta y cuáles son sus miembros.

⁷ En realidad, *Hermana poesía* no es obra completa, pues no incluye el libro póstumo *Río paisano* y según criterio de Miguel d'Ors y de algún otro crítico de su obra, como Álvaro Álvarez, tampoco *Diario del Padre Eterno* considerado como prosa poética.

⁸ Sobre este aspecto, concretamente, existe un buen trabajo publicado por la Universidad Complutense de Madrid, que hace un recorrido por todos los libros poéticos del autor, pero, como indicamos, interesándose sólo por lo que de franciscano tienen sus versos. Se trata del trabajo de Martínez Fernández que se recoge en la bibliografía.

Sin embargo, Peñalosa ha sido uno de los personajes culturalmente más relevantes de San Luis Potosí, su tierra, en el siglo XX, y por ello su obra ha sido reconocida por el prestigioso crítico y ensayista Enmanuel Carballo, quien en 1992, presentaba el estudio de Peñalosa *Literatura de San Luis Potosí del siglo XIX*, como se recoge en el número 261 de la revista *Letras Potosinas*: “Hablar de Joaquín Antonio Peñalosa, es hablar de uno de los pocos humanistas que existen en el siglo XX como Alfonso Reyes, ya que su poesía no envejece” (Carballo 1992: 1). Y no es que Carballo conozca poco y a pocos intelectuales mexicanos. En ese mismo documento Carballo señala algunos de los principales puntales de su poesía: ligera, no crítica, si se oye se puede entender, es existencial y teocéntrica. También se refieren a esta relevancia local de Peñalosa los profesores Ángel Esteban y Ángel Cadelo, quienes afirman que hasta el año 1993, que realizan un viaje profesional a San Luis Potosí, “ignorábamos la popularidad nacional de este escritor maduro que, a nuestro juicio, ha llevado la lírica religiosa y de temática naturista (*ecopoesía*) contemporáneas hasta las más altas cumbres de las letras hispanas. Pero, evidentemente, su fama no deriva sólo de la trascendencia de su trabajo creativo o académico; las obras sociales por él emprendidas en el Estado de San Luis Potosí, la construcción de varias iglesias y su vivísima dedicación a la docencia han hecho que todos los habitantes de su ciudad natal, letrados y analfabetos, conozcan, al menos, su lugar de residencia y su humilde parroquia en la colonia El Paseo, un barrio obrero del extrarradio” (Esteban y Cadelo 2002: 25).

Por otro lado, encontramos una dificultad fundamental para la realización de este trabajo, que queremos hacer constar en unas breves líneas. Se trata de la escasa bibliografía que existe acerca del autor potosino, no encontrando más que sus propios testimonios y –fuera de los prólogos de las antologías y obra completa antes mencionadas– unos pocos artículos, algunos de ellos publicados tan sólo en Internet o ni siquiera publicados, sino que han sido recogidos directamente por el autor de este trabajo a los organizadores de jornadas o conferencias acerca del poeta. Es por ello que la propia bibliografía en la que nos hemos basado para elaborar nuestro trabajo y que, como es

lógico, añadimos al final del mismo, constituye secundariamente uno de los propósitos de la tesis: recoger en un solo documento un listado exhaustivo de obras básicas para el estudio del autor.

Es, pues, el objetivo de este estudio situar a Peñalosa en su contexto histórico y cultural, de ahí el título que le hemos asignado “Joaquín Antonio Peñalosa en la tradición poética mexicana”. Para ello realizaremos el estudio de los antecedentes más próximos de la poesía de los años cincuenta en México, y de los patrones comunes que relacionan en un grupo, denominado Generación del 50 o del Medio Siglo, a los poetas mexicanos que comenzaron a publicar sus obras líricas en torno a ese año. Destacados estos rasgos comunes, veremos si se encuentran o no en la poesía de Joaquín Antonio e iremos comparando lo que encontremos con la poesía de autores destacados y bien conocidos de esta generación.

Para ello hemos procurado señalar también las bases de su formación humanístico-literaria, prestando especial atención a las concomitancias que puedan resultar con la formación humanístico-literaria de sus contemporáneos, y sus principales temas, recursos y preocupaciones poéticas, a fin de dilucidar si son similares a las de estos ya mencionados.

Por último, hemos destacado, siempre que ha sido posible, las relaciones de amistad existentes entre Peñalosa y esos otros autores a los que hemos aludido.

De tal modo que justificando una proximidad humana de conocimiento mutuo, un mismo año de referencia –el 1950– en torno al cual publicaron sus primeros poemarios, una formación literaria similar basada en unos antecedentes poéticos comunes, unos propósitos y temas compartidos y unas características estilístico-formales parecidas, es decir, un lenguaje que exprese de la mejor manera posible los temas que tratan⁹, podríamos afirmar con rigor

⁹ No hacemos mención a un hecho generacional, pues no hay constancia en ninguno de los estudios consultados de que exista tal hecho.

que Joaquín Antonio Peñalosa estaría perfectamente integrado en un grupo poético concreto.

Por supuesto, entendemos que no hay dos poetas iguales -de ahí el interés que pueda suscitar cada uno-, pero sí relacionados. Usando el concepto de analogía de la escolástica medieval para la interpretación de los textos sagrados, la poesía de Peñalosa es análoga a la de sus contemporáneos, pues es en parte igual y en parte distinta, como la de todos ellos entre sí.

Como resultado del estudio de todos los libros de poesía y prosa poética de Joaquín Antonio y de una muy extensa bibliografía poética de un buen número de autores del 50 generalmente aceptados por la crítica académica como tales, pensamos que es la de los años 50 y 60 de México su generación y hacer que ocupe el lugar que le corresponde por propio derecho en la historia de la literatura hispanoamericana¹⁰ es nuestra principal intención. Así como proporcionar un apoyo bibliográfico elemental para quien pretenda adentrarse en el estudio y conocimiento de su creación literaria, motivo, entre otros, por el que adjuntamos, además de la bibliografía del trabajo, un anexo (anexo I) al final del trabajo con toda la producción tanto en verso como en prosa de Joaquín Antonio.

¹⁰ Nos estamos refiriendo a generación poética en el sentido de generación estética con unas determinadas características poéticas comunes, más que a un grupo cerrado de escritores, más o menos establecido por la crítica, pues como veremos a lo largo de este trabajo, tampoco existe un estudio pormenorizado sobre la Generación del 50 como tal, lo que hace que este trabajo posea un valor adicional, ya que reúne datos suficientes para poder caracterizar, al menos desde el aspecto formal, a dicha generación.

Metodología

Dado que el autor al que nos referimos en este trabajo no ha sido estudiado de un modo completo, como hemos hecho constar en la introducción, pensamos que la metodología que se aplicase debía permitir abarcar toda la obra lírica de Peñalosa teniendo en cuenta aspectos biográficos relevantes, su formación cultural y su contexto literario.

A priori se antojaba útil establecer un análisis de cada uno de las obras líricas del poeta, por orden cronológico de publicación, pero ese tipo de ejercicio descriptivo-inductivo traía consigo una serie de dificultades, entre las cuales la más relevante era, sin duda, la redundancia de los datos obtenidos tras la lectura detenida y el análisis de cada uno de sus títulos. Otras dificultades podrían ser la de establecer posteriormente una ordenación de todos esos datos, sin caer en ingentes enumeraciones, o la complejidad de relacionar esas listas de datos en bruto y las interpretaciones de los contenidos advertidos durante el análisis textual, con la poesía del grupo del 50 en México, lo cual es el auténtico motivo de este trabajo.

Por todo ello, hemos decidido prescindir en estas páginas de transcribir los resultados de esa tarea, que si bien ha sido llevada a cabo, no era necesario que apareciese en la redacción final de la tesis, sino de un modo selectivo, y en función del interés que pudiera tener en cada capítulo. El comentario e interpretación sistemáticos de cada uno de sus libros será, pues, un trabajo distinto, y sin duda pendiente.

La metodología que se ha seguido, entonces, para realizar este trabajo no ha sido el comentario libro por libro, sino la de proponer una serie de fuentes, de técnicas y temas comunes de la Generación del 50 reconocidas por distintos estudios críticos, e ir descubriendo todos esos aspectos en la poesía de Joaquín Antonio Peñalosa, de modo que se le reconozcan los nexos que le unen a dicho grupo.

Para ello hemos presentado a Peñalosa en su contexto histórico-biográfico (capítulos 1 y 2), incidiendo en los episodios de más interés en relación con su formación y su producción literaria y hemos expuesto los antecedentes y acontecimientos estilístico-literarios de su sincronía en México. Todo ello aportando un aparato crítico suficientemente extenso y variado, recogido en la bibliografía.

De este modo pensamos que se consigue una exposición en paralelo de la historia literaria de Peñalosa y de la historia literaria de México en los años que vive nuestro autor, atendiendo especialmente a las fuentes, modelos, temas y recursos expresivos más significativos.

Presentadas las fuentes, técnicas y temas tanto en Peñalosa como en la Generación del 50 de la manera ya mencionada, sólo resta ir relacionando la poesía de Peñalosa con la de los poetas del 50 más representativos. Eso es lo que hacemos en los apartados 4, 5 y 6. Por último, añadimos un capítulo que aclara el sentido apologético de la poesía de Peñalosa, introduciéndolo así en una segunda clasificación: la de un productivo grupo de autores apologetas surgidos México en el siglo XX y, en general, en el ámbito hispanoamericano.

El método es a partir del capítulo 4^o deductivo, pues partimos de aquello que se erige como general para todo el grupo y lo buscamos en manifestaciones concretas tanto en la poética de Peñalosa como en la de algunos poetas representativos del 50.

Concretamente, en el apartado 4 analizamos en seis subapartados cada uno de los atributos más característicos del grupo del 50, tal y como fueron expuestos en los capítulos expositivos anteriores. En el apartado 5 buscamos esas semejanzas entre Peñalosa y los demás del grupo, atendiendo al rasgo más marcado de la poesía de Peñalosa: el franciscanismo poético. Posteriormente, en 6, buscamos las semejanzas entre el poeta individual y el grupo atendiendo únicamente a otro rasgo muy distintivo: el asunto religioso.

Se ha procurado cerrar cada apartado exponiendo las conclusiones de los mismos, aunque se recojan todas estas de modo resumido en el capítulo 8, el último del trabajo: “conclusiones finales”.

Ha sido inevitable, por otro lado, realizar comentarios e interpretaciones de bastantes de sus poemas, incluso profundizar en los aspectos clave de su poética y cosmovisión, más teniendo en cuenta que muchos de los lectores de este estudio no tendrán familiaridad con los textos poéticos de Peñalosa, dada su escasa difusión. Sólo nos hemos extendido, en este sentido, en aquellos aspectos particulares y personales de su poesía que pueden favorecer la comprensión de su poética y, por tanto, la manera de entender cómo se manifiestan esos puntos comunes entre autor y generación en una manera de escribir y de imaginar original y concreta.

Estructura

La estructura del trabajo es muy sencilla y responde a lo ya expuesto en la introducción y la metodología. Cada una de sus partes tiene la finalidad de ir abarcando de un modo progresivo el conocimiento de Peñalosa, de la Generación del 50, de sus fuentes y sus características comunes, para después concretar estas en Peñalosa. A su vez, en cada uno de estas partes se realiza al comienzo una justificación sobre la pertinencia de su aparición.

En primer lugar tratamos de exponer muy brevemente la importancia de la obra de Joaquín Antonio realizando un acercamiento a su persona y a producción poética. Aquí ofrecemos el índice completo de los libros de poesía publicados tanto en su vida como póstumamente, ya sea en verso o en prosa poética.

A continuación trazamos una biografía de Peñalosa prestando atención a aquellos episodios de su vida que encontramos significativos en relación con su creación literaria, como puedan ser los lugares y personas que intervienen en su formación académica.

Conocido el contexto histórico-biográfico de Joaquín Antonio, nos disponemos a conocer qué está ocurriendo en esos mismos años en la literatura mexicana. En esta parte hacemos un repaso de la historia literaria de finales del siglo XIX y principios del XX en México, prestando especial atención a aquellos autores que individualmente o en grupo han sido trascendentes para el desarrollo de dicha historia. Puesto que el objetivo del trabajo es la integración de la poesía de Peñalosa en la Generación del 50, esta contextualización se fija, evidentemente, en lo que tiene que ver con la generación en cuestión, señalando aquellas características comunes a todos sus miembros y estableciendo sus fuentes próximas y remotas.

Esta parte constituye el estudio diacrónico de la cuestión. Los siguientes apartados tratan de los asuntos sincrónicos.

Lo primero que hacemos es segmentar el estilo literario del 50 en diversos rasgos que vamos a ir analizando uno por uno, para comprobar si están o no presentes en la poesía de Joaquín Antonio y en caso de estar, cómo los encontramos. Esto conforma todo el capítulo 4.

El capítulo 5 se justifica porque da cuenta de aquellos aspectos de la poesía de Peñalosa que no son comunes a todos los autores de esta generación, mostrando que no sólo no separan a este autor del resto del grupo, sino que, al contrario, son coherentes con sus propósitos e intenciones. Se trata en concreto del franciscanismo poético, sin duda lo más destacado de la lírica peñalosiana. Este capítulo contiene un subapartado en el que se comenta específicamente el *Diario del Padre Eterno*, por contener en un solo libro todo aquello que consideramos esencial de este estilo.

Los capítulos 6 y 7 abordan de un modo más específico la producción religiosa de Peñalosa, relacionándola con la Generación del 50 y de otros autores hispanoamericanos. Concretamente, en el capítulo 6, relacionamos la de Peñalosa con la relevante poesía religiosa elaborada por mujeres en torno al grupo del 50 en México.

Por último, antes de la bibliografía y los anexos, sacamos las conclusiones a modo de resumen, de lo que se ha ido razonando a lo largo de toda la exposición del estudio, y evaluamos si se ha logrado el objetivo para el que se ha realizado dicho estudio.

Los anexos finales no son más que un listado de todo lo publicado por Joaquín Antonio y una pequeña dotación documental que consideramos importante por su aporte testimonial y que, sin embargo, no se halla publicada en ningún medio que nosotros conozcamos.

1. Introducción a Peñalosa

Joaquín Antonio Peñalosa Santillán, nace en San Luis Potosí, México, el 9 de enero de 1921, en pleno desarrollo de la Revolución mexicana iniciada por Madero apenas una década antes y que, sin duda, despertará en él un interés creciente por el México del siglo XX y por sus gentes. De padre salmantino (Salamanca, España) y de madre mestiza mexicana (Zacatecas), se siente ligado a las dos naciones tan intensamente que sus sentimientos hacia las dos patrias, de las que se siente hijo, quedaran reflejados en su obra.

Estudia en México, en la Escuela Apostólica de los Misioneros del Espíritu Santo, donde comienza a leer los autores clásicos, especialmente a Virgilio y a Horacio, de la mano de Alfonso Reyes, el erudito mexicano más relevante de aquellos tiempos. Su guía fue Tarsicio Romo –como señala David Ojeda (Ojeda 1997: 14) –, quien lo fuera también de la poeta mística Concha Urquiza.

De formación autodidacta, lee a León Felipe. Del mismo modo, se cuentan entre sus aficiones y preferencias la poesía del Siglo de Oro español, especialmente de San Juan de la Cruz, de Teresa de Ávila o de Quevedo y la hispanoamericana de Pablo Antonio Cuadra, Ernesto Cardenal y el propio León Felipe (Ojeda 1997: 16).

Participa en la vida cultural de su momento, como manifiesta la cantidad de publicaciones realizadas en la prensa y en las revistas culturales, como *Ábside*, en la que también escriben Félix Dauajare, Méndez Plancarte, Manuel Ponce, Octaviano Valdés y Ángel María Garibay.

De este último autor, con el que mantuvo cierta amistad, recibe el conocimiento del mundo náhuatl, que Peñalosa no dejará de lado en su poesía. Sus primeras letras poéticas están dirigidas en “Antífonas para México” a lo indígena mexicano, en *Pájaros de la tarde*, su primer libro de prosa poética,

justo después de un breve poema dedicado a los pájaros que dan título a la obra.

Antífonas:

1ª. Aleluya, aleluya. La flor del cacao vuela en nuestros valles y en nuestro cielo florece la flor del Quetzal. Ceñidas de flores están las chinampas, de flores amarillas y violetas los trece dioses suspiran por las flores. El Gugumatz creador se admiró de las flores que había hecho.

2ª. Ya viene la voz del coyote por las murallas. El alarido seca escalofría nuestro cuerpo. De Huexotzingo y de Chalco. Al viento los tambores, suelta la música de los cascabeles. De Huexotzingo y de Chalco. La obsidiana de las macanas y la honda alegre y la flecha vibrátil. De Huexotzingo y de Chalco. Luego la llovizna negra de la sangre. De Huexotzingo y de Chalco.

3ª. Bailemos al compás de las conchas de tortuga y de las sonajas sonantes. Altas las cabezas con chorros de plumas, temblor verde y azul de la enagüilla, leves los pies que trenzan el ritmo monótono de las danzas bárbaras. Bailemos. Ya la horrenda Coatlicue danza desde el cielo.

4ª. Quetzalcoatl anunció a los hombres blancos y barbados. Aleluya [...].

(Peñalosa 1997: 5)

Participa en las tertulias dominicales en torno a *Ábside*, en casa de Octaviano Valdez, donde conoce a Alí Chumacero y también a Agustín Yáñez, a Fernando Leal y a Manuel Ponce.

Por la fecha en la que nace y también por la que publica sus primeras obras, se puede incluir a este poeta en la generación de los poetas mexicanos que a la que antecede la ya nombrada Concha Urquiza (su maestra y

correctora)¹¹, y a la que pertenecen Jaime Sabines, Rosario Castellanos, Guadalupe Amor, Enriqueta Ochoa y Tomás Segovia, entre otros. Y no por la coincidencia de almanaque, sino también por las fuentes literarias comunes de las que beben, como puede ser la poesía clásica grecolatina y castellana¹², la del imaginismo angloamericano de Pound y Eliot, o la de Octavio Paz, el gran maestro de poetas e intelectuales de la segunda mitad del siglo XX mexicano.

Su producción literaria abarca distintos géneros. No escribe sólo poesía, sino que cultiva la prosa poética, el ensayo y el artículo periodístico¹³. En total, más de 140 títulos, sin contar la gran mayoría de sus artículos periodísticos. Entre ellos se cuentan 12 libros de poesía y prosa poética¹⁴ y

¹¹ “En San Luis, Concha Urquiza se convierte en la correctora y maestra de Peñalosa. El poeta guarda los manuscritos corregidos por Urquiza por las atinadas observaciones de su maestra. Al mismo tiempo, la escritora se vuelve el modelo de docente para Peñalosa. Durante sus clases en la Universidad, Urquiza deja el tradicional método de enseñar literatura como un cementerio de fechas y nombres y opta por infundir el placer de la literatura desde los textos mismos. Años después, cuando Peñalosa se convierte en catedrático, contagia a sus alumnos su pasión por la literatura desde los libros y con una dosis de buen humor” (Villasana Mercado 2009: 4).

Para Álvarez Delgado, Concha Urquiza fue una figura principal en la formación poética de la Generación del Medio Siglo, al menos en San Luis Potosí (Álvarez Delgado 1997b: 2).

¹² Siguiendo con Concha Urquiza, de la que el propio Paz tuvo constancia, según se deduce de la carta que le envía a Peñalosa en 1990 y que se aporta en el anexo III de este trabajo, sabemos que “con cierta fidelidad siguió temas y formas que provienen tanto de la tradición Bíblica (El cantar de los cantares, el Libro de Job), de la tradición griega y latina (Homero y Virgilio), como de la española medieval (Berceo, el Arcipreste de Hita), y de los Siglos de Oro (San Juan de la Cruz, Fray Luis de León y Santa Teresa), temas y formas que actualizó al mezclarlas con aquellas de la poesía propiamente «moderna» en lengua española, específicamente la obra de Ramón López Velarde, Manuel José Ottón, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, y de ciertas vertientes de las Literaturas de Vanguardias” según Margarita León Vega (León Vega 1998: 1).

¹³ v. Anexo I, al final de este trabajo con la bibliografía completa de Peñalosa.

¹⁴ El último poemario que Peñalosa escribió poco antes de morir, fue publicado en 2011, póstumamente por el autor de esta tesis. Joaquín Antonio no lo publicó en vida por no hacerlo coincidir con la publicación de *El cantar de las cosas leves*, antología de poemas de Peñalosa preparada por Hugo Gutiérrez Vega, que editó el Fondo de Cultura Económica. La primera noticia de este libro la aporta Rafael Jiménez Cataño en su artículo “Peñalosa: poeta y otras maravillas”, donde dice: “Ignoro qué dejó listo para la publicación al morir. Sólo sé de un libro de poesía, que pensaba hacer esperar para que no coincidiera con el anunciado volumen del FCE. Vi el original, escrito a máquina y corregido a mano. Me dio a leer dos de las poesías: una que describe una hacienda potosina y un homenaje a Octavio Paz” (Jiménez Cataño 2000: 41). El manuscrito a máquina ha sido conservado este tiempo por Juan Jesús Priego, quien le cuidó en su enfermedad los últimos años de su vida, según él mismo reconoce (Priego 2009: 5).

Será Irma Guadalupe Villasana quien nos dará a conocer algo más concreto sobre este libro, revelándonos su nombre: *Río Paisano*, y sus temas: “la pena de muerte, la clonación, la globalización y la indiferencia humana. Los seres que habitan estas páginas se encuentran mutilados física y psicológicamente” (Villasana Mercado 2007: 10–11). Incluye uno de los poemas del libro y da a conocer la existencia de otro libro inédito más de Peñalosa, este último de cuentos.

estudios sobre autores del Siglo de Oro, escritores mexicanos de ayer y de hoy, antologías poéticas, estudios sobre México y los mexicanos, libros de espiritualidad cristiana, vidas de santos y curiosos folletos que abarcan temas tan dispares como la oratoria o el matrimonio, incluso varias recopilaciones de chistes de gran fama en su país. Como el mismo Peñalosa dirá, se trata de “todo un caso de paternidad no responsable” (Peñalosa 1985: contraportada). Por ello, no es de extrañar que fuera nombrado miembro de la Academia Mexicana de la Lengua.

Debido al interés que tendrá para este trabajo la obra poética de Joaquín Antonio, y a las diversas referencias que a ellas realizaremos a lo largo de este estudio, citamos a continuación al menos sus libros de poesía, aunque no como se recogen en la antología de Verdehalago *Hermana poesía*¹⁵, pues contienen algún error en las fechas de publicación de los libros¹⁶ (concretamente en *Ejercicios para las bestezuelas de Dios*, *Canciones para entretener la Nochebuena* y *Un minuto de silencio*)¹⁷. Además, incluimos como obra de prosa poética *Diario del Padre Eterno*, pues es lo que nos parece que es debido a su carácter lírico, y así lo han indicado además estudiosos de Peñalosa como lo son Miguel d’Ors¹⁸ y Álvaro Álvarez Delgado¹⁹:

-*Pájaros de la tarde*, 1948.

-*Ejercicios para las bestezuelas de Dios*, 1951.

-*Siete poemas*, 1959.

¹⁵ Obra poética completa de Joaquín Antonio Peñalosa hasta la fecha de su publicación. Tras la publicación póstuma e inédita de *Río Paisano*, se deberían incluir los 30 poemas que componen este libro en alguna reedición, para que el libro recoja realmente completa toda su poesía.

¹⁶ Errores que yo mismo incluí en la edición de *Río paisano*, pues usé este libro como referencia, ante la dificultad de encontrar las primeras ediciones y por los errores y erratas que se encuentran en las que encontré. Ante mi desconfianza por estos libros no muy cuidados, opté por usar la versión de *Hermana poesía*, puesto que había sido editada en México y conocida por el mismo Peñalosa. Sin embargo, la lectura del artículo de Álvaro Álvarez “Como quien corta rosas y más rosas”, me ha llevado a respetar, finalmente, las fechas que aparecen en las ediciones de cada libro.

¹⁷ De estos errores, y de algunos otros menos sustanciales, ya dio noticia Álvarez Delgado en San Luis (Álvarez Delgado 1997b: 2).

¹⁸ En el prólogo de su antología de Peñalosa *Un pequeño inmenso amor* lo deja claro. También nos lo ha referido él directamente en algunas conversaciones.

¹⁹ Así lo dice en el artículo suyo anteriormente citado.

- Canciones para entretener la Nochebuena*, 1961.
- Sonetos desde la esperanza*, 1962²⁰.
- Un minuto de silencio*, 1966²¹.
- Museo de cera*, 1977.
- Sin decir adiós*, 1986.
- Diario del Padre Eterno*, 1989.
- Aguaseñora*, 1992.
- Copa del mundo*, 1995.
- Río Paisano*, 2011²².

Fallece en San Luis Potosí en el 17 de noviembre de 1999. Se encuentra enterrado en la capilla del Hogar del niño, que él fundara, bajo una lápida en la que se lee “Alma de padre, corazón de niño”.

²⁰ Estos sonetos, como el mismo Peñalosa señala en la edición de *Un minuto de silencio*, son de nuevo publicados por Salvador Novo en *Mil y un sonetos mexicanos*.

²¹ Recoge los 4 libros anteriores y *La cuarta hoja del trébol*.

²² Publicado póstumamente por el autor de este trabajo.

2. Contexto histórico-biográfico

En 1921²³, año en que Ramón López Velarde escribe *La suave patria* y –a iniciativa de Vasconcelos– los pintores Diego Rivera, José Clemente Orozco, Jean Charlot, Fermín Revueltas, David Alfaro Siqueiros y Roberto Montenegro expresan el evangelio de la Revolución en los muros de venerables edificios (Krauze 1997: 302), nace Joaquín Antonio Peñalosa Santillán.

Sucede un 9 de enero, en el barrio de San Sebastián, en el San Luis Potosí, México, donde Francisco Ignacio Madero, encarcelado por Porfirio Díaz, redactara el famoso Plan de San Luis con la ayuda de López Velarde, que –curiosidades de la vida– muere el mismo año que nace Joaquín Antonio.

En plena reconstrucción cultural mexicana que intenta aplacar –con acierto más que discutible– las tensiones sociales y políticas de la Revolución, ahora dirigida por el presidente Álvaro Obregón, ayudado de la Secretaria de Educación Pública, que encabeza José Vasconcelos, tienen su hijo Rafael Antonio Peñalosa y Sanz y su mujer, la mestiza Josefa Santillán Bocanegra.

El padre de Joaquín Antonio, Rafael Antonio Peñalosa y Sanz es un emigrado español, salmantino, que acude a México para administrar una mina de sal en San Luis Potosí, en Salinas del Peñón Blanco, de las existentes desde que se crearan allá, por el siglo XVI (Albi Rodríguez 2009: 481)²⁴. Allí

²³ Encontramos contradicciones en la fecha de su nacimiento en las pequeñas biografías que aparecen en las solapas de sus libros o prólogos de antologías de poemas, puesto que el mismo Peñalosa cambia la fecha de su nacimiento “para no hacerse viejo”, como reconoce en una entrevista con María Teresa Perea. Las fechas contradictorias oscilan entre 1918 y 1924. (Villasana Mercado 2009: 3). La fecha definitiva es 1921, la que él personalmente reconoce a Juan Manuel Martínez Fernández (Martínez Fernández 2003: 367)

²⁴ Las Salinas del Peñón Blanco fue una empresa establecida por la Corona española en el siglo XVI para proveer de sal a las haciendas de beneficio de la región, para la obtención de plata.

Durante la colonia estuvo bajo la jurisdicción de la Real Hacienda y durante diversos periodos se rentó a varios asentistas. Luego de la independencia, se le vendió al prominente empresario español Cayetano Rubio, quien a su vez la vendió a su yerno Joaquín Errazu, cuya familia la

conoce a la que será su esposa, Josefa Santillán Bocanegra, una mestiza procedente de Zacatecas, de Real de Minas de Pinos, la menor de once hermanos, emigrada a la capital potosina a causa de la Revolución con toda su familia.

El matrimonio aportará a México un niño de profunda formación católica; el renacimiento cultural mexicano aportará un poeta de profunda formación cultural, cuya extensísima obra literaria es deudora de esas dos paternidades.

No será este el único dualismo peñalosiano (el católico y el culto), encontraremos otro más, nuevamente enraizado en su cuna: la procedencia hispana de su padre y la indiana de su madre. Lo latino (referido aquí a lo español para mantener la coherencia con la cita de Mistral) y lo americano se mezclan en Joaquín Antonio de un modo natural, produciendo en él una mirada dual sobre el mundo: realista y maravillosa a la vez, que proyectará en sus poemas, produciendo en su lectura la “alegría doblada” de la que hablara la premio Nobel Gabriela Mistral²⁵.

Respecto a lo latino, el propio Joaquín Antonio reconoce su amor por España y dirá que “España es diferente, va conmigo en la sangre y en la palabra, linda y querida” (Peñalosa 1985: Contraportada). No es casual que su primer libro de poesía *Pájaros de la tarde*, comience como una oración a Dios en la que le habla de España, pidiendo por ella y subrayando las virtudes que en esta nación ha encontrado el autor a lo largo de toda su historia.

Porque España es espada y sonrisa: flor de caballería.
Armadura de plata le forra el cuerpo, menos el corazón.

Señor, fortalécenos en la milicia del espíritu y en la hidalguía
española.

tuvo en propiedad hasta entrado el siglo XIX, cuando la adquirió la firma inglesa Salinas de Mexico (1906). En el siglo XX, volvieron a manos mexicanas. Las Salinas de Peñón Blanco dejaron de producir en la década de 1980 debido a un decaimiento económico. (*La Gaceta* 2006).

²⁵ v. nota 2.

Porque tiene los ojos cansados de mirar la historia, nuevos de avisar la esperanza.

Déjanos verte con sus pupilas claras.

Porque cada siglo siembra, en la aventura, las joyas de Isabel y cosecha cien gavillas para Fernando y para Dios.

Porque desprecia la vida y se enamora de la muerte, cuando es mejor dar la existencia para la esencia. Ayer en Lepanto, hoy en el Alcázar.

Enséñanos el desasimiento de lo efímero en obsequio de lo perdurable.

Porque tiene la entraña fresca tras de engendrar un mundo.

(Peñalosa 1948: 26-27)

Una visión de España ligada a su formación en la literatura del Siglo de Oro español. Esta peculiaridad parece haber dejado de España la parte que a él más le interesa, obviando injusticias derivadas de la Guerra Civil, a fin de realizar su mirada tan característica renovada y renovadora, inocente y optimista sobre el mundo²⁶.

Elogia lo hispano, no sólo por los valores anteriormente mencionados, sino sobre todo por haber aportado su lengua, el castellano, a México, que será para Peñalosa la lengua en la que canten los poetas sus delicados cantos de aves:

²⁶ En *Hermana poesía*, obra poética reunida de Peñalosa, revisada por él mismo, se excluyen estos textos en *Pájaros de la tarde*. También se excluyen otros textos de la versión original de este libro, como son un prologuillo de varias páginas en el que reflexiona sobre la figura del poeta en el mundo; un capítulo titulado “Cántico del castellano”, en el que se realiza una historia poetizada de su formación y evolución de carácter laudatorio; “Tractos para una biografía del mar”, que son 7 páginas tampoco están; también otro capítulo dedicado a Santo Tomás de Aquino y otro más titulado “La niña de la suave patria”, recogidos ambos bajo el epígrafe “Dos lecciones de maitines”; por último desaparece “Lamentación del torerillo”. El motivo por el que no aparecen estos fragmentos en la versión publicada en *Hermana poesía* es desconocida para nosotros, puesto que ni en prólogo de David Ojeda, ni más adelante ni siquiera en una breve nota en el propio texto de *Pájaros de la tarde* se avisa sobre estas omisiones. Especulando podríamos pensar que se ha prescindido precisamente de aquellos pasajes que podrían resultar más polémicos para el lector contemporáneo a la publicación de *Hermana poesía*, o bien que Peñalosa renegara de ellos por motivos estéticos, porque no reflejaran ya su visión sobre esas realidades o simplemente para otorgar una mayor coherencia temática al conjunto del libro.

De encendimiento amoroso quieren ser estas canciones litúrgicas, enraizadas en la más pura tradición de la poesía castellana.

Desde los tiempos heroicos de los yoglares, el verso castellano aprendió a cantar desde las bóvedas llagadas de sol y los frontales pesados de oro de San Millán y Santo Domingo, oh milagros y cantigas de Gonzalo de Berceo. [...]

A despecho de las corrientes poéticas que cambian con las fases de la luna, he querido beber la leche fuerte de las ubres hispanas. Somos para lo esencial y lo eterno.

(Peñalosa 1948: 12-13)

Un despecho a las corrientes poéticas efímeras, que más adelante abandonará, introduciendo en su poesía las nuevas expresiones del lenguaje literario vanguardista.

Esta parte “latina” de su naturaleza, no está segregada de su naturaleza americana. Joaquín Antonio es mexicano y bien mexicano, y su obra es mexicana y está arraigada en la tradición más contemporánea del México del siglo veinte, como veremos, bien conectada a la herencia de los clásicos griegos y romanos y de los autores españoles del Siglo de Oro. Ese fue el esfuerzo iniciado por José Vasconcelos y su Ateneo de la Juventud, y continuado en su formación por los jóvenes literatos, filósofos y humanistas que vendrían detrás, los Contemporáneos, y más adelante la Generación del 50, entre los que se encuentra Peñalosa.

Al parecer, Rafael Antonio Peñalosa morirá siendo Joaquín Antonio todavía muy niño. Este acontecimiento le hará estar muy pegado a su madre, católica convencida, con quien pasará su infancia, hasta que, con trece años, en 1934, ingresa en la Escuela Apostólica de los Misioneros del Espíritu

Santo²⁷, en Ciudad de México. Sus estudios primarios los había realizado en el propio San Luis, en el colegio Motolinía, donde más adelante acabará ejerciendo la docencia (Ramos de Madrigal 2009: 1).

La estancia en México será determinante para el joven Joaquín Antonio, que barrunta ya su vocación sacerdotal y literaria. Allí conoce a quien será su iniciador en el conocimiento de los clásicos latinos, Tarsicio Romo, su profesor de latín. Lee a Virgilio²⁸ y a Horacio y descubre la belleza de su poesía: de la poesía. Se empieza a convertir en una auténtica “rata de biblioteca” (Ojeda 1997: 14). La lectura de autores clásicos en aquellos años treinta y cuarenta no era, como podía parecer, algo al alcance de cualquiera. Muchos esfuerzos gubernamentales se debieron hacer para que estos saberes clásicos llegaran a la juventud²⁹, incluso, a veces, en contra de los propios gobernantes. Con esta realidad habían soñado –paradoja– enemigos del clero tales como el presidente Calles y el propio Cárdenas. Que el pueblo se cultivara, que adquiriera unos conocimientos capaces de propiciarle una identidad, fue uno de los puntos clave para la consolidación de la Revolución desde los tiempos de la presidencia de Obregón (Krauze 1997: 303), aunque muchas veces esa educación fuera, con Cárdenas, más ideológica que cultural.

²⁷ Con el fin de comprender un poco mejor la formación católica de Joaquín Antonio, nos ha parecido interesante recalcar la importancia de que estudie en dicha escuela, perteneciente a un movimiento renovador del espíritu religioso de la ortodoxia católica. Azucena Ramos de Madrigal también lo entiende así, y por eso señala algunos datos sobre las escuelas de la mencionada institución: “En la actualidad, 17 instituciones que viven la Espiritualidad de la Cruz y que están presentes en todo el mundo, agradecen a la Venerable Concepción Cabrera de Armida que haya inspirado ésta un 14 de enero de 1984 en el Templo de la Compañía, a través de la visión de la Cruz del Apostolado que Dios le revela.

Como ustedes saben, este mensaje le es sumamente familiar a Monseñor Peñalosa, debido a que realizó sus estudios de Primaria en el Colegio Motolinía de esta Ciudad, de donde partió a continuar su formación en la Escuela Apostólica de los Misioneros del Espíritu Santo” (Ramos de Madrigal 2009: 1). Los Misioneros del Espíritu Santo es una institución inspirada en la Familia de la Cruz del Apostolado de Concepción Cabrera (aclaración del autor). Como muestra del cariño que Peñalosa siempre tuvo con su fundadora, nos queda su obra *Yo soy Concha Armida*, recogida en el anexo I de este trabajo.

²⁸ Virgilio está en el inicio de su formación poética y en el final de su obra, pues en la entradilla de *Río Paisano* se citan unos versos de Dante, referidos a este como la fuente de la que nace un río de elocuencia (Peñalosa, 2011: 43).

²⁹ Sirva como ejemplo de estos esfuerzos, las misiones culturales alentadas por el que fuera ministro de Educación durante el gobierno convencionalista de Eulalio Gutiérrez, José Vasconcelos.

Así, indica Krauze que “como la Iglesia daba enorme importancia a sus escuelas y seminarios³⁰, a sus plegarias y homilias, el nuevo Estado se empeñaría vigorosamente en una educación social que permitiera a los niños convertirse en verdaderos seres humanos, en hombres de empresa y de acción. ‘El gobierno’, decía Cárdenas, ‘considera como asunto de inaplazable solución orientar, precisa y uniformemente, la educación pública en consonancia con las necesidades colectivas y los deberes de solidaridad humana y [...] de clase que se impone en la etapa actual’. Había que ‘socializar la escuela’ bajo normas cooperativas y sindicales, imbuir en niños y adultos sentimientos de fraternidad y solidaridad, dejar a un lado –en palabras de Cárdenas– ‘los conocimientos inútiles y quintaesenciados transmitidos dogmática y cruelmente’. El brazo político, la CRMDT, declaraba: ‘Sólo el suministro de una educación adecuada logrará liberarlos de la acción de los curas y sustraerse del yugo capitalista’. Los maestros, en suma, debían convertirse en agentes del cambio social, en portadores de ‘la nueva ideología revolucionaria’” (Krauze 1997: 411-412).

Y más adelante dirá que “las misiones culturales –calcadas de los maestros ‘saltimbanquis’ inventados por Vasconcelos– no se preocupaban ya por distribuir la *Ilíada* o los *Diálogos* de Platón. Su cometido principal era ‘desfanatizar’ y ‘desalcoholizar’. Lo intentaban, como los curas, mediante pequeñas representaciones teatrales. Esta obra se complementaba con clases de jabonería, conservación de frutas y fomento deportivo” (Krauze 1997: 411-412).

De modo que, ante la disparidad de criterios educativos seguidos por los distintos gobiernos, no siempre claros, Peñalosa acaba debiendo precisamente a la Iglesia, y no al gobierno, el poder alcanzar unos conocimientos, según los

³⁰ Miguel Ángel Duque entrevista a Peñalosa y le pregunta por su formación en el seminario. La respuesta de Peñalosa es esta: “Bueno, era una formación muy humanística, mucho más que la de hoy. Yo tuve la suerte de tener profesores que nos guiaron mucho hacia la Belleza y hacia el valor formativo de los clásicos griegos y latinos. Luego, llevé cuatro años de Teología. De manera que mi carrera fue muy normal, sólida, profunda y muy humanística. Además, alternábamos la vida de estudio con mucho deporte [...]. No sólo vivimos las materias que pudieran llamarse áridas de la filosofía o de la teología, sino que las alternábamos con las artes, con el teatro, con la música y con la declamación” (Duque Hernández 1997: 5).

políticos citados, “inútiles” y “quintaesenciados”, y, sin embargo, fomentados por los intelectuales más prestigiosos del momento³¹. Esos conocimientos serán los que le harán introducirse de pleno en las corrientes culturales más importantes del México de la segunda mitad del siglo XX, y los adquiere como decimos, fuera de la escuela oficial³².

Precisamente acerca del papel que desempeña la Iglesia Católica en la formación humanístico–literaria de los intelectuales mexicanos e hispanoamericanos, en general, nos habla el profesor Javier de Navascués, premio Juan Rulfo de crítica literaria hispanoamericana: “Lo cierto es que en pleno siglo XX, la presencia de sacerdotes en algunos medios intelectuales desembocó en situaciones que están muy lejos de las imaginables en cualquier contexto europeo de la época. La labor formadora (en lo literario) del P. César Alonso en Paraguay, del P. Ángel Martínez Baigorri en Nicaragua o el P. Ángel Gaztelu en Cuba no son simples hechos aislados, ni de relevancia secundaria. Sin duda fueron poetas de valía, pero su importancia fundamental debe localizarse en su papel de maestros literarios. Martínez Baigorri arropó a un grupo de poetas nicaragüenses centrales en la historia literaria de su país, algunos de talla internacional como Ernesto Cardenal –también sacerdote, como se sabe–, Carlos Martínez Rivas, José Coronel Urtecho y Pablo Antonio Cuadra. [...] Por otra parte, Ángel Gaztelu fue un líder de Orígenes, el grupo poético cubano más emblemático de este siglo y del que salieron figuras como José Lezama Lima, Cintio Vitier, Eliseo Diego o Fina García Marruz. [...] Tanto Orígenes como el Taller de san Lucas nicaragüense fueron núcleos

³¹ En este aspecto es también importante e interesante la llegada de 30.000 republicanos españoles en 1939, que desembarcan en México. Estos españoles resultaron ser una elite intelectual y científica de España, que entre otras cosas supuso una capitalización cultural, creando, por ejemplo la Casa de España en México, poco después El Colegio de México (Krauze 1997: 474). La importancia de estos exiliados la reconoce precisamente uno de ellos, Max Aub, en su antología de poesía mexicana de 1960, en la que introduce poemas de León Felipe, José Moreno Villa, Juan José Domenchina, Emilio Prados, Pedro Garfias, Juan Rejano, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Ernestina de Champourcin, Gabriel García Narezo, Francisco Giner de los Ríos, Nuria Parés, Manuel Durán y Tomás Segovia.

³² Alfonso Reyes, por ejemplo, indiscutible agitador cultural en plena Revolución, escribe en “Pasado Inmediato”: “Ayuna de Humanidades, la juventud perdía el sabor de las tradiciones [...]. Quien quisiera alcanzar algo de Humanidades tenía que alcanzarlas a solas, sin ninguna ayuda efectiva de la Escuela [...] Se prescindía de las Humanidades, y aún no se llegaba a la enseñanza técnica para el pueblo. Ni estábamos en el Olimpo, ni estábamos en la tierra, sino colgados de la cesta, como el Sócrates de Aristófanes” (Reyes 1941).

conscientes de su catolicismo intelectual. Lo mismo ocurrió en otros países. Durante los años treinta se crearon algunas revistas literarias de peso desigual; la argentina *Sol y luna* y la cubana *Orígenes* intentaban dar a conocer la obra de los autores católicos del momento” (Navascués 1996: 368-369).

Prosigue Navascués citando algunos críticos literarios de gran relevancia en sus países que eran además sacerdotes, como el caso de Vaïse y de José Miguel Ibáñez Langlois en Chile. La formación transmitida por los sacerdotes a sus ministros pudo ser aceptada o rechazada, pero incluso el rechazo supone unos previos conocimientos iniciales (el caso de Jorge Edwards y de Vargas Llosa). En cuanto a México, en concreto, dirá que “se puede comprobar a lo largo del siglo una presencia más o menos constante en los foros literarios de grupos de escritores católicos, cuyas lecturas y maestros suelen ser comunes. [...] Es el caso del importante grupo mexicano de Contemporáneos integrado por poetas como Carlos Pellicer, Salvador Novo³³ o, en otro orden (más problemático en relación con su adhesión a la fe de la Iglesia), de Xavier Villaurrutia o Gilberto Owen” (Navascués 1996: 370).

Una evidencia de la cultura humanística de Peñalosa nos la proporciona Victoria Carreón Urbina³⁴, que desde el seminario de San Luis Potosí nos envía el catálogo de obras clásicas que Joaquín Antonio reúne en su biblioteca personal y que se puede leer en el Anexo II que el lector encontrará al final de este trabajo. Este inventario de las lecturas de Peñalosa nos muestra su interés incuestionable por los autores de Grecia y Roma³⁵. Por otro lado, contamos con el testimonio de la investigadora Irma Guadalupe Villasana, acerca de dicha biblioteca:

El acervo de la biblioteca privada de Peñalosa, resguardado en una sala especial de la biblioteca del Seminario de San Luis Potosí, da

³³ De que Salvador Novo tuviera conocimiento de la existencia de Peñalosa no nos cabe la menor duda, pues recogió parte de su poesía para sus *Mil y un sonetos mexicanos*.

³⁴ Victoria Carreón Urbina es la directora de la Biblioteca Pbro. Dr. Manuel María de Gorriño y Arduengo y pertenece al Seminario Guadalupano Josefino (de San Luis Potosí).

³⁵ Evidentemente, la aportación de este listado no es una prueba suficiente y definitiva para demostrar la formación clásica de Peñalosa, pero, al menos, supone un dato a su favor.

una idea de la formación del poeta; se conforma en su mayoría por obras literarias de autores grecolatinos, españoles, latinoamericanos y franceses, y por textos de teología e historiografía religiosa. Ahí se encuentran las creaciones de los escritores preferidos de Peñalosa: Azorín, por su 'claridad, evocación y sencillez', Garcilaso con sus sonetos, 'Góngora por sus gongorismos', 'su san Juan de la Cruz', el pobre de Lorca y de Hernández, los dos Leones: fray Luis y fray Felipe, santa Teresa de Jesús, sor Juana, sus maestros y coterráneos: Manuel José Othón y López Velarde³⁶; de los escritores mexicanos del siglo XX: del Ateneo, Alfonso Reyes, de los Contemporáneos, José Gorostiza y Pellicer, que según el escritor potosino, "van a ser contemporáneos por mucho tiempo" y de Taller, Octavio Paz. También están las obras de sus amigos y poetas católicos: Ernesto Cardenal, Pablo Antonio Cuadra, José Luis Martín Descalzo y Manuel Ponce. La mayoría de las obras de los autores grecolatinos se encuentran editadas en versiones bilingües o en griego y latín.

(Villasana 2009: 28)

Además de los libros clásicos, Joaquín Antonio puede leer en la Escuela Apostólica de los Misioneros del Espíritu Santo a León Felipe (Ojeda 1997: 14), poeta nacido en 1884, ya consolidado, y que tenía como maestros a Whitman y a Eliot (más adelante hablaremos de la importancia de este hecho), que probablemente le inicie en la poesía moderna.

Al enfermar su madre, regresa a San Luis Potosí e ingresa en el Seminario Conciliar para estudiar Teología y seguir de ese modo el camino que le marca su vocación al sacerdocio. El abandono de la capital, en 1944, lejos de ser un factor negativo para su producción poética, le será propicio.

En la ciudad de México, el adolescente Joaquín Antonio había contactado con los clásicos y con la poesía. Pero en San Luis Potosí entra de

³⁶ Sobre esta cita: no sabemos de dónde proceden los textos entrecomillados, pues en el texto originario, Villasana Mercado, la autora, no lo explica. Por otro lado, el maestrazgo de Othón y Velarde en la poesía de Peñalosa lo entendemos en un sentido muy laxo, pues realmente es difícil, a nuestro parecer, encontrar similitudes entre unas y otra.

lleno en el ambiente literario gracias a la poeta Concha Urquiza de quien recibirá clases de literatura y al antiguo obispo de San Luis, Guillermo Tritschler y Córdova. Ahí, en 1945 funda y dirige la revista cultural *Estilo*³⁷, que tendrá una larga vida hasta 1961.

Tritschler era, desde hacía tres años, arzobispo de Monterrey, pero seguía visitando con frecuencia San Luis Potosí. Joaquín Antonio tenía entonces 23 años y en sus estudios en la capital había destacado por su rápido aprendizaje. Quizá su juventud y su incipiente cultura fuera lo que llamara la atención del arzobispo. El eclesiástico que había sido impulsor del grupo fundador de *Ábside* (revista creada por los hermanos Méndez Plancarte, Gabriel³⁸ y Alfonso), le pone en contacto con dicho grupo. Don Guillermo le alentó y ayudó en la publicación de su primer libro, *Pájaros de la tarde*, en 1948. Eran los años de su entrada a la literatura y al sacerdocio, pues en 1947 recibió las órdenes sagradas del obispo Gerardo Anaya.

Sobre la importancia que tuvo *Ábside*, no sólo en la producción poética de Peñalosa, sino en el contexto cultural mexicano, escribe unas líneas José Carlos Méndez en la revista digital *Letras Libres*, en septiembre de 1999. Son estas:

En su edición de julio, dedicada a “Un siglo de literatura mexicana”, *Letras libres* incluye “Un árbol hemerográfico de la literatura mexicana” en el que brillan las más importantes revistas y suplementos culturales publicados en México en el siglo XX. El árbol es justo (todas las hojas que están son), con una ausencia notable: *Ábside*. *Revista de*

³⁷ Sobre la relevancia que tuvo esta revista en la vida cultural de México, Irma Guadalupe Villasana Mercado está preparando una extensa investigación que saldrá a la luz en breve, y que habría sido de gran utilidad para la elaboración de la formación literaria de Peñalosa en el presente trabajo.

³⁸ “Gabriel Méndez Plancarte unió su inquebrantable fe cristiana al profundo conocimiento de los clásicos grecolatinos, de la misma manera que lo hicieron los humanistas novohispanos. Los cuales fueron permanente objeto de estudio, según da cuenta su *Índice del humanismo mexicano*, recopilación póstuma de trabajos periodísticos. [...] *Horacio en México*, a la vez que continuación de los trabajos dedicados al tema por Marcelino Menéndez y Pelayo, precisa los hitos fundamentales para un mejor conocimiento de las huellas del poeta latino en México, desde los siglos coloniales hasta el presente” (Ocampo 2008: 241).

cultura Mejicana, una hoja que no debió faltar, no obstante los criterios de inclusión. Fundada y dirigida en 1937 por el sacerdote Gabriel Méndez Plancarte, a su muerte (1949) le sucedió en la dirección su hermano Alfonso hasta 1955, cuando murió. *Ábside* se siguió publicando trimestralmente todavía por más de veinte años.

Hay varias razones que ameritaban su inclusión. Destaco una, en palabras de Gabriel Zaid: los hermanos Méndez Plancarte “crearon un foco de la cultura católica en la revista *Ábside*... y trajeron a la conciencia nacional zonas completamente soterradas: las literaturas indígenas (Ángel María Garibay), la vastísima poesía virreinal (Alfonso Méndez Plancarte), el pensamiento mexicano del siglo XVIII (Gabriel Méndez Plancarte). (*Vuelta* 156, noviembre de 1989).

“Desde sus principios –dijo Gabriel Méndez Plancarte al ingresar en la Academia Mexicana de la Lengua– enarboló *Ábside* como una bandera el triple y único mensaje –humanístico grecolatino, hispano e indígena– de la cultura mejicana”. El tríptico, pues que hizo posible el mestizaje mexicano ese mestizaje que usted considera “la aportación más original de México a la historia social y moral del milenio” (*Mil años*, suplemento especial de *El Norte*, julio de 1999).

“*Ábside*”, escribió Salvador Novo, “estuvo siempre abierta y alerta, a la producción mejor de los jóvenes”. En *Ábside* publicó Alfonso Reyes su *Homero en Cuernavaca*, y en ella se dieron a conocer varios grandes poetas, como Manuel Ponce, Concha Urquiza, Dolores Castro...

(Méndez 1999: 10)

En este ambiente literario nada marginal se desenvuelve con soltura el joven Joaquín Antonio. Además de los hermanos Plancarte, fueron también fundadores de la revista Manuel Ponce y Octaviano Valdés, a quienes

Peñalosa reconoce una adopción intelectual, junto con Ángel María Garibay³⁹, un maestro en letras de excepción, del que bien pudo aprender si no la lengua náhuatl, sí su comprensión hacia el indio y el respeto a sus modos de expresión y modo primitivo de contemplar la naturaleza, como bien lo reflejará en ese su primer libro de 1948 y en 1951 en *Ejercicios para las bestezuelas de Dios*, poemario inspirado en los *Ejercicios Espirituales* de Ignacio de Loyola⁴⁰, donde continúa presente su mirada a la naturaleza y el indigenismo aprendido tiempo atrás de Garibay.

En 1952, tras esta segunda etapa en San Luis, como hemos visto, muy interesante para Joaquín Antonio en lo que respecta a su iniciación creativa (para entonces ya ha publicado cuatro libros: *Pájaros de la tarde*, unos ensayos poéticos inéditos de Manuel José Othón, un libro sobre el santuario de la Virgen de Guadalupe y una antología de la obra de Ignacio Montes de Oca), partirá de nuevo para la capital del país, con el propósito de conseguir la licenciatura y doctorado en Letras –iniciativa alimentada por sus maestros potosinos– en la Universidad Iberoamericana.

Tan sólo cuatro años más tarde, en 1954, publica en la Universidad Nacional Autónoma de México en la que terminó sus estudios, su tesis doctoral *Francisco González Bocanegra, vida y obra*, con quien tiene parentesco de

³⁹ En febrero de 1952 es elegido miembro honorario de la Academia Mexicana de la Lengua, el 23 de abril de 1954 fue promovido como miembro numerario ocupando la silla XXIX y desempeñándose como censor de 1955 a 1956. Ese mismo año, en ocasión del 400° aniversario de la fundación de la Universidad Nacional Autónoma de México, se le otorga el nombramiento de doctor *Honoris Causa*. Poco tiempo después fue nombrado Profesor Extraordinario de la Facultad de Filosofía y Letras de esa Universidad y en 1956 ingresó al Instituto de Investigaciones Históricas; al mismo tiempo que se convertía en director del Seminario de Cultura Náhuatl. Fue también miembro de número de la Academia Mexicana de la Historia, ocupó el sillón 4, de 1962 a 1967. En 1962 el Senado de la República le otorgó la Medalla Belisario Domínguez en mérito a su trabajo en el rescate del pasado histórico mexicano. En 1965 recibió el Premio Nacional de Literatura y Lingüística de México. Su obra es extensísima, incluyendo alrededor de cuarenta libros publicados y centenas de artículos científicos y de divulgación. De especial relevancia son sus aportes sobre los aspectos literarios e históricos de los antiguos nahuas, y sus estudios sobre fray Bernardino de Sahagún. Entre sus discípulos más destacados se encuentra el antropólogo e historiador Miguel León-Portilla.

⁴⁰ En el capítulo 5 de este trabajo, “Franciscanismo poético”, hacemos un estudio más detallado de la relación de estos dos libros aparentemente tan dispares.

sangre a través de su madre; y un año después otra tesis más, *Entraña poética del Himno Nacional*, publicada igualmente por la UNAM.

Cuando termina sus estudios y regresa a San Luis ya se ha fundado la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma local, hecho que anima aún más el ambiente literario de la ciudad, con la llegada de maestros visitantes como Alfonso Reyes. Allí continúa su relación a distancia con el grupo de *Ábside*, fortalecida por las tertulias literarias que todos los domingos tenían lugar en casa de su amigo y maestro Octaviano Valdez. Esa tertulia era frecuentada por autores muy dispares como Agustín Yáñez, Fernando Leal, Alí Chumacero o Manuel Ponce.

En estas tertulias intercambiarán opiniones, hablarán de literatura y de literatos, establecerán lazos humanos y poéticos... Joaquín Antonio se abrirá así a las nuevas tendencias estilísticas y a opciones poéticas distintas a las de sus maestros y más modernas, puesto que acuden contertulios jóvenes (el propio Alí Chumacero⁴¹ sólo tiene tres años más que Joaquín Antonio) de todo signo. El propio Peñalosa testimonia la importancia de su paso por estos encuentros culturales:

Yo me siento un poco discípulo e integrante del grupo de *Ábside*. Los domingos teníamos unas reuniones en la casa del padre Octaviano Valdez, a tomar mate. Se juntaba todo el mundo. Ahí de izquierda, de derecha, pintos, blancos, amarillos, verdes. Iban Agustín Yáñez, Fernando Leal, Alí Chumacero, Manuel Ponce... Eran unas tertulias muy hermosas. No hablábamos más que de literatura o de literatos, no contra literatos. Ellos me lanzaron. Ellos me publicaron.

(Ojeda 1997: 16)⁴²

El presidente del Consejo de la crónica municipal de San Luis Potosí, constata que “asimismo colaboran [con *Ábside*] el pintor Fernando Leal, el

⁴¹ Ambos pertenecían, además a la Academia Mexicana de la Lengua.

⁴² El texto aparece publicado en Ojeda 1997, 16, pero no se cita la fuente.

internacionalista Antonio Gómez Robledo, el novelista Agustín Yáñez, el historiador Alberto G. Salceda, el jurista Alfonso Francisco Ramírez, el poeta Alfredo Cardona Peña, el pensador Daniel Kurl Breña, los críticos Alberto María Carreño y Alfredo Bono de la Vega, las poetas Gabriela Mistral, Concha Urquiza, Emma Godoy, Gloria Riestra y Esther M. Allison” (Álvarez del Toro 2009).

El grupo quedó bautizado definitivamente como “el grupo de la revista *Ábside*” por Ignacio Osorio, en su artículo “Jano o la literatura neolatina de México” (Osorio 1983: 11-46), grupo que, en palabras de Osorio, “siempre vio el clasicismo con un enfoque apologético”, aunque en el caso de Peñalosa este clasicismo –como veremos– no será punto de llegada, sino de partida, pues para los poetas más jóvenes pertenecientes a este grupo, *Ábside* fue solamente –lo que no es poco– su entrada en literatura, y a partir de él seguirán otros derroteros por las corrientes de las vanguardias europeas y angloamericanas.

Después del parón académico en la capital, reinicia en San Luis sus escritos poéticos y publica, así, en 1959, *Siete poemas*.

Antes de esta nueva publicación, como se ha señalado, hay un parón académico: el de la elaboración de sus estudios de González Bocanegra, pero no solamente estos. En estos años se dedica también al periodismo, colaborando con los diarios *El Herald*, de San Luis Potosí, *El Universal*, *El Sol de San Luis*, *L’Obssevatore romano* y para otras publicaciones de la Organización Editorial Mexicana. Además, en 1955 es su nombramiento como miembro de la Academia Mexicana de la Lengua.

Su actividad sacerdotal es también muy intensa y le resta casi todo el tiempo a la redacción poética. Inquieto y preocupado por sus feligreses y por la pobreza de su pueblo, funda en 1957 en un barrio obrero un orfanato al que

llama Hogar del niño⁴³, donde trabaja “con niños huérfanos y abandonados que comen tres veces al día, por lo que no comieron antes” (Peñalosa 1985: contraportada). A fecha de hoy la institución sigue existiendo.

La publicación de este tercer poemario será el pistoletazo de salida de dos poemarios más, que son publicados uno tras otro en un lapso de apenas tres años: en 1961 *Canciones para entretener la Nochebuena, Sonetos desde la esperanza* y, en 1966 reunidos estos tres en *Un minuto de silencio*.

Con todo, en San Luis han quedado pocos poetas, lo que sitúa a Peñalosa en una posición ventajosa a la hora de publicar. Otros poetas potosinos como Jesús Zavala o Antonio Castro Leal se marchan a la capital. En San Luis quedan, pues, Peñalosa y Félix Dauajare, quien se forja en el Centro Cultural Potosino. Ambos sabrán beneficiarse bastante bien del ambiente cultural formado en esta ciudad, creado durante los años cuarenta, y manifestar en su poesía la ruptura con la tradición literaria regional, lastrada de envejecidas corrientes modernistas.

Es la década de los cincuenta cuando surge la llamada Generación del 50, en la que se inserta –y demostrarlo es el objeto de este trabajo– la figura de Peñalosa.

Desde entonces la vida de Peñalosa transcurre en San Luis Potosí, donde sigue atendiendo sus labores sacerdotales (colabora en la creación de dos nuevas iglesias, la de Cristo Rey y la de La Anunciación), es nombrado capellán de la plaza de toros (una de sus grandes aficiones: la tauromaquia) y designado como Monseñor por el Papa (como prelado de honor del Papa Juan Pablo II, en 1990). No abandona nunca su actividad de escritor, aunque deja de

⁴³ Este motivo biográfico explica su preocupación por los desamparados, por los lisiados, por los marginados, por los excluidos de la sociedad, que llenan las páginas de sus poemarios y libros en prosa; preocupación impregnada por el optimismo que le aporta su fe católica. Ambas cosas: sensibilización con los problemas de los más necesitados y espiritualidad optimista, impregnan toda su obra.

frecuentar los círculos literarios⁴⁴ en los que antes se había movido con agilidad, debido a sus muchas ocupaciones pastorales y también docentes como profesor de la Universidad Autónoma de San Luis y del Seminario Conciliar.

Sobre el final de su vida nos queda el valioso testimonio de Juan Jesús Priego (2009) que relata brevemente sus dos últimos años, en los que estuvo afectado de una infección viral en los pulmones “impidiéndole casi toda actividad”. La enfermedad comenzó en julio de 1997. Los médicos, “aún los más optimistas, se negaban a emitir juicios categóricos acerca de su posible restablecimiento”. (Priego 2009: 1)

Sin embargo, la fuerte naturaleza de Joaquín Antonio se restablece, vuelve a recaer, se restablece... durante dos años. Cuando su salud se lo permite vuelve a la carga con la escritura⁴⁵ y llega a publicar un nuevo ensayo, *Memorias de un ángel de la guarda jubilado*, en 1998, además de los dos inéditos ya mencionados. Consigue publicar en el Fondo de Cultura Económica las obras completas de Manuel José Othón⁴⁶, de quien probablemente era el más avezado investigador, desde que en el lejano 1947 escribiese sus cuentos

⁴⁴ Peñalosa no es un cabo suelto, entra perfectamente en el marco de su generación, aunque sí parece cierto que debido a su labor sacerdotal se mantiene apartado de los círculos literarios de su época, no en lo referido a conocimientos e intereses poéticos, sino a vínculos personales con otros escritores de la Generación del 50, sobre todo a partir de mediados de esa década, ya demasiado ocupado en asistir espiritual y materialmente a sus prójimos.

⁴⁵ Otra evidencia más de cómo Joaquín Antonio escribía fundándose en la tradición –ya no sólo clásica, sino española y europea, desde que comenzara a interesarse en aquel lejano San Luis de la modernización cultural– la aporta la anécdota que reconstruye el *making off* de su último libro de poemas publicado en vida, relatada por un estrecho colaborador de su vejez, estado ya Joaquín Antonio gravemente enfermo:

“Uno de aquellos días me habló por teléfono al seminario –yo estaba por entonces en cuarto de teología– y me suplicó con voz entrecortada, asfixiada:

–Juanito, no digas nada y hazme un favor. Yo no puedo ya salir a mi biblioteca [...] y además mis ojos ya no ayudan. Consígueme todo lo que puedas acerca de los ángeles. Todo, absolutamente todo lo que puedas. Pero recuerda: no digas nada a nadie.

Al padre Peñalosa no le gustó nunca decir en qué nuevo libro estaba trabajando: le gustaba sorprender a sus lectores. Y en una semana –que fue el plazo que me dio– yo le conseguí cuanto pude espigando entre mis libros y en la biblioteca del seminario: un ensayo de Jean Guitton; las *Elegías de Duino*, de Rilke; una meditación de Romano Guardini; un soneto de don Miguel de Unamuno; las obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita; los Sermones del Cardenal Newman, y un kilo de cosas más. Al cabo de dos meses o tres, un nuevo libro suyo estaba listo: *Memorias de un ángel de la guarda jubilado*, que hoy por hoy andará en la décima edición, o algo así” (Priego 2009: 3-4).

⁴⁶ v. bibliografía completa en Anexo I.

inéditos (su obra comienza y termina con Othón de por medio, lo que tiene una importancia trascendental en su poética⁴⁷). Le preparan en esos años la publicación de sus obras poéticas completas que están a punto de salir publicadas en la Editorial Ponciano Arriaga, con el nombre de *Hermana poesía*⁴⁸. No menos importante, por la difusión de su editorial, el Fondo de Cultura Económica, será la antología de poemas que prepara Hugo Gutiérrez Vega, con el título *Cantar de las cosas leves*. Ambas obras suponen un reconocimiento en vida a la creación literaria de Peñalosa por parte del Estado potosino y del estado editorial, representado por una de las más prestigiosas editoriales mexicanas, editorial fomentada precisamente por esos españoles exiliados tras la guerra civil de 1936, de cuyos conocimientos tanto se beneficiaría México a través de aprendices como Joaquín Antonio. De nuevo, al final de su vida –como Othón– la dualidad: lo latino y lo americano y la “alegría doblada”.

Finalmente Joaquín Antonio Peñalosa Santillán fallece casi dos años exactos después de la celebración de sus bodas de oro sacerdotales el 27 de noviembre de 1997. El 17 de noviembre de 1999 aquejado de las pulmonías provocadas por aquel malicioso virus, a los setenta y ocho años de edad, se despide de este mundo para encontrarse –como él deseaba– con el Padre Eterno⁴⁹, protagonista de su vida y de su obra.

⁴⁷ La asimilación y superación de la obra de Othón, el poeta potosino más relevante cuando él se inicia en la literatura, le hace distanciarse de los regionalismos a los que aludimos más arriba. Félix Douajuare también sería buen conocedor de su obra poética (Villasana 2009: 7).

⁴⁸ Sale el año 1997, con fondos del Gobierno del Estado de San Luis Potosí.

⁴⁹ Uno de sus libros más conocidos y que da la clave en la que hay que entender la religiosidad de Peñalosa es *Diario del Padre Eterno*, Padre Eterno que es el continuo interlocutor o testigo de su poesía.

3. Contexto literario

Para entender la figura literaria de Joaquín Antonio Peñalosa, no basta con conocer sus datos biográficos, es necesario realizar un recorrido previo por la historia de la literatura mexicana en el siglo XX. Peñalosa no es un cabo suelto en la tradición literaria mexicana de ese siglo y para justificar esta afirmación es preciso adentrarse en los entresijos literarios desde sus comienzos. Por otro lado, la obra peñalosiana (refiriéndonos fundamentalmente a la poesía) es difícilmente comprensible desde parámetros meramente literarios si no se lee en relación con la poética de la mitad del siglo XX en México.

Aunque hemos indicado que es necesario indagar en los entresijos de la literatura, no sería adecuado comenzar hablando de la literatura hispanoamericana, en general, o mexicana, en particular, desde la época colonial e incluso desde más temprano aún, desde la época precolombina. Sobre estos períodos hay ya abundante y muy buena bibliografía⁵⁰. Para conocer a Peñalosa nos basta con asomarnos a la evolución de la literatura en un período más reciente, aunque en la obra de Joaquín Antonio estén presentes el indigenismo⁵¹ y la obra colonial de Sor Juana Inés de la Cruz.

⁵⁰ Por ejemplo, el catedrático de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Granada, Ángel Esteban, recoge en su libro *Literatura Hispanoamericana. Introducción y antología de textos*, la bibliografía fundamental para iniciarse y profundizar en este concepto y en su historia desde sus orígenes. Y para el periodo más reciente, el del siglo XX, contamos con el libro de Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, bastante más exhaustivo que el anterior.

⁵¹ Sobre todo encontraremos este indigenismo implícito en su modo de entender su poesía en una constante presencia de Dios (esto se explica en el capítulo “El franciscanismo poético”, más adelante). No obstante, sí adelantaremos una cita de Peñalosa que explica esta cuestión. “Las religiones históricas, todas son respetables. Como es respetable la religión de nuestros padres, los indios aztecas. Creo que ellos eran más religiosos que los mexicanos de hoy, porque ellos veían a Dios en todo, era una cosmovisión sagrada; nosotros sólo tenemos el sentido del dinero, del dólar. El azteca veía a Dios en todas partes, aun esto que parece tan bárbaro, tiene un enorme fondo teológico. Y el sacrificio tiene un sentido de cooperación del hombre con Dios, para que Dios siga cooperando con el hombre” (Duque Hernández 1997: 7).

Refiriéndonos a la evolución de la literatura en el conjunto de América Latina, se puede afirmar con Jorge Schwartz que “a partir de la década de 1920, la transformación de los panoramas culturales rompe de manera extrema con la tradición finisecular” (Schwartz 2002: 35). El mismo investigador brasileño expone cómo se va produciendo cronológicamente esta ruptura en el ámbito latinoamericano⁵² con la irrupción de las vanguardias:

Una posible fecha inicial, demasiado generosa a mi ver, sería 1909, año en que Marinetti lanza en París el Manifiesto Futurista (20 de noviembre de 1909), cuyas repercusiones en América Latina fueron casi inmediatas. Pocas semanas más tarde, en la edición del 5 de abril del prestigioso diario *La Nación* de Buenos Aires, Rubén Darío, figura principal del modernismo hispanoamericano, es el primero en publicar una reseña sobre el innovador trabajo de Marinetti como poeta, dramaturgo y director de la revista *Poesía*. [...]. No menos sorprendente es que, a fines de ese mismo año de 1909, un diario de Salvador, en Bahía, publique el artículo “Uma nova escola literária” de Almacchio Diniz, primera mención al futurismo en el Brasil. Estas dos referencias deben considerarse como las primeras noticias de las vanguardias en tierras latinoamericanas.

[...]

Una fecha más apropiada para la inauguración de las vanguardias latinoamericanas, aunque distante de los años veinte, es la lectura del manifiesto *Non serviam* por Vicente Huidoro, en 1914. Los presupuestos estéticos de este texto, base teórica del creacionismo, aliados a la táctica de la lectura pública del manifiesto, hacen de él un ejemplo primero de lo que, convencionalmente, se llamaría vanguardia en América Latina. Tanto por la actitud cuanto por los irreverentes postulados, *Non serviam* representa el momento inaugural de las vanguardias en el continente.

(Schwartz 2002: 36-37)

⁵² Empleamos ahora el término “latinoamericano” en lugar del más usado en este trabajo “hispanoamericano”, pues es el que usa Schwartz y porque en estas afirmaciones está incluido Brasil, de habla no hispana.

Todas estas vanguardias alcanzarán su cenit en los años 20⁵³ y se irán extinguiendo a finales de esa década, con la organización de movimientos socialistas y anarquistas, la fundación de partidos comunistas, huelgas obreras, la crisis económica del 29 y golpes militares (Schwartz 2002: 38).

En cuanto a México, en concreto, al comenzar el siglo XX, con la independencia de la colonia ya bien consolidada y bien distante (a casi una centuria), su literatura está imbuida en el costumbrismo y el regionalismo de corte romántico y en el Modernismo (Amado Nervo, Enrique González Martínez –que adoptan una técnica mística y esotérica post-simbolista–, Gutiérrez Nájera o López Velarde, son una muestra de este último movimiento en México). Transcribimos un soneto de López Velarde (“Para tus dedos ágiles y finos”) para ilustrar a qué nos referimos:

Doy a los cuatro vientos los loores
de tus dedos de clásica finura
que preparan el pan sin levadura
para el banquete de nuestros amores.

Saben de las domésticas labores
lucen en el mantel su compostura
y apartan, de la verde, la madura
producción de los meses frutidores.

Para gloria de Dios en homenaje
a tu excelencia, mi soneto adorna
de tus manos preclaras el linaje.

Y el soneto dichoso, en las esbeltas
falanges de mis índices se torna
una sortija de catorce vueltas.

⁵³ En concreto 1922 será señalado por Borges y por José Emilio Pacheco como año fundamental. El segundo de ellos menciona que “surge una articulación única de circunstancias históricas y personales en 1922: el año de *Ulysses*, *The Waste Land*, *Trilce*, *Desolación*, la Semana de Are Moderno en Sao Paulo, el nacimiento de *Proa* en Buenos Aires y del estridentismo con *Actual*, *hoja de vanguardia*” (Pacheco 1979: 327).

(López Velarde 1998: 82)

Soneto endecasílabo –lo cual orienta ya el estilo del poema– plenamente modernista, tanto en estilo como en su contenido. Se trata de la descripción de los dedos de una persona, presumiblemente una mujer, que responde al modelo de belleza de la corriente modernista, una sensual blancura ebúrnea (los dedos en la harina) y una estilizada finura, como ya anuncia el propio título del poema con la alusión de “dedos ágiles y finos”. Dedos que, aparte de poseer una elegancia digna de ser cantada por los versos modernistas (“lucen en el mantel su compostura”), entran en conexión con lo superior, con la divinidad (lo que no deja de ser misticismo), al realizar la materia que se transformará en Dios en la eucaristía, “el pan sin levadura”. Por último el poema se hace una joya preciosa, una “sortija de catorce vueltas”, lo que conecta claramente con el anhelo de lo exótico y el gusto por los objetos preciosos de este estilo literario. Por otro lado, no podemos dejar de hacer alusión a su carácter arcaizante con el uso de “frutidores”, que ignoran la fijación del grupo consonántico latino [kt] en época tardía, o “loores”, ya en desuso, o palabras como “preclara” o “linaje”, además de la recurrente acentuación proparoxítona, a fin de dotar de musicalidad el ritmo de los versos: “ágiles”, “clásica”, “doméstica”, “índices”.

En la prosa predomina el realismo y naturalismo de Luis G. Inclán, Rafael Delgado, Emilio Rabasa, José Tomás de Cuellar, Federico Gamboa y Ángel del Campo, aunque en este trabajo nos preocuparemos fundamentalmente de la poesía.

Sin embargo, apenas una década más tarde, ocurrirá en este país una transformación análoga a lo que hemos indicado más arriba que ocurre con el resto de América Latina. Se buscará de modo intencionado la ruptura con esos moldes literarios heredados del siglo pasado, lo que se realizará fundamentalmente con el desarrollo de las vanguardias y de grupos de autores conscientes de las nuevas oportunidades que han quedado abiertas a la

creación literaria con la irrupción de las propuestas realizadas por estos movimientos. Esto es lo que expondremos en los siguientes apartados.

3.1. Los años veinte: Estridentismo y Contemporáneos

Al terminar el porfiriato y consolidarse la Revolución surgen en México dos movimientos poéticos que inician su modernización vanguardista literaria: el Estridentismo y el grupo de Contemporáneos.

La vanguardia estridentista, capitaneada por Manuel Maples Arce, comienza su actividad en diciembre de 1921 en la ciudad de México, cuando precisamente Maples Arce pega en las calles su hoja manifiesto *Actual N° 1*, cuyo subtítulo reza *Hoja de vanguardia. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce*. Este se puede considerar el acto fundacional, según a Evodio Escalante (Escalante 2008: 521).

Entre sus postulados vanguardistas se encuentran los tres siguientes:

- Crear y no imitar.
- La belleza de las máquinas.
- No buscar el apoyo de la burocracia.

Este es un fragmento de “Tras los adioses últimos” de Maples Arce, en el que se aprecia ya un afán de cambio respecto a los poemas modernistas antes citados, como el de López Velarde:

[...]

El ascensor eléctrico y un piano intermitente
complican el sistema de la casa de 'apartments',
y en el grito morado de los últimos trenes
intuyo la distancia.

A espaldas de la ausencia se demuda el telégrafo.
Despachos emotivos desangran mi interior.

Sugerencia, L-10 y recortes de periódicos;
¡oh dolorosa mía
tú estás tan lejos de todo,
y estas horas que caen amarillean la vida!

En el fru-fru inalámbrico del vestido automático
que enreda por la casa su pauta seccional,
incido sobre un éxtasis de sol a las vidrieras,
y la ciudad es una ferretería espectral.
[...]

(Maples Arce 2010: 17)

Ya no está la métrica precisa, la rima regular, el poema estrófico, ni las palabras altisonantes. El objeto temático ha cambiado por completo, ya no se canta a la persona, ni se abusa del adorno en su descripción, con constantes referencias a lo valioso y exótico, ahora el objeto poético es una cosa, o diversas cosas, la mirada poética focaliza objetos prosaicos, pero modernos, plenos de tecnología, como un ascensor eléctrico, o los trenes que se escuchan pasar. Las imágenes son creativas e ingeniosas como el “piano intermitente”, posibles botones luminosos del ascensor; o sinestesias, como “el grito morado de los últimos trenes”. Frente al exotismo y refinamiento, Maples Arce hace figurar por sus versos recortes de periódico que posiblemente amarillean en el suelo, como amarillea la vida las horas que pasan. La atmósfera se antoja asfixiante, en definitiva, en una ciudad que es una ferretería industrial, en la que las destartadas casas de apartamentos (“apartments” en el poema, para lograr la rima con “intermitente”) están configuradas por estructuras metálicas y por sonidos de aparatos automáticos, como el mencionado ascensor.

Esta vanguardia es original para México, que desde hace más de un siglo sólo había conocido la literatura romántica y modernista, pero no es originaria de ahí. Las vanguardias como arte rompedor y renovador, como expresión de nuevas formas estéticas, como desestructuración de cualquier sistema preestablecido, surge en Europa y se despliega en numerosos grupos denominados ‘ismos’, entre los que encontramos el dadaísmo de Tzara, el futurismo de Marinetti, el surrealismo de Breton, y en el ámbito de las letras hispanas el creacionismo de Huidobro, procedente de Hispanoamérica o el ultraísmo y el cubismo francés, cuyos máximos representantes serán, no obstante, los españoles Picasso y Juan Gris.

“Asistimos ahora a una creciente idea de libertad artística que llegará con las vanguardias a una ruptura total de la lógica del discurso y a la distorsión absoluta de la realidad. La experimentación se hace, por tanto, mucho más activa y fecunda”, en palabras de Ángel Esteban (Esteban 2003: 317). Este profesor ve tres fechas “insustituibles” para marcar el comienzo de la época vanguardista: “la muerte de Rubén Darío en 1916, la Primera Guerra Mundial (1914-1918), que contribuye a propagar la sensación de caos y revolución en contra de lo establecido, y la Revolución rusa de 1917. Los poetas y escritores vanguardistas protagonizan la historia de unos cambios sociales e ideológicos muy rápidos, y recogen las principales doctrinas filosóficas del momento para construir a través de ellas su universo poético. La palabra que recoge mejor el espíritu de la vanguardia es la fragmentación. Cada movimiento vanguardista concreta su postura ante la sociedad por medio de su propio ‘ismo’, manifiesto incluido, con la máxima libertad. Así, algunos autores dan un tratamiento unilateral a su producción artística mientras que otros contienen rasgos de diferentes ‘ismos” (Esteban 2003: 318).

Esto último es lo que va a ocurrir con el Estridentismo: la amalgama de ‘ismos’. Contiene elementos futuristas y creacionistas. Aunque, según refiere Escalante en el artículo antes citado, Maples Arce rechaza el futurismo por un actualismo, que consistiría más bien en ocuparse de lo que ya está en curso,

más que por el porvenir. Lo que ya está en curso es la reestructuración social y estatal (en ese momento obregonista).

El texto inaugural del movimiento estridentista se destaca por un estilo convulsivo que, casi, llega a anticipar la escritura automática de los surrealistas. Influido por el futurismo, Maples Arce enuncia catorce principios en los cuales se vuelca en contra de las formas pasadas (¡Chopin a la silla eléctrica!), exalta la nueva maquinaria y al hombre tecnificado, tal como lo haría Oswald de Andrade en el manifiesto *Antropófago*, y termina con esta frase: “Me ilumino en la maravillosa incandescencia de mis nervios eléctricos” (eco directo del verso “I sing my body electric” de Walt Whitmann). La agresiva modernolatría de Maples viene acompañada por un grito: “Cosmopoliticémonos. Ya no es posible tenerse en capítulos convencionales de arte nacional”.

(Schwartz 2002: 188)

Se trata –continuamos con Escalante– del sentido estético de la Revolución mexicana. La revolución que no se había producido en la cultura, eso es el Estridentismo. Por lo menos eso es lo que pretendía ser.

Efectivamente, la Revolución había supuesto una ruptura con los regímenes autoritarios, dictatoriales o imperialistas anteriores, con sus estructuras institucionales, con su organización social, con la distribución de la tierra... pero no había trascendido aún a la cultura. En eso se empeñaría primero Obregón, sirviéndose de Vasconcelos, y después Cárdenas, sirviéndose de Múgica.

En 1923 se publica en Puebla el segundo manifiesto estridentista. Esta vez está suscrito por Germán List Arzubide, Salvador Gallardo y doscientas firmas más. En apenas dos años el Estridentismo se ha propagado entre un numeroso grupo de intelectuales mexicanos, que se alinean en torno a la revista *Irradiador* a la que denominan los propios estridentistas *Revista de vanguardia. Proyector internacional de nueva estética*. A esta se suman

pintores, músicos, novelistas, etc. Entre los novelistas más destacados encontramos a Arqueles Vela, que publica en 1922 la primera novela estridentista, *La señorita Etcétera*.

Para Escalante “no cabe duda que las innovaciones de la técnica moderna y la consiguiente aparición de las masas obreras como sujeto problemático de la vida política está en la base de la irrupción histórica de las vanguardias” (Escalante 2008: 524). Y es que el comunismo triunfante en Rusia se abre paso en determinados sectores de la intelectualidad mexicana y se integra perfectamente en el nuevo movimiento, que se vuelve arma cultural de la lucha de la clase obrera. Es significativo que Maples Arce publique en 1924 la que será obra maestra estridentista con el título *Urbe. Super-poema bolchevique en cinco cantos*. O que el poeta List Arzubide pertenezca al Partido Comunista. Se ocupa, pues, de la parte de la Revolución en la ciudad, en la urbe, en la que protagoniza el obrero, el proletario, desviando así la atención del problema del reparto del suelo agrícola y del agricultor.

No obstante a la tercera propuesta de su primer manifiesto (“no buscar el apoyo de la burocracia”), lo cierto es que los estridentistas tenían a su disposición la imprenta del Estado de Veracruz y que el propio Maples Arce en 1926 pasa a ser juez en Jalapa (Veracruz) y Secretario General de Gobierno de Veracruz siendo Gobernador el general Heriberto Jara. La revista estridentista *Horizonte* se dedica a difundir los éxitos y logros de Jara.

El Estridentismo cae con el gobierno de Jara, en 1927, aquejado de dos dolencias antagónicas: un exceso de oficialismo y otro tanto de radicalización izquierdista (Escalante 2008: 527).

El otro grupo que surge en plena Revolución y que tiene más continuidad en el tiempo y más peso en la formación de nuevos escritores, es el de Contemporáneos.

Ya hemos hablado en diversas ocasiones de la importancia que Vasconcelos⁵⁴ alcanza en la historia literaria del siglo XX, y es que a su sombra y a la del Ateneo de la Juventud (donde participó lo más destacado de la intelectualidad mexicana de la época, como es el caso de Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña o Diego Rivera) se forma el grupo de escritores que recibe el nombre de Contemporáneos. Afirma Alfonso García Morales al respecto del Ateneo, que “la vida intelectual de México en el siglo XX comienza con una institución de existencia breve, pero de profunda significación: la Sociedad de Conferencias, más tarde Ateneo de la Juventud y Ateneo de México. En lo fundamental el Ateneo fue obra de un reducido grupo de intelectuales jóvenes que convivió en la capital mexicana entre 1906 y 1914. Coincidió, pues, con la caída de Porfirio Díaz y el comienzo de la Revolución y en él confluyeron las corrientes literarias y filosóficas representativas del cambio de siglo” (García Morales 1992: 1).

El profesor sevillano, que sobre esta institución y la actividad de sus componentes como grupo ha redactado una obra bien documentada y minuciosa, recoge los estatutos del Ateneo de la Juventud y los socios fundadores:

Yo he encontrado en el Archivo de la Academia el proyecto mecanografiado de los “Estatutos del Ateneo de la Juventud”, que tuvo que ser aprobado con casi toda seguridad pues es casi idéntico a los posteriores del Ateneo de México, Está firmado el 3 de noviembre de 1909, por una comisión formada por Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Jesús T. Acevedo, Rafael López, Alfonso Cravioto y Alfonso Reyes, y mediante él se constituye “la asociación denominada ‘ATENEO DE LA JUVENTUD’ , instalada el 27 de octubre de 1909”.

⁵⁴ Dice Krauze: “A la vera de Vasconcelos, en aquella Secretaría se formó toda una generación de artistas y escritores que formaría a su vez a nuevas generaciones. Gracias a ese pacto se dio el primer impulso a la industria editorial. Pero sobre todas las cosas, le abrió un camino de creatividad y reconstrucción que pronto inspiraría a otros empeños nacionales” (Krauze 1997: 303).

Los estatutos disponen que la asociación radicaría en la ciudad de México, aunque podría extender su acción dentro y fuera de la República mediante asociaciones o individuos correspondientes. Su objetivo es «trabajar en pro de la cultura intelectual y artística» y para ello se dedicaría, entre otras cosas, a celebrar reuniones públicas donde se dieran lecturas de trabajos literarios, científicos y filosóficos. De momento, se establecen tres secciones: de Literatura y Artes, de Ciencias Sociales e Historia y de Filosofía. También se prevé la creación de una revista. La asociación tiene cinco tipos de socios: fundadores y de número (que son los verdaderamente activos, con voz y voto), concurrentes, correspondientes y honorarios. La directiva está compuesta por un presidente, dos secretarios y un tesorero, y debe renovarse cada año.

Junto a los estatutos encontré también una lista encabezada con el título de «Socios fundadores del Ateneo», en la que figuran, numerados del 1 al 26, Jesús T. Acevedo, Evaristo Araiza, Roberto Arguelles Bringas, Carlos Barajas, Ignacio Bravo Betancourt, Antonio Caso, Luis Castillo Ledón, Francisco J. César, Eduardo Colín, Alfonso Cravioto, Marcelino Dávalos, Isidro Fabela, Jenaro Fernández MacGregor, Nemesio García Naranjo, Carlos González Peña, Pedro Henríquez Ureña, Rafael López, José María Lozano, Guillermo Novoa, Juan Palacios, Eduardo Pallares, Manuel de la Parra, Alfonso Reyes, Abel C. Salazar, José Vasconcelos y Emilio Valenzuela. La lista contiene la siguiente nota final: «Más tarde han renunciado los socios: Jenaro Fernández MacGregor, Nemesio García Naranjo y Emilio Valenzuela». Como veremos, la última de estas renunciaciones se produjo en 1912.

(García Morales 1992: 158-159)

El crítico mexicano Rogelio Guedea también menciona la importancia especial que dentro de este grupo del Ateneo tuvo Alfonso Reyes:

Esta búsqueda –implícita y explícita– por universal lo nacional y nacionalizar lo universal ha sido un síntoma presente en los diversos grupos y generaciones mexicanas. En este sentido, En el Ateneo de la Juventud destaca, con prominencia, la figura de Alfonso Reyes, uno de cuyos méritos ha sido, como lo señala Vicente Quirarte, el haber hecho “de la universalidad la nueva manera de ser mexicanos”. En la vasta obra de Reyes (clásica, equilibrada, abarcadora, diversa, enciclopédica) se resuelven muchas de las interrogantes que después aquejarán a la conciencia artística de la nación, sólo que muy pocos lograron desvelarlas. En Alfonso Reyes el movimiento modernista se atenúa. Aunque no dejó una escuela literaria, sí, en cambio, legó una enseñanza inquebrantable: su rigor intelectual.

(Guedea 2007: 19)

El grupo que surge, como decimos, de la sombra de Vasconcelos y el Ateneo, el de Contemporáneos, a diferencia del Estridentismo, sí va a tener una influencia directa en Joaquín Antonio Peñalosa. El Estridentismo es una mera influencia remota, en tanto que introduce formas literarias vanguardistas en México, de lo que se acaba beneficiando, en general, toda la cultura mexicana, en la que se va formando un humus del que se nutre quien venga después⁵⁵. Pero, insistimos, su influencia en Peñalosa será remota, aunque este trate el tema de la ciudad, de los obreros, la industria, etc., cosa que hacen también otros grupos de vanguardia.

La primera publicación de este nuevo grupo es la revista *Falange. Revista de cultura latina* (1922-1923) de muy corta vida. Al respecto del título de esta primera revista, resulta revelador el apodo “de cultura latina”. Y es que

⁵⁵ “El estridentismo será puente, no destino para la poesía mexicana. Medio, catarsis, el proyecto inicial de los poetas estridentistas (en especial de Manuel Apley Arce, Germán List Arzubide y Arqueles Vela) se hace valedero cuando se analiza a la luz del grupo Contemporáneos, quienes retomaron su rebeldía vanguardista y algunos de sus modelos poéticos para ensayar una poesía más cosmopolita y poner en práctica su legado de subversión y renovación estética [...]. A los estridentistas les correspondió circuncidar de manera tajante, abrupta, accidentada, los lindes con el modernismo y el posmodernismo (Díaz Mirón, Gutiérrez Nájera, Enrique González Martínez, López Velarde, José Juan Tablada y el mismo Alfonso Reyes) dándole puerta ancha al grupo Contemporáneos, que vendrían a revalorar la misión europeizante de Alfonso Reyes en comunión con la perspectiva nacionalista heredada por la Revolución Mexicana”. (Guedea 2007: 20-22).

los clásicos, que formaron la actividad intelectual del nuevo México revolucionario, los vamos a encontrar también en la formación inicial de Peñalosa⁵⁶. Sus presupuestos quedan expresados por Torres Bodet y Ortiz de Montellano en las primeras páginas del primer ejemplar:

Desautorizan [los colaboradores de la revista], por ilógica y enemiga, la influencia sajona y se proponen reivindicar los fueros de la vieja civilización romana de la que todos provenimos y que es como el cogollo sangriento y augusto de nuestro corazón y de nuestra vida. No hacen por consiguiente distinguos entre Francia o España, entre Italia o Chile; saben que, por ser latinos, estos países sienten de modo semejante al suyo, allá en lo hondo de su traslación y en lo elevado de sus ideales. Se vuelven a ellos, además, porque el excesivo progreso industrial y mecánico a que han llegado los pueblos sajones los han postergado, en cuanto a condiciones de vida externa se refiere, pero no han podido borrar la huella de alta cultura y de su poesía inmanente.

(Torres Bodet y Ortiz de Montellano 1922: 1-2)

Sus componentes participan también en *El Maestro* (1921-1923) y *La Antorcha* (1924-1925).

Escalante señala una primera tanda de intelectuales pertenecientes a este grupo. Entre ellos se encuentran Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza, Enrique González Rojo y, desde la distancia, Carlos Pellicer. Después realiza un elenco de otros contemporáneos posteriores: Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Jorge Cuesta, Antonieta Rivas Mercado, Celestino Gorostiza, Rubén Salazar Mallén y Samuel Ramos.

⁵⁶ Ya anunciamos cómo Peñalosa se sentía mexicano y español, a lo que denominamos "latino", en un sentido parecido en que se sienten deudores de Roma y la romanía los autores de *Falange* y contrarios a la cultura industrial sajona. Aunque, como iremos viendo, lo sajón, en este caso lo angloamericano, va a desempeñar, paradójicamente, un papel decisivo en la poesía posterior, incluyendo la de Joaquín Antonio.

Vasconcelos quedaría como un conservador estético que desconfía de las propuestas de la vanguardia. De él reciben que todos ellos se sientan depositarios de una responsabilidad política que los hace conscientes de estar trabajando a favor de una cultura nacional que hay que conservar y fortalecer desde sus cimientos, es decir, el mexicanismo.

Por otro lado, no podemos olvidar el papel desempeñado por Pedro Henríquez Ureña, quien a decir de García Morales, fue el inspirador más o menos directo de las ideas desarrolladas por los autores del Ateneo, que son, en definitiva, los que actúan sobre Contemporáneos:

Dentro del Ateneo debe concedérsele un lugar protagonista: fue el centro, la conciencia y el guía. Seleccionó y educó a sus distintos miembros, mientras él mismo se iba educando, un paso adelante de los demás. Y con la misma energía con que programó, impulsó, supervisó y dio publicidad a sus actividades, corrigió lo que le parecían desviaciones. En buena medida el Ateneo fue una realización o, mejor, un sueño suyo.

Esto lo comprenderemos muy pronto, desde los primeros capítulos, dedicados a sus años de formación. Por entonces arraigaron en él al menos dos convicciones que iba a tratar de llevar a la práctica en el Ateneo: creía que el primer deber del intelectual hispanoamericano era la difusión de las ideas modernas, establecer un medio cultural libre de provincianismos y a la altura de su tiempo, del que se beneficiaría la creación. Y veía en el 'pequeño grupo intelectual', en la élite activa y bien dirigida, la mejor forma de lograrlo.

La base sobre la que él construyó su 'pequeño grupo' en México, la base por tanto del futuro Ateneo, fueron los estudiantes o profesionales recién salidos de las Escuelas de la capital que mostraban cierta vocación literaria, algunos de ellos escritores integrados ya en la burocracia o el periodismo oficial.

(García Morales 1992: 2)

Es por tanto ese deseo de huida del “provincianismo” lo que mueve a los intelectuales mexicanos a buscar nuevos modelos literarios y también educativos, superando el improductivo sistema positivista desarrollado infructuosamente en la escuela mexicana durante el último siglo. De ahí el vuelco hacia el saber humanístico y su intento de una “Grecia mexicana” (García Morales 1992: 3-5).

Por tanto, -citando a Ángel Esteban-, “la generación del Ateneo de México, con Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Antonio Caso, José Vasconcelos, etc., culmina este proceso universalista de la literatura hispanoamericana a través del ingreso de América en la tradición occidental heredera de Grecia y Roma. Así, los planteamientos autoctonistas quedaron algo eclipsados por el universalismo y los ensayos y reflexiones de este y otros grupos. Henríquez Ureña abogó por una unidad panlatina que engloba el hispanismo español y el americano, recogiendo también toda la realidad del latinismo pasado y vigente. Denomina Romania a la comunidad a la que pertenece, y de la que destaca la unidad de cultura, la cual no impide la manifestación de expresiones y valores propios de nuestra América” (Esteban 2003: 40).

“Ahora bien” -continúa la cita-, “el teórico que llevó al extremo la sublimación de lo autóctono como camino seguro para la universalidad fue José Vasconcelos. Según afirman Salvador y Rodríguez, el indigenismo fue en aquella época una variante del mestizaje, y ‘será Vasconcelos –afirman– quien en la década de los años veinte culmine toda la construcción teórica del indigenismo con una famosa obra que causó un impacto profundo en las clases medias. El libro se titula *La raza cósmica* y en él con un curioso planteamiento de tipo hegeliano [...] supone que la raza hispanoamericana constituye algo así como la reconciliación final del espíritu absoluto” (Esteban 2003: 40).

Obregón se quejaba de que la acción de Vasconcelos le parecía absurda (Krauze 1997: 303), porque para él era absurdo que Vasconcelos editara los clásicos mientras el pueblo carecía de identidad⁵⁷, pero lo cierto es que esa formación clásica serviría al mexicano para entender con fundamentos sólidos su identidad en América y en el mundo. De hecho, durante su colaboración con el gobierno obregonista se crean escuelas rurales, técnicas, elementales e indígenas. Se envían desde la Secretaría de Educación Pública a los sitios más apartados a varios cientos de maestros misioneros. Se van desarrollando las bellas artes, se produce un renacimiento de los valores nacionales, de vuelta a los orígenes: el pasado indígena y español, la colonia y la provincia⁵⁸. Abundaron los bailables, orfeones y todo tipo de festivales de música (Krauze 1997: 302).

Otro testimonio favorable a la edificación cultural de Vasconcelos es de Daniel Cossío Villegas, quien dirá: “Entonces sí que hubo espíritu evangélico para enseñar a leer y a escribir al prójimo; entonces sí se sentía, en el pecho y en el corazón de cada mexicano, que la acción educadora era tan apremiante y cristiana como saciar la sed o matar el hambre. Entonces comenzaron las primeras grandes pinturas murales, monumentos que aspiraban a fijar por

⁵⁷ Aunque Obregón tenía ese parecer hay que indicar, en honor a la justicia, que fue también él el que apoyó a Vasconcelos desde el principio y que crea la Secretaría de Educación Pública (Benítez 1977: 121–134). Ocurre, sin embargo, que la educación no es un proceso cuyos efectos se vean de la noche a la mañana, y con vistas a las elecciones presidenciales de 1924 no veía su utilidad. Recuérdese que Álvaro Obregón era un general, no un intelectual y mucho menos un pedagogo.

⁵⁸ Octavio Paz escribe en su ensayo *El laberinto de la soledad*, una reflexión muy conocida acerca de la identidad del mexicano dividido entre sus raíces indígenas y la modernidad industrial. Esta reflexión no podría haberse realizado cuarenta años antes, cuando toda actividad intelectual se basaba en los valores de la sociedad ilustrada y elitista. La vuelta a los orígenes y a la colonia supone volver al pueblo. Así estaba manifestado incluso en el artículo 27 de la Constitución de 1917, que entiende que para que la tierra vuelva al pueblo hay que volver al principio colonial por el que no había haciendas en manos de unos pocos, sino que la tierra era del rey y este la daba y la quitaba.

Dice Bertha Ulloa: “La nación, como antiguamente el rey, tiene derecho pleno sobre tierras y aguas; sólo reconoce y otorga a particulares el dominio directo y en las mismas condiciones que en la época colonial. El derecho de propiedad así concluido le permite a la nación retener bajo su dominio todo lo necesario para su desarrollo social, así como regular el estado total de la propiedad, y al gobierno resolver el problema agrario.

A partir de la Independencia se adoptó una legislación civil incompleta que sólo se refería a la propiedad plena y perfecta, como en algunos países europeos, dejando sin amparo ni protección a los indígenas. El mal se agravó con la Reforma y culminó durante el porfiriato, ignorando la existencia de las comunidades” (Ulloa 1976: 408).

siglos las angustias del país, sus problemas y sus esperanzas. Entonces se sentía fe en el libro, y en el libro de caridad perenne; y los libros se imprimieron a millares, y por millares se obsequiaron. Fundar una biblioteca en un pueblo pequeño y apartado parecía tener tanta significación como levantar una iglesia y poner en su cúpula brillantes mosaicos que anunciaran al caminante la proximidad de un hogar donde descansar y recogerse. Entonces los festivales de música y danza populares no eran curiosidades para los ojos carnerunos del turista, sino para mexicanos, para nuestro propio estímulo y nuestro propio deleite. Entonces el teatro fue popular, de libre sátira política, pero, sobre todo, espejo de costumbres, de vicios, de virtudes y de aspiraciones” (Cossío Villegas 1966, 141-142).

La influencia de Vasconcelos declina, cuando en 1929, por su oposición electoral al Partido Revolucionario Nacional (PRN) tiene que partir de nuevo al exilio tras la violenta represión de Plutarco Elías Calles.

Y no sólo por eso. Vasconcelos era de la vieja escuela modernista en su estética literaria. Los Contemporáneos, al igual que los estridentistas, buscaban nuevas formas poéticas, y su búsqueda encontró el *imagism* angloamericano de Pound y Eliot. El grupo primero recicló la poesía prolatina de Vasconcelos y de Reyes y después se volcó a la renovación por la vía de la poesía norteamericana, buscando un lenguaje compuesto de imágenes, como un *collage*.

Por estos años, a punto de entrar en la década de los treinta, encontramos ya los grandes hitos de Contemporáneos: Villaurrutia y Novo crean y dirigen *Ulises*, radical e intransigente revista mexicana de vanguardia que vivirá de 1927 a 1928. Su título ya de por sí es revelador de la influencia de las nuevas corrientes norteamericanas, ya que su nombre procede de la obra homónima de James Joyce. No hay que olvidar tampoco que *Ulises* era un personaje de la mitología clásica. En esta novela de Joyce lo que se consigue fundamentalmente es actualizar un clásico como la *Odisea* en la vida de un personaje corriente contemporáneo: se mezcla tradición clásica y modernidad,

esto podría ser un resumen de lo que se intentaba en la vanguardia de Contemporáneos, que eran autores formados en la tradición culta.

Se forma el teatro Ulises y se publica la *Antología de poesía mexicana moderna* en 1928. Esta antología recoge la lectura de la tradición poética del Modernismo de Manuel José Othón, Efrén Rebolledo, José Juan Tablada (que en 1919 incorporó a la poesía hispánica el subgénero oriental del *haikú*⁵⁹, hasta entonces desconocido en nuestro ámbito) y de López Velarde. De modo que este grupo carecía de un manifiesto, pero en cambio tenían antología.

A esa antología se incorpora un grupo de jóvenes poetas que van a ser fundamentales en la elaboración literaria de las generaciones posteriores, especialmente en la de los años cuarenta, que influye de modo directo en la de Joaquín Antonio Peñalosa. Sus nombres son: Torres Bodet, Maples Arce (ya vimos que las vanguardias no son siempre grupos cerrados), Pellicer, Ortiz de Montellano, González Rojo, Salvador Novo, Gorostiza, Villaurrutia y Owen.

⁵⁹ Algunos de ellos están recogidos en su libro *Un día... Poemas sintéticos*. Dado su carácter innovador en México, reproducimos varios para que se entienda más adelante a qué nos referimos exactamente con el asunto del *haikú*.

“La pajarera”:

Distintos cantos a la vez;
la pajarera musical
es una torre de Babel.

“El insecto”:

Breve insecto, vas de camino
plegadas las alas a cuestras,
como alforja de peregrino...

(Tablada 1919: 6)

Seiko Ota, de la Universidad de estudios extranjeros de Kioto, en Japón, señala, acerca de las traducciones de los *haikús* que realiza Tablada, que “Por otra parte, en 1923, según las descripciones del Diario, Tablada no pudo traducir el *haikú* japonés al español sin ayuda de algún japonés. Por lo tanto, es indudable que Tablada conoció el *haikú* no directamente del japonés sino a través de los libros sobre *haikú* traducidos en francés, que hablaba perfectamente, o del inglés” (Ota 2011: 136). Lo que nos lleva a pensar, una vez más, en cómo influyó en México la poesía angloamericana, como la de Pound, quien explotó abundantemente los poemillas orientales.

En 1928 se crea la revista que da nombre a este grupo, la revista *Contemporáneos*, que crea Torres Bodet. En ella se da cabida a maestros de la generación anterior y se incluyen –este es un dato muy importante– traducciones de la obra de Eliot, Eluard, Gide, Hughes y Valéry (cuyas tesis acerca de la poesía pura tiene una fuerza arrolladora en todo el ámbito de las letras hispanas, como se puede comprobar en los inicios de la Generación del 27, coetánea de *Contemporáneos*).

En sus cuarenta y tres números se encuentran los nombres de los fundadores de la poesía mexicana moderna: Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen y otros. *Contemporáneos* se mantiene atenta a las ares plásticas (Diego Rivera, Rufino Tamayo, Orozco, Picasso, Dalí, de Chirico, Eisenstein, etc.) y se preocupa en traducir autores europeos y en divulgar poetas hispanoamericanos como Huidobro, Neruda y Borges. Por otro lado, la revista ignora totalmente a la verdadera vanguardia mexicana excluyendo de su vasto repertorio a los estridentistas.

(Schwartz 2002: 311)

Así que, resumiendo, el elenco de *Contemporáneos* constituye un grupo de vanguardia, que busca un arte renovador, nuevos aires para la literatura, para lo que estudian y traducen a los autores de las nuevas corrientes europeas, pero todo ello sin quitar el pie que tienen puesto en la tradición (como señala Escalante en la obra citada) española (Gorostiza, Villaurrutia y Cuesta), de sor Juana (Ortiz de Montellano) y de la Biblia y el romanticismo europeo (Owen). En este sentido, no se trata de una vanguardia tan radical y rompedora como la de los estridentistas, sino que es una vanguardia que busca lo nuevo, pero aprovecha lo viejo, no corta toda su vinculación con el arte anterior. Los profesores de la UNAM, Begoña Pulido y José Ángel Leyva lo expresan de la siguiente manera:

De la modernolatría pasamos a un tono que, aun cuando pueda ser denominado como vanguardista, por sus logros, porque es reconocible la búsqueda de un camino poético distinto a lo trillado, no

por ello se desmarca de la tradición (a diferencia de lo que sucede con Maples Arce, donde se busca el tajo, el corte brusco); al contrario, quizá lo notable es haber logrado ese delicado equilibrio entre los saberes asimilados y los nuevos lenguajes. Los poetas del grupo participan de lo que Octavio Paz llamó “la tradición de la ruptura”, sin embargo rompen sin quebrar los hilos que unen al pasado, al contrario, no pueden entenderse si no es en diálogo con ese pasado. En esa disyuntiva entre la tradición y la ruptura, algunos de los mejores sonetos de la lengua española les pertenece a los Contemporáneos, y *Muerte sin fin*, un poema central en la poesía mexicana, no está escrito en verso libre sino en verso blanco. De pronto puede suceder que sea en otros poetas del grupo distintos a los seleccionados donde podamos descubrir una ruptura formal más abrupta: el humor de Salvador Novo, su deslizamiento sobre la superficie urbana o cotidiana, sobre la piel del erotismo, o de lo abiertamente sexual, una iconoclasia más cercana a la poesía coloquial de las últimas décadas.

(Pulido y Leyva 2013: 1)

La cita se completa con una apreciación de Carlos Monsiváis sobre este grupo de Contemporáneos: “los contemporáneos combaten los mitos y restricciones que impiden el desenvolvimiento de la cultura nacional. Introducen el sentido del humor para contrarrestar o atenuar la inmovilidad, ‘estigma de la raza’; practican el rigor y el profesionalismo literario para desmentir el ánimo bohemio de las letras latinoamericanas, descubren a los verdaderos valores de la literatura y la plástica, cumplen las perspectivas poéticas, adoptan las técnicas del surrealismo, enriquecen las posibilidades de la imagen, modifican y amplían el vocabulario poético, quebrantan el tono solemne de la literatura mexicana; en suma, los Contemporáneos deciden las altas perspectivas de existencia y continuidad de una literatura moderna en México, a la que además le proporcionan los beneficios de una precoz madurez” (Monsiváis 1966: 31).

Entonces, por lo que hemos visto hasta ahora, podríamos decir que en los años veinte surge un grupo de intelectuales formados en la tradición clásica y en la búsqueda de lo autóctono y primitivo en América (lo que podríamos

denominar indigenismo), que pretenden renovar las formas y contenidos literarios volviéndose hacia las vanguardias europeas, la literatura angloamericana moderna, la poesía pura de Valéry y la cultura oriental. A la vez que se alejan de los nacionalismos de los años 20, valoran lo barroco, el surrealismo, lo popular y folclórico, estableciendo un claro paralelismo con la Generación del 27 española.

3.2. Poesía en México desde los años treinta⁶⁰

Siguiendo a la profesora Oviedo, podemos decir que “movimientos como el Estridentismo y la poética de Contemporáneos establecen en el ámbito mexicano las bases de una literatura partícipe de las corrientes occidentales pero no siempre específicamente mexicana” (Oviedo 2008: 539). Aunque algunas veces sí específicamente mexicana, por lo tanto. Así lo hemos visto en la búsqueda de lo autóctono indigenista, que será reforzado por la obra de Paz y Alí Chumacero, cuyo indigenismo se manifiesta con una mayor profundidad. No hay que olvidar tampoco los estudios de lengua náhuatl de Garibay y otros esfuerzos realizados en este sentido por otros intelectuales.

Desde los años treinta hasta los ochenta –según establece Oviedo– hay en la literatura mexicana tres temas esenciales y nativos: la naturaleza mexicana, la muerte y el amor. Estos tres temas aparecerán igualmente en la Generación del 50 como temas fundamentales. Así lo refiere, también, Rogelio Guedea: “La Generación del Medio Siglo se solaza en la referencia personal, objetiva, realista, coloquial, terrena, llena de imágenes extraídas de la vida cotidiana cargadas de una fuerte emotividad existencial y, por tanto, angustiante, angustiosa, donde el amor, la tristeza, la soledad y la muerte se convertirán en los motivos principales de su canto” (Guedea 2007: 24). Los tres temas serán extensamente explicados en el ensayo paciano *El laberinto de la*

⁶⁰ Para la redacción de este apartado seguiremos el esquema del artículo de Rocío Oviedo Pérez “La poesía mexicana desde los años treinta” citado en la bibliografía con fecha de 2008.

*soledad*⁶¹. Y es que desde los cincuenta la influencia de la lírica paciana será generalizada en México.

Dada la influencia de Paz en las generaciones posteriores nos detendremos a ver este ensayo suyo con mayor detenimiento, para ver de qué modo aparecen tratados esos temas esenciales señalados por Oviedo y por Guedea.

Comienza Paz haciendo una interesante reflexión en “El pachuco y otros extremos”, primer capítulo de *El laberinto*, en la que defiende que no existe un carácter nacional inmutable y esencial de los pueblos, algo así como “el genio de los pueblos”, del que hablara, por ejemplo, Vasconcelos en su discurso de corte hegeliano ya comentado, sino que lo que se da es una sucesión de respuestas ante una serie de estímulos. La inmutabilidad de ese “genio de los pueblos” es desmentida por la historia. Sin embargo, aunque más que hacer autocrítica y análisis, el mexicano lo que debe hacer es hacerse, es decir, crear, no se puede dejar de hacer una cierta reflexión sobre aquello que sea el mexicano después del estado de desengaño y desconcierto en el que ha quedado, tras pasar por sucesivas mutaciones históricas hasta terminar la Revolución.

Quizá este planteamiento se pueda ver resumido en las siguientes palabras de Paz:

Pero así como el adolescente no puede olvidarse de sí mismo –
pues apenas lo consigue deja de serlo– nosotros [los mexicanos] no
podemos sustraernos a la necesidad de interrogarnos y contemplarnos.

⁶¹La siguiente cita constata esta influencia, aunque aquí se refiere más a la novela: “Señala Oviedo [José Miguel Oviedo, en *Breve historia del ensayo hispanoamericano*] una aguda observación: mientras en muchas culturas el ensayo llega detrás de la obra de creación, en América parece ocurrir lo contrario: son muchos los ejemplos de ensayistas que influyen en los literatos. Por ejemplo, existe una línea que va desde Sarmiento, con su *Facundo* (1845), pasando por *Martín Fierro* de José Hernández (1872) hasta *Don Segundo Sombra* (1926) de Güiraldes. También refleja Oviedo la influencia de *El laberinto de la soledad* (1950), de Octavio Paz, en la novela mexicana contemporánea y la del Reyes ensayista en algunos poetas de su país” (Esteban 2003: 24–25).

No quiero decir que el mexicano sea por naturaleza crítico, sino que atraviesa una etapa reflexiva. Es natural que después de la fase explosiva de la Revolución, el mexicano se recoja en sí mismo y, por un momento, se contemple. Las preguntas que todos nos hacemos ahora probablemente resulten incomprensibles dentro de cincuenta años. Nuevas circunstancias tal vez produzcan reacciones nuevas.

(Paz 1990: 11)

Bien claro queda con esta cita el objetivo que Paz se propone con *El laberinto*. Joaquín Antonio mismo, comienza su andar literario buscando esta identidad mexicana, que él intentará desde su mestizaje ya mencionado al comienzo de este trabajo, es decir, desde su amor a la tradición española y al sustrato indígena. Así ocurre en *Pájaros de la tarde*, su primera publicación lírica. En este libro conviven referencias explícitas a ambas tradiciones, y también se infiere algo que Peñalosa ni oculta, ni puede ocultar: su personalidad mestiza, que se manifiesta en su pensamiento y visión del mundo, que explicaremos más detalladamente en el capítulo 4.6, titulado “El mestizaje”, donde no sólo hablaremos de este primer libro, sino de todos los que escribe de contenido lírico, y que explica su franciscanismo. Baste por ahora indicar que Peñalosa posee, como otros muchos autores mexicanos de su siglo, la sensibilidad hacia la naturaleza, hacia las realidades elementales y la percepción de la divinidad en todo ello, divinidad que se presenta como una presencia cotidiana y que, en su caso, será ortodoxamente católica.

Lo primero que Paz observa en el México contemporáneo a *El laberinto* es una convivencia de civilizaciones de distinta época histórica, de modo que “bajo un mismo cielo, con héroes, costumbres, calendarios y nociones morales diferentes, viven ‘católicos de Pedro el Ermitaño y jacobinos de la Era Terciaria’” (Paz 1990: 12).

Justificada la conveniencia de su introspección en el carácter mexicano y planteado el marco de las circunstancias históricas actuales, Paz destaca un aspecto de la mentalidad mexicana que se presenta como un obstáculo para

cualquier estudio analítico como el que Paz se encuentra haciendo en *El laberinto*. Según el Nobel mexicano, al descubrirse a sí mismo, el mexicano se sabe solo, pues entre el mundo y él se encuentra un muro que es su propia conciencia. El mundo es algo ajeno al mexicano, ante el cual se encuentra solo.

Esta realidad a la que se refiere Paz es la de la naturaleza, la de la tierra, “a un tiempo creadora y destructora, Madre y Tumba” (Paz 1990: 22), y se contrapone a la realidad del estadounidense (claro representante de la sociedad industrial y capitalista) donde las cosas son creaciones suyas, sus instrumentos: se trata de una sociedad antropocéntrica. Ante esa realidad destructora y creadora, ante la que el hombre es un elemento más, indefenso, el mexicano se encuentra solo, porque ya no entiende ni conoce cuál es “la palabra que lo liga a todas esas fuerzas en que se manifiesta la vida. Por eso grita o calla, apuñalea o reza, se echa a dormir cien años” (Paz 1990: 22). El mexicano ha olvidado con la sucesión de culturas extrañas que se han ido implantando de manera sucesiva en su territorio, qué papel ocupaba dentro de esa realidad con la que ahora se reencuentra.

Sin embargo, el norteamericano también está solo. Su soledad nos puede ayudar a entender, en contraposición, la soledad del mexicano:

Nada más alejado de este sentimiento que la soledad del norteamericano. En ese país el hombre no se siente arrancado del centro de la creación ni suspendido entre fuerzas enemigas. El mundo ha sido construido por él y está hecho a su imagen: es su espejo. Pero ya no se reconoce en esos objetos inhumanos, ni tampoco en sus semejantes. Como el mago inexperto, sus creaciones ya no le obedecen. Está solo entre sus obras, perdido en un “páramo de espejos”, como dice José Gorostiza.

(Paz 1990: 23)

Luego el mexicano se siente arrancado del centro de la creación y suspendido entre fuerzas enemigas. Está en una situación de desarraigo o en

una especie de alienación de corte marxista. Pero ¿qué es eso que deja en suspenso y vacío al mexicano? La respuesta no parece que sea la clásica de la dialéctica marxista, que reconoce un estado de alienación, producido por la prestación injusta de la fuerza de trabajo, en una situación de explotación económica industrial, es decir, por unas desiguales relaciones de producción, sino más bien por lo que podríamos llamar ideología. Esto se acerca más a la lectura de Althusser sobre los tres modos de relación que se producen en toda sociedad: relaciones de producción, relaciones de clase y relaciones simbólicas. La alienación ideológica, la imposición de una ideología sobre otra, aún de modo inconsciente, estaría en el ámbito de las relaciones simbólicas, es decir, de la ideología.

Para Paz, la ideología que se ha ido sobreponiendo sobre los mexicanos, aprovechando ciertas coincidencias con la religiosidad y cosmovisión (o conjunto de representaciones sobre el mundo) de la América precolombina, han causado un olvido del auténtico referente mexicano acerca del mundo, el cual pertenece a una época incluso anterior a la unificación de todas las ciudades bajo el imperio Azteca. Dicho referente ha sido asimilado a ideas fundamentales de otras cosmovisiones, como la cristiana de los evangelizadores, que si se han extendido entre los pueblos indígenas sería, precisamente, por la propia lógica de la ideología precolombina existente. Con el paso de los años y de la superposición, no sólo de los valores cristianos, sino también de los racionalistas ilustrados más tarde, el mexicano se ha quedado con un sustrato de fondo de aquello que conformaba su cosmovisión: la tierra como Madre y Tumba, el valor de lo femenino, etc. Pero es una percepción a la que no le encuentra el sentido, porque está olvidado; es un sistema antiguo, pero reconocible en las manifestaciones de la personalidad del mexicano.

Entonces, ¿qué hay de todo esto en Peñalosa? Pues bien, Joaquín Antonio entiende, al igual que Octavio Paz, que el hombre de la sociedad moderna se encuentra en la soledad más pura, perdido en medio de sus producciones. Lo mismo podríamos decir de poetas del 50 como Lizalde, para quien el hombre es un tigre solitario, o del Bonifaz Nuño de “A tu puerta llamé.

No estabas”, “Yo seguiré cantando, tú habrás muerto”; por supuesto de la poesía de Rosario Castellanos, de la que nos ocupamos en capítulo aparte (6. “Las mujeres, la poesía religiosa del 50 y Peñalosa”); de Marco Antonio Montes de Oca, y otros tantos. Pero Peñalosa, a diferencia de lo indicado por Paz, entiende que esa soledad es precisamente por causa del materialismo. El materialismo que elimina al espíritu está presente en la sociedad industrial, en la sociedad moderna que reduce al hombre a mero instrumento, que vale lo que es capaz de funcionar y producir, pero también está presente en la sociedad que pretenden las distintas teorías de influencia marxista. El marxismo elimina el espíritu igualmente y esclaviza al hombre a seguir viviendo en soledad de lo material, que puede ser reducido a mera relación social o a mera fuerza de trabajo. Fijémonos en el siguiente poema de *Sin decir adiós*, donde el suicidio de una muchacha es explicado precisamente por un espejo donde la chica se miraba para maquillarse, para ocultar su personalidad, como un homicidio, un homicidio que tuvo lugar antes del acto concreto del ahorcamiento, cuando la sociedad deshumanizada le robó el alma, vaciando su vida:

“Yo, el espejo”

Y cuando los familiares entre hipos
desahogaron por turno la misma declaración:
“se ahorcó en su recámara con una cascada
mientras se maquillaba para la fiesta”
pidió la palabra el único testigo ocular
y así confesó el espejo de la recámara:
fue homicidio
las flores no se ahorcan
las marchita el sol violento
ustedes le secaron el alma
y en su lugar ella se ponía una capa de rouge
disimulaba el cadáver con pompas fúnebres

(Peñalosa 1997: 213)

Ésta es la soledad que Peñalosa detecta: la soledad del espíritu, del alma de cada hombre. Como la soledad es del espíritu piensa Peñalosa que no todos los hombres están solos, ni siquiera los mexicanos están radicalmente solos: los hombres están acompañados de Dios. Dios es el Padre Eterno que está pendiente de cada una de sus criaturas, también de sus criaturas mexicanas, a las que, además, ama.

Al entregar a su Hijo por nuestros pecados, Dios manifiesta que su designio sobre nosotros es un designio de amor benevolente que precede a todo mérito por nuestra parte: “En esto consiste el amor: no en que nosotros hayamos amado a Dios, sino en que él nos amó y nos envió a su Hijo como propiciación por nuestros pecados” (1 Jn 4, 10; cf 4, 19). “La prueba de que Dios nos ama es que Cristo, siendo nosotros todavía pecadores, murió por nosotros” (Rm 5, 8).

(Iglesia Católica 1993: 142)

Para afirmar esto es evidente que debe existir una fe cierta. La fe de Peñalosa en la existencia del alma, de los valores del espíritu, y como se verá, del mundo de lo sobrenatural, de los ángeles, etc., demuestra que en México aún sigue viva la Iglesia Católica y sus enseñanzas aún son creativas, tanto, que toda la obra peñalosana se funda y se hunde en una concepción cristiana de la historia y del hombre.

Es posible que el hombre pase por momentos de inseguridad, de desarraigo, que parezca que la oscuridad se ha cernido sobre él para siempre, pero el Padre Eterno está pendiente de cada criatura y llena de sentido aquello que le extraña:

[Adán a Dios, asustado al ver caer su primera noche] “¿Se acaba el mundo que tú hiciste o me has dejado ciego?” “No maldigas la

noche, Adán. Es el descanso. El silencio. El sueño. Sólo en la noche puedes escuchar el nacimiento del manantial en el bosque”.

(Peñalosa 1989: 27)

Por otro lado hay que indicar que el tema de la muerte mencionado tanto por Oviedo y por Guedea, como por los textos de paz arriba citados, es productivo igualmente en todos estos autores mexicanos. En Peñalosa no son pocos los títulos que desarrollan este asunto: “Misa de Réquiem por mis muertos”, “In paradisum deducant te angeli”, “Hora de completas, al atardecer”, “Salmo 4”, “Salmo 133”, “Cántico” en *Pájaros de la tarde*; “Cuerpo de vida y muerte”, “Voy a decirte adiós”, “La muerte pre-vista”, “La herida”, “Oh dulce tumba”, “La espuma”, “Mi entierro” en *Sonetos desde la esperanza*; “Carta a abuelita de sus macetas al cielo” en *La cuarta hoja del trébol*; “Dicen que el hombre se parece al río”, “Defensa de la rosa”, “Hijo de la noche”, “Torero Dios” en *Museo de cera*; “En la tumba de un niño que vivió un día”, “Prohibido morir en Nueva York”, “De rodillas” en *Sin decir adiós*; “El alma se despide del cuerpo que abandona”, “Vivir la muerte”, “Enterramiento de un azteca”, “Por un arroyo muerto”, “Sé que vendrás”, “Confesiones, capítulo penúltimo” en *Aguaseñora*; “Un moño de luto”, “Viento negro”, “Esquela de muerte y vida”, “La pietá”, “Cambio de domicilio” en *Copa del mundo*; “Testamento de la abuela”, “Plegaria por Octavio Paz”, “Nuestras vidas son los ríos”, “Las viudas”, “Pena de muerte”, “Muerte segunda” y “Muerte no es morir” en *Río paisano*. En todos estos casos, la muerte aparece como algo natural y a la vez con un sentido religioso. La cosmovisión cristiana añadirá a este tema la esperanza de una vida eterna junto al Padre Dios. He aquí uno de esos ejemplos, “Vivir la muerte”:

Recostado en la yerba que se asoma
con ojos verdes a conocer la tierra,
me ensayo a la muerte.
Floto en el hielo puro de la alberca
amortajado en ondulados lienzos hasta el hueso,

me ensayo a la muerte.
Dormido en el féretro provisional de la noche
y el telón de los párpados caído,
me ensayo a la muerte.
Tropiezo y me desplomo en la sinuosa calle,
rueda en la piedra el quejido y el ansia,
me ensayo a la muerte.
Miro la quebradiza radiografía del esqueleto,
ramas sin el eco siquiera del gorjeo,
me ensayo a la muerte.
Náufrago en la anestesia, ciego y sordomudo,
clavado como una mariposa al frío quirófano,
me ensayo a la muerte.
Y en vez de mejorar en cada ensayo,
la muerte es un remedo como la flor de plástico,
no se aprende a morir hasta vivir la muerte.

(Peñalosa 1997: 262)

En estos versos Peñalosa hace una lista de situaciones en la que el hombre “ensaya” su muerte, esto es, reproduce situaciones asimilables de un modo análogo a la muerte, no todas ellas desagradables, como el estar tumbado sobre la hierba, o el sueño durante la noche. La muerte, de alguna manera está presente en la vida, aunque no completamente, la muerte completa solo tiene lugar una vez. Esto manifiesta cómo la muerte es algo cotidiano, algo con lo que el hombre está acostumbrado a vivir, es como si su vida fuera ya de alguna manera su tumba. Es, por tanto la idea paciana de esa reliquia indigenista que permanece en el mexicano, al verse ligado a la tierra con la marca de la muerte. Aunque, dicho sea de paso, esto no es algo exclusivo del sustrato indígena, puesto que el mismo San Agustín expresaba esta misma idea en sus *Confesiones*:

Y ahora hay aquí un hombre que te quiere alabar. Un hombre que es parte de tu creación y que, como todos, lleva siempre consigo

por todas partes su mortalidad y el testimonio de su pecado, el testimonio de que tú siempre te resistes a la soberbia humana.

(Agustín 2010: 1)

Agustín de Hipona llega a esa misma idea sin conocer la cultura indígena. Sabe al hombre formado de la tierra, como creación divina (esto evidentemente lo toma de la Sagrada Escritura). Y a su vez, lo que tiene de tierra lo tiene de mortal. La diferencia está en que en el caso del santo africano esa marca terrenal de la muerte es consecuencia de la condición pecadora del hombre. En la mentalidad indígena la muerte no está asociada al pecado. Tampoco en Peñalosa, a pesar de su catolicismo, parece que la muerte sea un lastre del pecado, por lo que nos parece más adecuado ver en su poética la muerte considerada como lo hace Paz, de una manera más propiamente mexicana que cristiana.

Hecho este planteamiento, Paz realiza un recorrido por las costumbres mexicanas y por diferentes periodos de su historia para refutar su tesis. De modo que el mexicano auténtico no ha hecho suyas las ideologías que han llegado de fuera, sino que ha conservado en su conducta, aunque de modo inconsciente, aquellas representaciones del mundo de la época precolombina. Como no alcanza a entender con profundidad y claridad esta ideología inconsciente, entonces se siente solo, entre dos realidades: la de las representaciones impuestas y la de las representaciones arraigadas. Entre ambas se encuentra la conciencia del mexicano, que se debate en una lucha solitaria por intentar situarse en estos dos planos de la realidad: el mundo y su ideología confusa en los dos sistemas de representación a los que da lugar sus circunstancias históricas.

Una teoría que surge de la investigación histórica, evidenciaría de qué modo las culturas indígenas adoptan voluntariamente la ideología extranjera que traen los conquistadores españoles: la religión cristiana. El indio azteca posee una religiosidad basada en los elementos naturales más primitivos: el

Sol, la Tierra, etc. Al ser la naturaleza de carácter cíclico, su visión de los acontecimientos tiene un carácter igualmente cíclico, donde es posible que un orden sea derrocado y aparezca uno nuevo al que hay que someterse. Así, los dioses aztecas habrían dejado lugar a la llegada del Dios que predicaban los cristianos. Los aztecas se ven abandonados por sus dioses, que han sido relevados por un nuevo orden cósmico: el del Dios de los cristianos, el de Jesucristo y la Virgen María... no tiene sentido enfrentarse a los dioses, y se someten a sus conquistadores, asumiendo en una forma de sincretismo el Evangelio –según afirma Paz–. De modo que se convierten al cristianismo pero en referencia a sus tradicionales creencias, estableciendo comparaciones entre las nuevas realidades predicadas por los misioneros y sus antiguas creencias:

Los dioses lo han abandonado [a Moctezuma]. La gran tradición con que comienza la historia de México no es la de los tlaxcaltecas, ni la de Moctezuma y su grupo, sino la de los dioses. [...] Se corre el riesgo de no comprender el sentido que tenían esos signos y profecías para los indios si se olvida su concepción cíclica del tiempo. Según ocurre con muchos otros pueblos y civilizaciones, para los aztecas el tiempo no era una medida abstracta y vacía de contenido, sino algo concreto, una fuerza, sustancia o fluido que se gasta y consume. [...] Un tiempo se acaba; otro vuelve. La llegada de los españoles fue interpretada por Moctezuma –al menos al principio– no tanto como un peligro “exterior” sino como el acabamiento interno de una era cósmica y el principio de otra. Los dioses se van porque su tiempo se ha acabado; pero regresa otro tiempo y con él otros dioses, otra era.

(Paz 1990: 114)

Además, el cristianismo ofrece al indígena un lugar y un sentido dentro del nuevo orden cósmico, porque con el bautismo todos los hombres son hijos de Dios, herederos del cielo y miembros de la Iglesia. Era una necesidad para su subsistencia aceptar esa nueva posición:

Resulta innecesario decir que la religión de los indios, como la de casi todo el pueblo mexicano, era una mezcla de las nuevas y las antiguas creencias. No podía ser de otro modo, pues el catolicismo fue una religión impuesta. Esta circunstancia, de la más alta trascendencia desde otro punto de vista, carecía de interés inmediato para los nuevos creyentes. Lo esencial era que sus relaciones sociales, humanas y religiosas con el mundo circundante y con lo Sagrado se habían restablecido. Su existencia particular se insertaba en un orden más vasto. No por simple devoción o servilismo los indios llamaban “tatas” a los misioneros y “madre” a la Virgen de Guadalupe.

La diferencia con las colonias sajonas es radical. Nueva España conoció muchos horrores, pero por lo menos ignoró el más grave de todos: negarle un sitio, así fuere el último en la escala social, a los hombres que la componían. Había clases, castas, esclavos, pero no había parias, gente sin condición social determinada o sin estado jurídico, moral o religioso.

(Paz 1990: 124)

Por tanto, aunque el cristianismo fue un paso adelante en muchos aspectos dentro de la conquista de América, no fue tan sinceramente asimilado por los indígenas, que en el fondo seguían considerando la religiosidad según sus creencias de siempre, poniendo el acento en el carácter cíclico de la vida, nada más alejado del cristianismo, cuya visión es lineal.

La obra de Peñalosa en su conjunto es una manifestación de una profunda religiosidad, característica tan principal de los mexicanos. Sin embargo, a diferencia de lo que parece indicar Paz, la religiosidad de Peñalosa es espiritualista, no responde a ningún tipo de paralelismo social ni pretende apoyar ningún tipo de institución política. Es una religiosidad que se goza en la naturaleza y que tiene su fundamento en el amor que Dios –Padre Eterno– tiene por todas las criaturas, por el orden creado, especialmente por el hombre. Efectivamente, están presentes en este mexicano la religiosidad, y en su obra aparece el tema de fondo de la soledad, de la naturaleza, de la muerte, de la

tierra... pero la perspectiva es muy distinta, mucho más optimista, e impregna todo de una juventud y colorido consecuencia de aportar a todos los materialismos (trabajo, estructuras, sociales, revoluciones) que observaba Paz, el espíritu, el alma humana.

Toda la espiritualidad de la que se impregna la obra de Peñalosa es evidentemente de raigambre cristiana, concretamente de teología católica. Se trata de un mexicano que crea una de las obras mayores y más originales del siglo XX⁶² absorbiendo la doctrina más ortodoxa y escolástica de la Iglesia Católica, aquella que según Paz está “petrificada” y es la causa por la que “ la originalidad de los nuevos creyentes no encuentra ocasión de manifestarse” (Paz 1990:128). De modo que “no es difícil, pues, que nuestra actitud antitradicional [habla en presente, no de la etapa colonial] y la ambigüedad de nuestra posición frente al catolicismo se originen en este hecho. Religión y Tradición se nos han ofrecido siempre como formas muertas, inservibles, que mutilan o asfixian nuestra singularidad” (Paz 1990:129).

También señala Paz que el hombre que ha creado su propio mundo a imagen y semejanza, el hombre de Norteamérica, es también un ser solitario y en crisis, pues todo es imagen suya, “espejos”, y es por eso que se confunde entre el “laberinto de espejos”, en donde es incapaz de encontrarse ya a sí mismo, sólo encuentra apariencias que no responden al verdadero papel del hombre en el mundo, ni son el mundo. Y esto es en verdad así en todos los autores mexicanos de la segunda mitad del siglo XX y también en Peñalosa. Es tema recurrente la denuncia hacia el despojo que sufre la persona por la deshumanizada industria capitalista (como se verá en 3.2 y 4.3).

La conclusión a la que finalmente se llega es que el hombre está solo en la modernidad, y eso es una característica compartida tanto por las sociedades industriales, racionalistas y positivistas, como por las sociedades más religiosas

⁶² Desde la introducción a Peñalosa hemos hablado de lo prolífico de su obra y diversos testimonios al respecto. También los profesores Esteban y Cadelo incidirán en este hecho: “es el escritor con más títulos en el México actual, con cerca de 100 libros hasta 1997 y unos 3.000 artículos publicados en revistas y diarios” (Esteban y Cadelo 2002: 25).

e intuitivas. Las nuevas sociedades han provocado un laberinto de soledad, una soledad que no es más que un estado anterior a una apertura a una nueva era... el solitario busca el centro de ese laberinto del que ha sido expulsado: “la soledad es ruptura con un mundo caduco y preparación para el regreso y la lucha final” (Paz 1990: 249).

Y en esta soledad el trabajo realizado en las nuevas sociedades es un factor definitivo: “el hombre moderno no se entrega a nada de lo que hace. Siempre una parte de sí, la más profunda, permanece intacta y alerta. En el siglo de la acción el hombre se espía. El trabajo sin fin, infinito, corresponde a la vida sin finalidad de la sociedad moderna. Y la soledad que engendra [...] no es una prueba que afine el alma, un necesario purgatorio. Es una condenación total, espejo de un mundo sin salida” (Paz 1990: 248).

Entonces las sociedades modernas se encuentran repletas de sujetos en soledad en un mundo sin salida. La soledad del mexicano es, sin embargo, la soledad del adolescente que se descubre como individuo, y que tiene ante sí todo un mundo que empieza a mostrarlo en sus creaciones:

La soledad, que es la condición misma de nuestra vida, se nos aparece como una prueba y una purgación, a cuyo término angustia e inestabilidad desaparecerán. La plenitud, la reunión, que es reposo y dicha, concordancia con el mundo, nos esperan al fin del laberinto de la soledad.

(Paz 1990: 237)

Paz consigue, por tanto, elaborar una visión del carácter mexicano y de su modo de plantarse ante la vida y ante los demás. Lo hará tratando el tema de la muerte o el de su carácter escéptico y resignado, entre otros.

No obstante, Peñalosa no se conforma con que el hombre del siglo XX ande en soledad, ande en un páramo de espejos. Sí reconoce que este páramo existe, sí reconoce esta soledad –ya lo hemos dicho– pero no se somete, no se

resigna, no es el estoico cerrado que declara Paz: la historia lleva su rumbo, pero el hombre es libre y es él el que dirige la historia. También reconoce la falta de sentido que la industrialización desorbitada ha producido en las sociedades, pero confía en poder salir de ese laberinto, intentando descubrir que todo es nuevo bajo el sol. Así se puede apreciar en su artículo “Todo es nuevo bajo el sol”:

La vida humana acaba por parecerse a la vida de una moneda que ha circulado demasiado, su imagen está gastada, se trata de un rostro que ya no es posible reconocer [pérdida de la identidad].

[...]

La maquina ha contaminado al hombre. La mecanización de la vida humana es este sistema por el cual producimos casi inconscientemente unos mismos actos sin dar un sabor distinto para cada ocasión.

La frustración de tantas vidas, la mediocridad de tantos hombres, la infecundidad de tantas empresas no puede explicarse sino porque ha sobrado la frialdad de la máquina y ha faltado el calor humano. De la automatización de las cosas hemos pasado a la automatización de las personas.

El viejo maestro llamó al médico recién graduado. Mira, le dijo [...] vive cada día como si fuera el primero, como si fuera el único, como si fuera el último.

(Peñalosa 1991: 16-18)

De lo dicho hasta ahora podemos deducir algunos temas que serán recurrentes en los poetas del 50 y su fundamentación teórica, así como el modo particular en que aparecen en la obra de Peñalosa: a) el recurso a las imágenes basadas en la naturaleza (esto está muy explotado en Peñalosa por su franciscanismo, como hemos indicado); b) la oposición entre belleza natural y alienación de lo artificial, una dicotomía que en México, además, procede de

sus orígenes indígenas; c) la muerte y d) la religiosidad. Estos cuatro asuntos son una constante en todos los poetas contemporáneos a Peñalosa.

Como primera característica que se presenta clara y distinta encontramos la religiosidad del mexicano, que es como una especie de sincretismo de creencias desarrolladas a lo largo de la historia. Parece claro que el mexicano está marcado muy profundamente por la religiosidad indígena procedente de las poblaciones indias anteriores a la llegada de los españoles. El mexicano nunca se ha desprendido totalmente de esa relación con la divinidad que ya ha sido descrita. De hecho, en la generación de Peñalosa encontramos manifestaciones muy importantes y muy constantes de poesía religiosa (en el propio Joaquín Antonio, como hemos descrito ya someramente, en Concha Urquiza, Rosario Castellanos y Enriqueta Ochoa, principalmente), que serán explicadas por su productividad en un capítulo aparte, el 6 “Las mujeres, la poesía religiosa del 50 y Peñalosa”. Especialmente resulta interesante si tenemos en cuenta lo que Pedrosa Izarra define como religioso en *Religión y religiones en los poetas*: “Lo constitutivo de la religiosidad no son los signos externos, aunque estos formen parte de ella. La esencia de la religión es conocimiento y reconocimiento, intelectual y volitivo de la existencia de un Ser sobrenatural. [...] Por tanto no es preciso que el poeta recurra expresamente a Dios o a elementos de la religión objetiva para que su obra sea religiosa. Hay situaciones sociales y espirituales que provocan verdaderos poemas religiosos” (Pedrosa 1974: 240).

Al modo de ver de Paz, el cristianismo sería una religión que se queda anquilosada en el momento en que ya no es necesario para que el mexicano ocupe un lugar en la sociedad. Cuando entra el ideario de la ilustración francesa, en la que todos son ciudadanos con los mismos derechos ante la ley, el cristianismo deja de ser creativo en México. Dejar de crear es la condena de la sociedad, pues es entrar de lleno en el laberinto, haber perdido la capacidad de asombros, la quietud ante la posibilidad de abrirse: es la soledad de una cultura vacía.

De esta religiosidad tan importante en el mexicano se desprenden otros muchos rasgos de su carácter. Uno de ellos es el de la contradicción. Las contradicciones en el mexicano proceden de las contradicciones de su mundo que es Madre y Tumba. El mexicano “se siente suspendido entre el cielo y la tierra y oscila entre poderes y fuerzas contrarias, ojos petrificados, bocas que devoran” (Paz 1990: 22).

Estas contradicciones están dentro de su soledad, de su soledad adolescente que supone una “ardiente búsqueda”. Es muestra de estas contradicciones el sentimiento de soledad, “que se afirma y se niega, alternativamente, en la melancolía y el júbilo, en el silencio y en el alarido, en el crimen gratuito y el fervor religioso” (Paz 1990: 22). Paz muestra estas contradicciones en las distintas máscaras que el mexicano porta para esconder su auténtica persona. El mexicano se desenmascarará en la fiesta. En este sentido, podemos recordar el poema de Peñalosa recientemente citado “Yo, el espejo”, donde una chica se maquillaba para una fiesta, pero no termina de hacerlo, se muestra tal y como es, una persona que sufre porque está vacía por dentro. Es por eso que en el transcurso de la fiesta se muestra por fin tal y como es. Además, es probable que esta interpretación de las máscaras en el mexicano conforme un terreno especialmente favorable para que arraigue y se desarrolle la técnica poética de las máscaras de Ezra Pound, de la que hablaremos en el epígrafe 3.3.a.

Con el descubrimiento de estas máscaras encontramos otro rasgo de su personalidad: el disimulo de sus pasiones y de sí mismo. El mexicano es un ser cerrado, para quien abrirse (manifestarse como es) es la peor de las degradaciones. “El mexicano puede doblarse, humillarse, “agacharse”, pero no “rajarse”, esto es, permitir que el mundo exterior penetre en su intimidad” (Paz 1990: 34). Se podría decir que el mexicano es un ser extremadamente pudoroso, celoso vigilante de su intimidad y de la ajena, sobre todo de las mujeres. “Temeroso de la mirada ajena, se contrae, se reduce, se vuelve sombra y fantasma, eco”.

De esta cerrazón del mexicano se deduce un modo de ser desconfiado, escéptico, resignado (antes padecer y someterse que cambiar), formalista (se hace necesario extender las redes de la Forma para no ser descubiertos), enmascarado.

El mexicano se disimula a sí mismo, pero también disimula la existencia de los demás. De Alguien hace Ninguno. Para ocultarse el mexicano se hace mentiroso. Para ocultarse el mexicano se hace el muerto:

Defensa frente al exterior o fascinación ante la muerte, el mimetismo no consiste tanto en cambiar de naturaleza como de apariencia. Es revelador que la apariencia escogida sea la de la muerte o la del espacio inerte, en reposo. Extenderse, confundirse con el espacio, ser espacio, es una manera de rehusarse a las apariencias, pero también es una forma de ser sólo Apariencia. El mexicano tiene tanto horror a las apariencias, como amor le profesan sus demagogos y dirigentes. Por eso se disimula su propio existir hasta confundirse con los objetos que lo rodean. Y así, por miedo a las apariencias, se vuelve sólo Apariencia. Aparenta ser otra cosa e incluso prefiere la apariencia de la muerte o del no ser antes que abrir su intimidad y cambiar.

(Paz 1990: 51)

La muerte es una apariencia, pero es también un referente para la vida del mexicano: “nuestra muerte ilumina nuestra vida”. “La muerte es un espejo que ilumina las vanas gesticulaciones de nuestra vida. [...] Muerte de cristiano o muerte de perro son maneras de morir que reflejan maneras de vivir” (Paz 1990: 63). Cada cual tiene la muerte que se ha merecido. Sin embargo, encontramos aquí una nueva contraposición de México y el mundo moderno (¿EEUU?), pues Paz afirma que “en el mundo moderno todo funciona como si la muerte no existiera. Nadie cuenta con ella” (Paz 1990: 63). Por tanto el mexicano es un ser fascinado u obsesionado por la muerte.

La muerte posee el sentido religioso de los indios, para quienes este trance no era más que la prolongación de la vida. Vida, muerte, resurrección, todo esto dentro del carácter cíclico que ya se ha señalado.

Otro de los puntos conflictivos del carácter mexicano sería la Fiesta. La fiesta en el mexicano es un modo de desenmascarse. En la fiesta el mexicano dialoga con la comunidad, se da a conocer, pero lo hace violentamente, y por eso a veces termina en navajeo y muerte. La fiesta tiene un sentido de apertura, pues no se puede vivir siempre encerrado. La fiesta es una actuación de la colectividad, no de la masa (de nuevo referencia a la sociedad moderna): “el país entero reza, grita, come, se emborracha y mata en honor de la Virgen de Guadalupe o del General Zaragoza” (Paz 1990. 50). En la fiesta el mexicano no se divierte: quiere sobrepasarse, saltar el muro de la soledad que el resto del año lo incomunica.

Vistos de forma resumida los contenidos de *El laberinto*, ahora estamos en disposiciones de entender mejor no sólo la obra de los literatos mexicanos posteriores (por supuesto a Peñalosa) incluso contemporáneos a Paz, sino su propia obra lírica que tanto influirá en México. Por tanto, aunque fugazmente ya comenzamos a vislumbrar que la poética de Joaquín Antonio no difiere de las inquietudes que mueven a los poetas mexicanos de la segunda mitad del siglo XX, las cuales describe la crítica y expone Octavio Paz en el ensayo que hemos comentado.

Pero antes de pasar a analizar estas inquietudes más en profundidad habría que continuar con las características que Rocío Oviedo ve en la literatura mexicana desde los años treinta hasta los ochenta, de modo que quede mejor perfilada, en líneas generales, la literatura mexicana del periodo que nos ocupa. De esta literatura se puede decir que hay una coincidencia de la lírica con conflictos bélicos, con las consecuencias de la Revolución, con la generación del exilio (José Gaos, Díez Canedo, María Zambrano, Emilio Prados, entre otros) y con la revolución cubana en 1959.

La poesía se agrupa en torno a la revista *Taller Poético*⁶³, de 1936, y después también en torno a *Tierra Nueva*, que reúne a los poetas más sobresalientes.

La poesía de Joaquín Antonio Peñalosa, como la de los miembros de su generación, contiene algunas de estas características. Como el resto de su generación, renuncia al neorromanticismo y a la literatura modernista e incorpora las nuevas técnicas vanguardistas (sobre todos estos asuntos se hablará en la última parte del trabajo). Por supuesto, tiene la influencia de Octavio Paz y encontramos en esta el tema de la naturaleza, la muerte y el amor, pero desde una óptica llena de sentido del humor.

3.2.a.- Octavio Paz en la lírica Mexicana y su generación poética

Octavio Paz vive de 1914 a 1998, es solamente siete años mayor que Peñalosa y muere tan sólo un año antes. Se trata de uno de los intelectuales mexicanos más influyentes del siglo XX, tanto dentro como fuera de sus fronteras. Esto no puede dejar indiferente la formación poética de Joaquín Antonio, bien al corriente de la nueva poesía de su país por su lectura directa,

⁶³ Sobre *Taller* es interesante también incidir en lo receptiva que fue con los intelectuales que llegaron a México exiliados como consecuencia de la Guerra Civil del 36. Así lo señala Manuel Durán: "La guerra de España iba a traer a tierras mexicanas a un sin número de refugiados de la España republicana, cuya contribución a la cultura de su país de adopción no será nunca subrayada como merece. (Yo viví aquellos años y creo ser buen testigo de una emigración de la que fui parte). Octavio Paz había estado en España en 1937 -Madrid y Valencia-, participando en un congreso de intelectuales antifascistas- y allí había conocido a escritores y artistas, entre otros al grupo en torno a la revista *Llora de España*. No es de extrañar, pues, el que encontremos nombres de españoles entre los colaboradores de la nueva revista. Por ejemplo: los artistas ilustradores de la revista son Ramón Gaya (español refugiado), José Moreno Villa (igual), Juan Rejano (idem), junto a los mexicanos Jesús Guerrero Galván, Juan Soriano y otros. El secretario de la revista, Juan Gil Albert, era refugiado republicano español. Antonio Sánchez Barbudo, también español exiliado, fue colaborador asiduo, y también lo fue José Herrera Petere, otro español refugiado. También colaboraron otros españoles exiliados como, María Zambrano, José Bergamín, y Francisco Giner de los Ríos. Cabe también señalar que el equipo de *Taller* no fue rival, sino mis bien amigo, de los "Contemporáneos". La posición de *Taller* frente a ellos queda precisada en el número 2 de la revista, en una nota que es una declaración de principios. Desde el primer número, en el que publica una reseña, Xavier Villaurrutia fue constante colaborador. Y también publicaron con frecuencia en la revista Jorge Cuesta, Carlos Pellicer y Bernardo Ortiz de Montellano" (Durán 1989: 1154).

por sus estudios académicos y por sus reuniones con los poetas que frecuentan las tertulias en casa de Octaviano Valdez. Hemos encontrado algún dato revelador de que existiera un trato directo entre Peñalosa y Paz, así como de la estima que el primero sentía por el que fuera premio Nobel de literatura⁶⁴.

La formación de Octavio Paz es bien distinta de la católica formación peñalosiana. Se forma en el marxismo del que después se irá alejando y hace amistad con el existencialista Camus.

En lo que se refiere a su obra poética resalta la búsqueda de lo mexicano, especialmente en la tradición náhuatl⁶⁵. En su obra vamos a encontrar tres etapas. En la primera de ellas (seguimos a Rocío Oviedo) hallamos un existencialismo vivido como angustia por encontrar sus raíces. Una segunda etapa estará marcada por el viaje que realizara a India y por el pensamiento budista de Zen. De este momento es su poema "Piedra de sol" de su poemario *Blanco*⁶⁶. Por último, una etapa de nostalgia y autobiografía.

La vanguardia presente en su poesía se manifiesta en la adjetivación basada en el oximoron, en la preferencia por la visualidad (caligramas, por ejemplo), en la relación entre erotismo y creación poética, en la manifestación de la marginalidad y la violencia y en su esfuerzo por comprender el pasado y poder enlazar el presente.

⁶⁴Se conserva la correspondencia mantenida por ellos, donde queda manifiesta su amistad y el conocimiento mutuo de sus versos. Con fecha de 21 de julio de 1990, Paz escribe una carta a Joaquín Antonio en la que se refiere a él como amigo y en la que agradece la edición que Peñalosa anota de *Poemas Rústicos*. Allí Paz escribe: "sí, recuerdo nuestros agradables paseos en san Luis Potosí, hacia 1955. Usted fue mi benévolo guía. Todavía tengo presente nuestra conversación sobre la infortunada Concha Urquizo [Paz escribe Urquizo, aunque en realidad es Urquiza, posiblemente se trate de una errata]". Esta carta se conserva en el archivo de la biblioteca del seminario de San Luis Potosí. Al final del trabajo adjuntamos una copia (es el anexo III).

El poema de Río Paisano "Plegaria por Octavio Paz" es también manifestación de dicho afecto.
⁶⁵ Este asunto lo estudiamos más a fondo en Peñalosa a través de Ángel María Garibay en el capítulo 4.6. "El mestizaje". Peñalosa no es ajeno a esta búsqueda ni a la cultura de los nahuas y su poesía está impregnada de cierto indigenismo, manifestado en una visión primigenia, en una focalización en la naturaleza y en las conexiones con las realidades sobrenaturales (dimensión religiosa).

⁶⁶ Del modernismo simbolista aprovecha la analogía y la correspondencia, que estarán presentes en su cosmología, basada en el sistema cosmológico náhuatl que desarrolla en "Piedra de sol".

En sus inicios como poeta encontramos con frecuencia la métrica tradicional en sonetos y series de tercetos⁶⁷. Deja ver dos componentes muy claros en el magisterio de su primera obra: la Generación del 27 española, que debió conocer en la primera antología de Gerardo Diego, de 1932, y el grupo mexicano de Contemporáneos (sus postulados generales, cosmopolitismo, vanguardismo europeo, surrealismo francés).

Pese a todo, Paz nunca fue *sensu stricto* un poeta surrealista, pero en su poesía encontramos libertad onírica y su deseo de rebasar las fronteras expresivas del lenguaje poético conocido. En París conoce a Breton, a Peret y a George Bataille. Es ilustrativo del surrealismo paciano su poemario *Árbol adentro*, de 1987.

Al final de su vida Paz añoraba la vanguardia: el espíritu lúdico, la infinita y sana necesidad de transgredir, el discurso autosuficiente del arte y de la poesía y el significante como amplio motor del significado.

Paz era un moderno en un tiempo en que –revisando muchas tradiciones– empezaba a verse que los nuevos caminos de cualquier novedad empezaban estudiando bien la tradición. Cuando la ruptura se vuelve tradición evidentemente la tradición se volvería vanguardia⁶⁸.

Así lo hace constar Luis Antonio de Villena, cuando describe cómo Paz elabora un estilo propio: “Basándose en esas tradiciones (Guillén, Villaurrutia, Reverdy) cuajadas en la vanguardia o por mejor decir en la modernidad, que habían sabido hacer propias, adueñándose lentamente además de la herencia anglosajona pero también de la espléndida de toda América Latina (¿cómo

⁶⁷ A partir de aquí seguimos lo indicado por Luis Antonio de Villena en la introducción de *Piedra y sol* de Octavio Paz, en la edición de Visor del año 2007.

⁶⁸ Nótese la coincidencia en la formación de Peñalosa, que igualmente parte de los clásicos, e igualmente comienza con una poesía tradicional, para pasar a la vanguardia. Las coincidencias de Peñalosa con Paz, lo hacen indiscutiblemente deudor de su magisterio poético, como les ocurre al resto de autores de la Generación del 50.

olvidar a Huidobro o Vallejo?) Paz va construyendo un estilo que es sin duda el suyo nítidamente” (Villena 2007: 12).

Entonces, en lógica coherencia con lo manifestado por Villena, Octavio Paz debe parte de su formación a los poetas anteriores a él, los de Contemporáneos, que fueron los que introdujeron en México la lectura de los angloamericanos Pound y Eliot o del propio Whitman.

Otros rasgos de la poesía paciana que evidencian su vanguardismo son los saltos en el espacio y en el tiempo (a menudo declarada en la disposición estrófica), los versos ajustados que se mueven por peldaños y zigzagueos en la concatenación de imágenes, las abundantes metáforas. Para Octavio Paz el poema es un surtidor, un manar de imágenes, lo que conecta con la tradición de la imagen surrealista y con el concepto de *imagism* anglosajón. Teme o rechaza todo ingrediente discursivo, narrativo o anecdótico en el poema. Sólo se permite en poesía fragmentos de pensamiento lírico, logrando que la densidad venga siempre por la concatenación o el vagabundeo de lo imaginístico. Hace suya la técnica del caleidoscopio consistente en ver algo desde sus muchas perspectivas. A todo lo anterior se suma el afán de experimentación y búsqueda. “Himno entre ruinas” recoge bien gran parte de esta poética:

"Himno entre ruinas"

donde espumoso el mar siciliano...
GÓNGORA

Coronado de sí el día extiende sus plumas.
¡Alto grito amarillo,
caliente surtidor en el centro de un cielo
imparcial y benéfico!
Las apariencias son hermosas en esta su verdad
momentánea.
El mar trepa la costa,
se afianza entre las peñas, araña deslumbrante;

la herida cárdena del monte resplandece;
un puñado de cabras es un rebaño de piedras;
el sol pone su huevo de oro y se derrama sobre el mar.
Todo es dios.
¡Estatua rota,
columnas comidas por la luz,
ruinas vivas en un mundo de muertos en vida!

Cae la noche sobre Teotihuacan.

*En lo alto de la pirámide los muchachos fuman marihuana,
suenan guitarras roncadas.*

*¿Qué yerba, qué agua de vida ha de darnos la vida,
dónde desenterrar la palabra,*

*la proporción que rige al himno y al discurso,
al baile, a la ciudad y a la balanza?*

*El canto mexicano estalla en un carajo,
estrella de colores que se apaga,
piedra que nos cierra las puertas del contacto.
Sabe la tierra a tierra envejecida.*

Los ojos ven, las manos tocan.

Bastan aquí unas cuantas cosas:

tuna, espinoso planeta coral,

higos encapuchados,

uvas con gusto a resurrección,

almejas, virginidades ariscas,

sal, queso, vino, pan solar.

Desde lo alto de su morenía una isleña me mira,
esbelta catedral vestida de luz.

Torres de sal, contra los pinos verdes de la orilla
surgen las velas blancas de las barcas.

La luz crea templos en el mar.

Nueva York, Londres, Moscú.

La sombra cubre al llano con su yedra fantasma,

*con su vacilante vegetación de escalofrío,
 su vello ralo, su tropel de ratas.
 A trechos tiritita un sol anémico.
 Acodado en montes que ayer fueron ciudades,
 Polifemo bosteza.
 Abajo, entre los hoyos, se arrastra un rebaño de hombres.
 (Bípedos domésticos, su carne
 –a pesar de recientes interdicciones religiosas–
 es muy gustada por las clases ricas.
 Hasta hace poco el vulgo los consideraba animales impuros.)*

Ver, tocar formas hermosas, diarias.
 Zumba la luz, dardos y alas.
 Huele a sangre la mancha de vino en el mantel.
 Como el coral sus ramas en el agua
 extendiendo mis sentidos en la hora viva:
 el instante se cumple en una concordancia amarilla,
 ¡oh mediodía, espiga henchida de minutos,
 copa de eternidad!

*Mis pensamientos se bifurcan, serpean, se enredan,
 recomienzan,
 y al fin se inmovilizan, ríos que no desembocan,
 delta de sangre bajo un sol sin crepúsculo.
 ¿Y todo ha de parar en este chapoteo de aguas muertas?*

¡Día, redondo día,
 luminosa naranja de veinticuatro gajos,
 todos atravesados por una misma y amarilla dulzura!
 La inteligencia al fin encarna,
 se reconcilian las dos mitades enemigas
 y la conciencia-espejo se licúa,
 vuelve a ser fuente, manantial de fábulas:
 Hombre, árbol de imágenes,

palabras que son flores que son frutos que son actos.

(Paz 1989: 63)

En estos versos apreciamos la plasticidad de las imágenes: plumas, mar, costa, piedra... todos ellos elementos naturales. Además de las múltiples metáforas y sinestesias: grito amarillo, herida cárdena del monte, un rebaño de cabras es un rebaño de piedras... La presencia de Góngora –incluso en la cita inicial, un verso de la estrofa IV de la Fábula de Polifemo– es, cuanto menos, significativa, así como la presencia de un Polifemo que bosteza. Sobre el recurso a lo contemporáneo baste hacer referencia a los muchachos que fuman marihuana o las ciudades de Nueva York y Moscú. Por tanto, la naturaleza, el Siglo de Oro español, la imagen, la metáfora y la modernidad, presentes en este poema son una muestra del estilo poético de Paz que tanto influirá en su generación, en las posteriores y en el propio Peñalosa.

En los años 50 y 60 –su período poético más fecundo, según Villena– realiza una mezcla de lo material y lo psíquico. Impregna su obra de orientalismo, concretamente de las culturas indias y japonesas, los giros y enseñanzas budistas y la técnica del *haikú*. De esta etapa es “Piedra de Sol”, un extenso poema donde están presentes la fragmentación, las imágenes, el monólogo y el diálogo, y que recuerda a *The Waste Land* de Eliot por su composición de *collage* lleno de imágenes que representan una realidad fragmentada.

De todos modos lo que más nos interesa de Paz en lo que se refiere a Peñalosa es su primera época.

Pertenecen a la generación de Paz: Efraín Huerta (1914-1982), Alí Chumacero (1918), en el que está presente la huella de Contemporáneos y al que tratará personalmente Peñalosa; José Revueltas (1914-1975) y José Luis Martínez (1918). Todos ellos publican en *Tierra Nueva* y siguen los consejos de Alfonso Reyes y Díez Canedo. Todos ellos tienen en común el haber sufrido las consecuencias de la guerra civil de 1910 y que inician una búsqueda de lo

mexicano –conectando con ese afán gubernamental de buscar las raíces, la identidad del pueblo mexicano tras la Revolución.

Señala Oviedo como características poéticas comunes el coloquialismo de T.S. Eliot y la frecuencia de lo cotidiano en sus versos, las metáforas e imágenes de las vanguardias y el existencialismo.

Además, se crea una lírica religiosa de amplia trayectoria en la que destaca Manuel Ponce (1913-1994) y sus imágenes vanguardistas, el cual se relaciona con el Grupo de los Ocho, donde contamos, entre otros, a Rosario Castellanos, Dolores Castro, Efrén Hernández y Alejandro Avilés. Esta lírica religiosa será uno de los puntos de encuentro de Joaquín Antonio Peñalosa con su generación poética, puesto que la poesía peñalosiana es también de marcado carácter religioso, como estudia Juan Manuel Martínez Fernández, en *Tres caminos y nueve voces en la poesía religiosa hispanoamericana contemporánea*, que incluye en su tesis doctoral a Peñalosa entre los autores de poesía religiosa hispanoamericana más relevantes. Concretamente, Martínez Fernández considera que Peñalosa es el máximo representante de una vía poética religiosa a la que denomina franciscana (Martínez 2003: 366-459).

3.2.b. La Generación del 50

La poesía de mitad de siglo viene, pues, tremendamente condicionada por la vanguardia. Julio Ortega refiere al respecto que “el poeta ya no es el sacerdote asido a su palabra reveladora, sino el marginal habitante de un habla común en la que deberá actuar a nombre del esclarecimiento” (Ortega 1987).

Así es desde luego en los autores del 50 y en el propio Peñalosa, donde la voz del poeta no parece situarse en una situación ni privilegiada ni iluminada, y de hecho es característica la sencillez de su palabra y su llaneza de estilo.

Sin duda el gran maestro de este estilo expresivo llano, es Jaime Sabines, y así lo defiende David Huerta, el hijo de Efraín:

En el terreno estrictamente poético, Sabines fue el hábil hacedor de una poesía fácil, accesible, sentimental y declamable (su poema “Los amorosos” goza de una popularidad comparable a la de una canción de rock). Sus versos y poemas en prosa abundan en ásperas declaraciones de vitalismo o de fatalismo, pero no hay mucha diferencia entre uno y otro; sus poco elaboradas emociones se dirigen a la superficie de la sensibilidad. De la combinación de todo eso [...] se desprendieron su éxito y su inmensa popularidad. Fue y sigue siendo el poeta emblemático de quienes favorecen la poesía ‘que sí se entiende’.

(Huerta 1999: 44)

Los profesores Esteban y Gallego, coinciden con Julio Ortega al decir ellos que “los herederos del grupo Contemporáneos en México [...] abandonan los excesos de la vanguardia, recuperan ciertas posturas clásicas, continúan desgajándose de las retóricas que todavía perduran y abren el camino para los intensos movimientos que aparecen a partir de los años cincuenta, donde impera lo coloquial y lo conversacional” (Esteban y Gallego 2008: 13).

Esta pérdida de la posición privilegiada y elitista del poeta es encarnada y divulgada por Nicanor Parra, a partir de los años 50, cuando la influencia del superrealismo de Neruda es menor en Hispanoamérica y se prefiere el neorrealismo del chileno, por adecuarse mejor a las necesidades expresivas de la poesía de la segunda mitad de siglo. El muy conocido poema “Manifiesto” es el reconocimiento explícito de este nuevo mundo lírico:

Señoras y señores
ésta es nuestra última palabra.
-nuestra primera y última palabra-
los poetas bajaron del Olimpo.

Para nuestros mayores
la poesía fue un objeto de lujo
pero para nosotros
es un artículo de primera necesidad:
no podemos vivir sin poesía.
A diferencia de nuestros mayores
-y esto lo digo con todo respeto-
nosotros sostenemos
que el poeta no es un alquimista
el poeta es un hombre como todos,
un albañil que construye su muro:
un constructor de puertas y ventanas.
[...]

(Parra 1969: 153)

También Max Aub, quien realizara una antología de la poesía mexicana de los años cincuenta, reflexiona en *Poesía mexicana 1950-1960* sobre estos autores. El comentarista de su obra, James Valender, dice que para Aub “la década que va de 1950 a 1960 constituye un parteaguas en la poesía mexicana contemporánea, en cuanto coincide con la virtual liquidación de dos generaciones de poetas que dominaron el escenario poético durante la primera mitad del siglo: la del Ateneo (representada en la antología por Enrique González Martínez y Alfonso Reyes, muertos en 1952 y 1959, respectivamente) y la de los Contemporáneos (representados por Carlos Pellicer, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, Elías Nandino y Gilberto Owen, quienes, después del temprano fallecimiento de Jorge Cuesta, Bernardo Ortiz de Montellano y Xavier Villaurrutia, y tras el voluntario silencio de José Gorostiza, son los únicos de su promoción en proseguir sus carreras; aunque el autor de *Perseo vencido*, Gilberto Owen, también fallecería durante este mismo lapso, en 1952, mientras que Novo escribía ya muy poca poesía, entregado como estaba al periodismo y al teatro). El principal reto del antólogo consistía entonces en resumir el perfil que la nueva poesía empezaba a dibujar, una poesía que, a juicio de Aub, correspondía a dos promociones distintas: la que se dio a conocer sobre todo en las revistas *Taller* (1938-1941) y *Tierra Nueva*

(1940-1942), es decir, el grupo de poetas nacidos, como Octavio Paz, Efraín Huerta y Alí Chumacero, entre 1914 y 1918; y otra promoción de escritores más jóvenes, que en los años 50 empezaban a publicar sus primeros versos” (Valender 2004: 279). Aub incluye en su antología poetas que todos reconocen ahora en esta generación (Bonifaz Nuño, García Terrés, Castellanos, Sábines y Marco Antonio Montes de Oca), y otros a los que no se les reconoce tanto (Carballo, Padilla, Dolores Castro).

La Generación del 50 compone un grupo no demasiado bien definido⁶⁹ en cuanto a la nómina de sus miembros, que está compuesta por un grupo de autores mexicanos que se caracterizan por seguir el esteticismo y la filiación clasicista del grupo Contemporáneos. Uno de los últimos estudios a este respecto es el del crítico y a la vez poeta mexicano Rogelio Guedea, quien escribe un pequeño ensayo sobre esta generación *Poetas del Medio Siglo (mapa de una generación)*, donde incluye además la nómina de sus miembros más relevantes de los que realiza una antología de poemas: Jaime Sábines,

⁶⁹ Entre otras cosas, uno de los motivos de la falta de acuerdo entre los integrantes de esta generación se puede deber a lo que señalan los profesores Pulido y Leyva: “Sobre el tema de las generaciones hay varios trabajos que abordan el problema. Uno de los más lúcidos sería el de Samuel Gordon, quien en ‘Breve atisbo metodológico a la poesía mexicana de los años setenta y ochenta’, destaca la ausencia de aparatos teóricos para identificar, clasificar y definir grupos, colectivos de poetas afines por sus motivaciones o resultados estéticos. Advierte que esta labor clasificatoria la han venido a realizar las antologías o ‘antologías’, porque cada coordinador lo hace a su libre albedrío o a su antojo” (Pulido y Leyva 2013: 1). En el referido artículo de Gordon se habla explícitamente del caso de la Generación del 50 mexicana: “En México, bien informados como estaban acerca de todo lo que ocurría en las letras de occidente, no cabe duda que quienes impusieron estos conceptos y terminologías por primera vez fueron los Contemporáneos, a quienes nuestra historiografía literaria recuerda como la “Generación de Contemporáneos” y que, para corroborarlo, dieron a luz una antología “generacional” en 1928, engañosamente atribuida a Jorge Cuesta.

El término se prestó muy pronto, seguramente las más de las ocasiones, por ignorancia, a terribles y hasta a cómicas confusiones. Una de ellas tiene que ver, parcialmente, con el período que nos ocupa.

Durante cierto tiempo, se aplicó a los autores nacidos en los años veinte la denominación de ‘Generación de los Cincuenta’ o ‘Generación del Medio Siglo’, por haber comenzado a publicar en la década de los cincuenta. Mucho más tarde, el término se desplazaría para nombrar a los nacidos en dicho decenio. No son pocos los ejemplos que así lo establecen, de ahí el hábito de agrupar a los escritores por décadas, como si éstas fueran sinónimo absoluto de generación. La comodidad ha seguido reuniendo a los nacidos en determinada década o a quienes publicaron su obra entre tales o cuales años, repartiendo elementos afines a poetas ‘generacionales’ que poco tienen en común excepto, la insistencia ajena –léase de la crítica– en fijar cronogramas y delimitar parcelamientos” (Gordon 2002: 14). Sin embargo, en este trabajo también se aportan indicios, datos y testimonios suficientes para admitir la existencia de tal generación, no de modo ambiguo, sino exactamente como lo venimos definiendo aquí.

Tomás Segovia, Rubén Bonifaz Nuño, Eduardo Lizalde, Rosario Castellanos y Jaime García Terrés. De todos ellos dirá que:

Se optó por buscar una filiación abarcadora no sólo de las cuestiones meramente genéricas (todos escriben poesía), cronológicas (todos nacieron en la década de los veinte), geográficas (todos crearon la mayor parte de su obra en o desde México), etcétera, sino, principalmente, de denominadores estéticos y de representatividad en los cuales la obra poética de cada uno fuera a su vez el espejo de la otra, hasta crear –a partir de ese contrapunto- una identidad y una entidad que, debido a una especie de diversidad unificada, hable un lenguaje común. Dentro de la propia generación (que incluye a muchos más poetas: Jorge Hernández Campos, Enriqueta Ochoa, Margarita Paz Paredes, Manuel Durán, etcétera⁷⁰) se tuvo que buscar también a los poetas que, dentro de esa unidad de estilo, abrieran ramificaciones o prolongaciones a partir de la propia referencialidad (incluso sintáctica) evocada en sus poemas.

(Guedea 2007: 28)

En ellos el canto a la experiencia colabora en la poetización de lo cotidiano, fruto de la insistente lectura de Ezra Pound y T.S. Eliot, maestros a su vez de la generación anterior, que tratan de conciliar con Góngora y Vallejo. Véase como ejemplo lo que expone uno de sus miembros consagrados, García Terrés, en “Cantar de Valparaiso”:

¿Recuerdas que querías ser un poeta telúrico?
Con fervor aducías los admirables ritos del paisaje,
paladeabas
nombres de volcanes, ríos, bosques, llanuras,
y acumulabas verbos y adjetivos
a sismos o quietudes (aun a las catástrofes
extremas del planeta) vinculados.

⁷⁰ En este etcétera incluimos nosotros a Peñalosa según el presente trabajo, pues comparte con todos ellos características generacionales que se irán explicando y analizando detenidamente en capítulos posteriores, y que efectivamente ramifica con su franciscanismo poético.

Hoy prefieres viajar a medianoche, y en seguida
describes episodios efímeros.

Tus cuadernos registran el asombro
de los rostros dormidos en hoteles de paso.
Encoges los hombros cuando el alba precipita
desde lo alto de la cordillera blondos aluviones.

¿Qué pretendes ahora? ¿Qué deidad escudriñas?
Acaso te propones glorificar el orbe claroscuro
del corazón. O merodeas al margen de los cánticos,
y escribes empujado ya tan sólo
por insondables apetencias,
como fiera que busca su alimento donde la sangre humea,
y allí filos de amor
dispone ciegamente.

(García Terrés 1997: 67)

En estos versos se realiza un recorrido por el objeto de interés de los poetas del 50. La primera parte parece aludir a la búsqueda de lo trascendente, lo metafísico, lo esencial, fijando la atención fundamentalmente en la naturaleza y con abundancia retórica (verbos y adjetivos acumulados), lo que representaría la conexión con una poética clásica. Esta primera etapa, punto de partida de los poetas del 50, sería el punto de llegada de los poetas del Ateneo, tal y como lo manifiesta un famoso y polémico soneto del Enrique González Martínez⁷¹ de *Los senderos ocultos*, presidente del Ateneo de México, titulado “Tuércele el cuello al cisne...” que propone llegar a la reflexión esencial sobre la naturaleza:

Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje
que da su nota blanca al azul de la fuente;

⁷¹ El mismo autor que describió la obra de Peñalosa con los siguientes constituyentes “la auténtica poesía que lo impregna y el inefable tono franciscano que es uno de sus mayores aciertos”, como ya apuntamos en la nota 2.

él pasea su gracia no más, pero no siente
el alma de las cosas ni la voz del paisaje.

Huye de toda forma y de todo lenguaje
que no vayan acordes con el ritmo latente
de la vida profunda... y adora intensamente
la vida, y que la vida comprenda tu homenaje.

Mira al sapiente búho cómo tiende las alas
desde el Olimpo, deja el regazo de Palas
y posa en aquel árbol el vuelo taciturno. . .

El no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta
pupila, que se clava en la sombra, interpreta
el misterioso libro del silencio nocturno.

(González Martínez 1971: 116)

Más adelante el foco de la mirada poética se establece sobre lo onírico, los sueños, expresando con imágenes sencillas lo efímero, lo cual sería la llegada de las vanguardias citadas. Por último se llega a lo que parece una expresión no planificada, sobre cualquier “apetencia”, ya sea asunto de los sentimientos, o mero canto. Es decir, que se habría llegado a ese poeta que escribe desde la cotidianeidad, con una voz cualquiera. Esto viene a coincidir con lo ya referido por Ortega y por Esteban y Gallego.

Entre estos autores hay dos tendencias muy marcadas: una hacia la poesía culta, en la que se encuadran Alí Chumacero, Rubén Bonifaz Nuño y Jaime García Terrés; la otra tiende hacia una poesía de signo contrario, en la que estarían Jaime Sabines, Rosario Castellanos, Montes de Oca y Eduardo Lizalde (tendencia que terminará en el denominado “Poeticismo”). Volviendo a Rogelio Guedea, este dirá que desde la obra de Octavio Paz, “nace en el poeta una preocupación que antes había sido periférica: el lenguaje (Guedea 2007: 23). Según Guedea, defensor del existencialismo de la poética del 50, los

autores del Medio Siglo –como él prefiere llamarlos– se posicionarán frente a esta corriente más hermetista de la poesía neobarroca procedente de Paz, siendo rica en “la referencia personal, objetiva, realista, coloquial, terrena, llena de imágenes extraída de la vida cotidiana, cargada de una fuerte emotividad existencial” (Guedea 2007: 24).

Esta segunda tendencia se caracteriza por deambular por los lugares más cotidianos de la ciudad, la lírica de denuncia, la voz testimonial, la incorporación de lecturas inglesas o norteamericanas y elementos del pop. Coinciden con la poética de Paz en cuanto se centran en el deslumbramiento que México produce y en la singular preferencia por su luminosidad. Con Paz y Whitman coinciden en la referencia al yo poeta (Oviedo 2008: 540).

De especial interés para nuestro estudio de Peñalosa serán las poetas Rosario Castellanos, por su poesía de contenido religioso; Concha Urquiza (1910-1945), quien fuera maestra en San Luis Potosí de Joaquín Antonio, y escribiera una importante poesía mística; Guadalupe Amor y Enriqueta Ochoa⁷² (1928), para quien la naturaleza es la mejor metáfora de Dios, a la manera del franciscanismo⁷³. Para estos autores la creación poética surge de un sentido de trascendencia, del que ya hablaba Paz en “Piedra de Sol”⁷⁴.

No hemos encontrado ningún ensayo, artículo, ni siquiera una breve nota, que relacione a Joaquín Antonio Peñalosa con este grupo, salvo una entrevista de Miguel Ángel Duque al poeta, en la que le pregunta si existe la Generación del Cincuenta. Peñalosa responde algo que difiere de lo que cabría

⁷² Mijail Lamas señala en una breve reseña a *Poesía reunida* de Enriqueta Ochoa, que sus poemas incorporan el “léxico de la astronomía (*cosmos, galaxia, planeta, órbita*) mucho más acusada en poemas recientes (“Se estampa contra mí la mano del universo” o “Gira la luz en el oleaje de las galaxias”), que se funden con el ya conocido universo de la naturaleza terrestre, que tanto la distingue” (Lamas 2009:1).

⁷³ Como vimos, Peñalosa es considerado el máximo representante de la vía poética franciscana. Su interés por la naturaleza es evidente desde el título de su primer poemario.

⁷⁴ Este poema tan significativo de Octavio Paz, incluido en *La estación violenta*, parece establecer un debate entre las pretensiones engañosas de ser más allá (que son engaños de la apariencia trascendental de las cosas –una ilusión) y la materialidad de la vida: “seremos tierra, somos tierra”. El sueño y el amor eleva al hombre al Sol (lo eleva como el águila), pero ¿es eso verdad?, parece preguntar el mexicano.

esperar, dada la definición de Generación del Cincuenta que aportamos en este trabajo, pues afirma que las relaciones que hacen posible hablar de esa generación no son literarias, sino la mera coincidencia cronológica y la amistad (Duque 1999: 10). Sin embargo, Peñalosa parece referirse a una generación de escritores locales potosinos, que comenzaron a publicar en fechas aproximadas, tales como Jesús Medina Romero (*El día sonoro*, de 1943), Juana Meléndez de Espinosa (*Río sin orillas*, 1954), Amparo Dávila (*Salmos bajo la luna*, 1950), Félix Dauajare (*De la mar y mi sueño*, 1952), María Esther Ortuño, José C. Rosas Cancino (*A la orilla del tiempo*, 1954), Luis Noyola Vázquez (*Cancel*, 1946) y Moisés Montes (*Cántaro rojo*, 1949)⁷⁵, y cuya poesía es a veces bastante desigual en extensión, en estilo y asunto. Por ejemplo, Rosas Cancino, Dauajare, el más conocido y Juana Meléndez son mucho más prolíficos con una media de 8 o 9 títulos, que los dos publicados por Luis Noyola (muerto poco después) o Esther Ortuño y Amparo Dávila, que se dedicarían sobre todo al cuento. Una de las que más se parecen a la poesía de Peñalosa es Juana Meléndez, que usa una imaginería relativa a la naturaleza, un lenguaje conversacional y un estilo sencillo, pero cuyos poemas son mucho más sensuales e introspectivos. Dadas las diferencias, no es de extrañar que el propio Joaquín Antonio aclare que “si todos escribieran igual, ya no sería generación, sería uno escribiendo” (Duque 1999: 10).

No se refiere, por tanto, a la generación más amplia a la que nosotros nos referimos en este trabajo.

Aunque quizá este trabajo sea el primero que tenga esa labor de relación de Peñalosa con su generación por objetivo principal, hemos encontrado un artículo de Alejandro Ortiz Bullé Goyri sobre un poeta más bien desconocido de Chiapas, Ernesto Ortiz Paniagua, en el que su autor, hablando

⁷⁵ Es el propio Peñalosa el que agrupa a todos estos autores en *Poesía de San Luis Potosí en los albores del siglo XX*. “Hasta los años cuarenta –por eso la he llamado generación del Medio Siglo- irrumpió una flamante floración de jóvenes con sólida formación, con lecturas al día, apretura y aire nuevo más allá de las cuatro paredes de la provincia, con otro concepto de poesía y de sus formas (Peñalosa 1998: 40-41). A continuación realiza el listado de este grupo de poetas y su primer libro publicado, donde se incluye él mismo con *Pájaros de la tarde*. Todos esos autores están recogidos en el *Diccionario de autores mexicanos*.

de Ortiz Paniagua como uno de los autores pertenecientes a la Generación de Medio Siglo nombra a Peñalosa en un encuentro literario en el bar del hotel Majestic en Ciudad de México, en donde se celebró la recepción de un premio literario: “Vicente Leñero menciona a Ortiz Paniagua, como a alguien en cierta medida, cercano a él, como cuando recibe uno de sus primeros premios literarios y organiza una celebración en el bar del hotel Majestic en donde terminan por converger ateos y católicos lo mismo Ortiz Paniagua y José N. Chávez, Joaquín Antonio Peñalosa, de la revista *Señal* que Juan Rulfo y Carlos Monsiváis, en torno al joven y deslumbrante escritor Vicente Leñero” (Ortiz Bullé 2010: 218).

Como decíamos anteriormente, no parece que haya un acuerdo unánime en la crítica de la nomina de autores que componen esta generación, aunque algunos de ellos parecen imprescindibles, como ocurre con Rosario Castellanos o Jaime Sabines. Esta falta de unanimidad conlleva listas abiertas y discutibles, lo que permite más fácilmente hablar de Peñalosa como uno de sus miembros. Y es que lo que sí parecen unánimes son los requisitos para formar parte estéticamente de este grupo⁷⁶ como se puede ir ya percibiendo con los argumentos que hemos ido aportando hasta el momento por distintos estudiosos de este periodo poético.

La poética de la Generación del 50 es, afirma Rocío Oviedo, una poética “más humanizada”. Humanización manifiesta en la presencia de lo cotidiano, de elementos de la vida ordinaria, que bien podría llegar de la lectura de Pound y Eliot. Este conjunto de características entre estos autores se encuentra

⁷⁶ Ortiz Bullé dice acerca del poeta de su estudio, Ortiz Paniagua, “que la obra poética y la vida de este escritor y periodista, cuya heterodoxia como hombre de letras y partícipe de la Generación de Medio Siglo está no sólo en esa forma sigilosa en que vivió su vida, sino en esa peculiar manera en que incorporó su inquietud religiosa católica, en la realización de una labor poética propia del siglo XX, con formas renovadoras y en ocasiones insólitas, muy cercanas a poetas también heterodoxos como T.S.Eliot, Auden o en cierta forma al mismo Ezra Pound; sin hacer de lado, el espíritu de Rainer María Rilke, del cual EOP reconoce su influencia” (Ortiz Bullé 2010: 219). Esta cita interesa porque enumera algunas de las características principales de la Generación del 50, en total consonancia con las que hemos expuesto en este trabajo. Sin embargo, no hemos encontrado ninguna referencia acerca de la pertenencia de Ortiz Paniagua a esta generación, menos en este artículo. Lo cual no quiere decir que no lo sea, sino al contrario, que sigue habiendo autores perdidos en el mundo literario mexicano que aún, por desconocidos, no han sido reconocidos como miembros de su generación.

bastante aceptado por la crítica. Así, Samuel Gordon, catedrático de Letras Mexicanas en la Universidad Iberoamericana, al referirse a la Enriqueta Ochoa dice que está “rodeada por el grupo que más poetas ‘conversacionales’ ha dado a la literatura mexicana –Bonifaz, Castellanos y Sabines, entre los más notables–, parece inclasificable entre la mayoría de sus coetáneos. Fueron los poetas nacidos en esa década de los años veinte, sobre todo Jesús Arellano, Rubén Bonifaz Nuño, Rosario Castellanos, Dolores Castro, Manuel Durán, Jaime García Terrés, Enrique González Rojo, Miguel Guardia, Jorge Hernández Campos, Eduardo Lizalde y Jaime Sabines, quienes desde las páginas de la revista *Metáfora* (1955-1957), capitaneada por ‘Chucho’ Arellano, introdujeron el poema hablado, lo que comenzó por incorporar, y acabó por conquistar, el ‘habla común’ para la poesía” (Gordon 2010: 13). Beatriz Barrera, de la Universidad de Sevilla, hablando de Jaime Sabines, incide en algunas de estas características descritas para un grupo de autores: “El nombre de Sabines suele asociarse a las corrientes coloquiales y conversacionales de la segunda mitad del siglo XX” (Barrera 2003: 39). Otra autora, esta vez estadounidense, Linda Egan, cuando habla de la literatura de Monsiváis se refiere a esta formando parte de un movimiento mayor en la segunda mitad del siglo XX, que afecta no sólo a literatos, sino a artistas en general, como una entidad “poligénica”, en cuanto que se expresa a través del verso, la fotografía, la pintura, la escultura, la arquitectura y el arte popular (Egan 2011: 145, 146).

En los años 60 las tendencias de la época se centran en una relativa apropiación de técnicas neovanguardistas: imagen, enumeración, letanía, desmembración, collage, etc., unidas a una propuesta revolucionaria. Se vuelve a hacer presente la crítica social y política, de la que Peñalosa no se desentiende. Es precisamente en estos años cuando su poesía comienza a adquirir ciertos rasgos irónico-sociales y de reivindicación de los marginados. Escribe en 1966 *La cuarta hoja del trébol*, donde están en esta línea los poemas “El problema de la vivienda” o “Testamento para abrirse en 1999”. También en *Museo de cera*, una década posterior, se incluyen “El rey de la creación”, “El bastardo”, “El tartamudo” o “Valium-5”, en cuyos versos se

aprecia, siempre con un continuo sentido del humor, una fina ironía hacia los tiempos contemporáneos y sus valores y un delicado respeto por sus renegados. Crítica más social que política que irá perfeccionando en sus poemarios posteriores. Lógicamente, Peñalosa no escapa de las corrientes más acuciantes de su entorno, en el que destacan Marco Antonio Montes de Oca⁷⁷ y Eduardo Lizalde. Los años 60 suponen una oleada de optimismo. La poesía sale a la calle, habla directamente y de modo claro de los problemas sociales a mano.

En la introducción de *Delante de la luz cantan los pájaros (poesía 1953-2000)*, recopilación de la obra poética de Marco Antonio Montes de Oca que realizara en el año 2000 el Fondo de Cultura Económica, se dice que su poesía está influida por Whitman, Eliot y Paz. Concibe su obra con la metáfora y la imagen como una ofrenda triple a la divinidad, a los hombres y a las cosas, lo cual se puede decir también de Peñalosa. Hay en sus versos un concurso alucinado y constante, pleno de metafísica, de sustancia lírica, de pesquisa inagotada sobre la naturaleza. No obstante, en Peñalosa la naturaleza es un interlocutor no tan metafísico y su presencia es mucho más sencilla, no tiene tanta carga reflexiva.

Una vista rápida por dicho libro de poesías reunidas evidencian las influencias de Montes de Oca y su conocimiento de los clásicos. Como decimos, una primera mirada a sus páginas nos muestra dedicatorias a Octavio Paz, a Juan José Arreola, a Rubén Bonifaz Nuño, así como citas de Hölderlin, Dostoievsky, Parménides, e incluso del *Cantar de los cantares* bíblico.

Me duelen todos los jardines de la vida.
Me duele que la vida no me duela
como a esos topos que inflados de cascajo
llevan túneles al pedernal

⁷⁷ Curiosamente este poeta cuyo estilo es ciertamente parecido al de Peñalosa, si bien su temática es totalmente distinta, publica en 1959 su poemario, titulado *Delante de la luz cantan los pájaros*, cuyo parecido con el que fuera primer poemario de Peñalosa *Pájaros de la tarde*, suponemos de momento mera casualidad, a pesar de la corta distancia de diez años que separan ambas publicaciones.

y atraviesan densas fumarolas
con todas las estrellas y los ríos
sentados en su espalda.
¡Oh mineros abrumados,
temblorosos tamemes del planeta,
contemplad, contemplad conmigo el aire negro,
las piedras que fueron un incendio
y casi una mirada!

(Montes de Oca 2000: 16)

En este fragmento de *Ruina de la infame Babilonia*, lo cual se predice en el Apocalipsis, –lo que ya conforma un asunto bíblico–, aparece la voz profética y denunciante de Hölderlin, el tono personal y autoconsciente de Whitman, la riqueza de las imágenes metafóricas de Paz, la denuncia, la escasez de signos de puntuación, los encabalgamientos constantes, la ausencia de rima e incluso una palabra procedente del náhuatl, “tameme”, que significa cargar, cargador, y que, por cierto, también usa Peñalosa en “A un Cristo hecho de caña y de maíz”.

Es llamativo –ya nos llamaba la atención en “Piedra de Sol”, de Octavio Paz– que los poemas de la mayoría de estos autores tengan un carácter fragmentario, encontrado un mosaico de imágenes a modo de *collage*: “La forma del fragmento se vuelve idónea en nuestro siglo por ser la representación de la idea de un derrumbamiento del mundo” (Milán 1999: 12).

Según el profesor Esteban y la profesora Gallego, estos poetas “no tratan de comprender y explicar un universo completo, abarcador, inteligible, coherente, sino que se limitan a los espacios más delimitados por la propia experiencia, a las circunstancias de su grupo, clase social, elenco generacional, utilizando un lenguaje particular, propio de la edad y ámbito cultural. Tienen vocación contracultural y se separan definitivamente de los maestros vanguardistas, algunos de los cuales continúan vivos todavía, y descreen del carácter sagrado y solemne de la literatura. [...] El poeta es un

“quidam”, un hombre cualquiera, que expone sus ideas y sentimientos. Nadie pretende salvar a nadie ni decirle lo que tienen que hacer” (Esteban y Gallego 2008: 21 y 26).

Por lo tanto se trata de generación de autores que tienen una concepción del mundo y de la literatura ya bastante distinta de la de la sociedad de la primera mitad del siglo pasado. Se trata de una serie de autores que nacen entre los años veinte y treinta, que no han vivido de modo consciente los avatares de los primeros años de la Revolución, que están asistiendo a una fragmentación de los grandes sistemas modernos, así como a una desruralización de la vida, cada vez más urbana, donde las relaciones humanas y los modos de vida están determinados por la velocidad del mercado y de la industria. Ante esta nueva realidad se requieren nuevas formas de expresión, pero sin distanciarse totalmente de las tradiciones literarias anteriores cuyo valor expresivo queda actualizado por la imaginaria contemporánea y por el estilo claro y directo, tan sencillo como dificultoso.

En el mencionado ensayo de Rogelio Guedea se añade a esta composición de lugar de la Generación del Cincuenta, su coherencia con el devenir de la literatura española en el resto de Hispanoamérica.

Si se lee detenidamente la obra de los poetas que conforman la Generación del Medio Siglo, principalmente la de los poetas aquí analizados, se podrán encontrar considerables puntos de contacto no sólo estilístico sino, incluso, moral e ideológico. En comparsa con un latido lírico que, de forma coincidente pero no deliberada, se extendió por toda Latinoamérica (la poesía aconfesional, conversacional antisolemne o exteriorista), los poetas del Medio Siglo ostentaron un nuevo realismo proveniente principalmente de una línea expresiva derivada de los *Poemas humanos* de César Vallejo y de la *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda, más del primero que del segundo. Este realismo (que abrió la puerta a la poesía coloquial) tuvo, como bien lo anota Raúl Dorra, una nota característica: la predominación del sistema metonímico referencial y de sintaxis en réplica al metafórico. Esto es,

obviamente, un sistema anfibio, que tanto podría vivir dentro del ámbito abstracto como dentro de la tesitura de lo concreto. Una imagen (un símil o analogía) podía discernir sobre un acontecimiento inefable (o metafísico usando elementos extraídos de un campo léxico puramente coloquial, consiguiendo así un efecto de cercanía de comunicación de tangibilidad. Con palabras como silla, calle, ramas, cuchara, unidas a estados de ánimo, sensaciones, ideas o deseos, los poetas de la vertiente realista (o de sesgo coloquial, autobiográfico, intimista) podían también acceder a los ámbitos semánticos que se propuso la poesía hermética o críptica.

(Guedea 2007: 28-29)

Veamos, en una primera aproximación, algunas de las notas características señaladas para los miembros de este grupo, poniéndolas en relación con sus protagonistas y con Peñalosa. Uno de los poetas que encarna estas características sería José Emilio Pacheco, premio Cervantes de literatura en 2009. Nacido en Ciudad de México en 1939, es tan sólo 18 años más joven que Peñalosa. Por lo que sabemos, conoció la obra de Joaquín Antonio, e incluso llegó a recibir en 2008 el Premio al Mérito Literario que la ciudad de San Luis concede junto con otros con el nombre de su poeta sacerdote. Si no amigos, eran, al menos conocidos. Sabemos por Álvaro Álvarez Delgado, que compiló el *Epistolario* de Joaquín Antonio, que se carteaba con José Emilio⁷⁸. Consta también este conocerse desde la parte de Peñalosa, pues en *Museo de cera*, el poema “Un húngaro mutiló la piedad de Miguel Ángel” está dedicado a José Emilio Pacheco (Peñalosa 1997: 149). Además, ambos publicaron libros en los mismos años, desde que en 1963 Pacheco publicara su primer poemario *Los elementos de la noche*. En 1959 ya publicó *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*. Y por si fuera poco, el mismo José Emilio Pacheco reconoce tener como lecturas de referencia a Pound, a Paz y a los clásicos griegos, a los que editó con profusión. Sobre sus poemas traducidos explica que “empezaron como ejercicios de en los cursos de lenguas clásicas y

⁷⁸ Este *Epistolario* está sin publicar y se custodia en la Biblioteca Presbítero Doctor Manuel María de Gorriño y Arduengo del Seminario Conciliar de San Luis. Irma Villasana es la que indica la existencias de estas cartas en el anexo III del *Epistolario*, lo hace en una nota, la 18, de su estudio *Hálito poético* (Villasana 2009, 142).

modernas. Antes de leer a Ezra Pound, los ejemplos de Octavio Paz y Jaime García Terrés me llevaron a buscar mayores libertades. Algunas de aproximan directamente a textos nunca antes vertidos al español. Otras, como la *Lectura de la Antología griega*, se apoyan en los más diversos traductores, sin excluir a los de nuestro idioma” (Pacheco 1982: prólogo).

En cuanto a recursos formales y contenidos, encontramos similitudes entre las obras de uno y otro: ambos usan el verso libre y blanco, la ausencia de signos de puntuación y una llaneza de estilo que hace que sea muy fácil de leer; ambos cuentan con la imagen como fundamento de su poética; recurren a los clásicos y a la mitología, admiran la poética del *haikú*, exaltan los valores de la naturaleza frente a lo artificial, así como la reivindicación de lo indígena; ambos son buenos conocedores de la literatura castellana del Siglo de Oro (Quevedo, Sor Juana Inés); el coloquialismo está igualmente presente en los dos y su fijación por lo marginal. Sin embargo, encontramos una divergencia en el enfoque: el de Peñalosa lleno de un optimismo confiado en Dios y en el hombre, y el de Pacheco más pesimista y reflexivo. Guelbenzu dice de Pacheco que “él es un apolíneo que, viendo el destrozo que en su hogar y en su tierra se ha hecho, canta el horror real y la esperanza heroica. La casa y el huerto están deshechos y sepultados bajo las ciudades, mas sabe que al cantor sólo lo callará la muerte” (Guelbenzu 1985: 13). Al igual que Peñalosa, reniega de la desnaturalización urbana. Y aunque de un modo también lúcido e ingenioso, con ironía, en vez de una sonrisa –como Peñalosa–, a veces nos arranca un lamento. Es decir, cada uno con su propia personalidad, contiene las características comunes y esenciales de lo que se denomina Generación del 50 o del medio siglo.

A continuación aportamos algunos poemas de José Emilio Pacheco que ratifican estas afirmaciones. En primer lugar “Alta traición” de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (Pacheco 1998):

No amo mi patria.
Su fulgor es abstracto

es inasible.
Pero (aunque suene mal)
daría la vida
por diez lugares suyos,
cierta gente,
puertos bosques de pinos,
fortalezas,
una ciudad deshecha,
gris, monstruosa,
varias figuras de su historia,
montañas
—y tres o cuatro ríos.

(Pacheco 2010: 73)

En estos versos se aprecia cómo lo abstracto (la patria) es sustituido por lo concreto cuantificable, por lo sensorial, por “cosas” (ríos, montañas, ciudades en ruinas, puertos, bosques...). Pacheco declina el concepto “inasible” de patria por sus contenidos. No quiere símbolos, quiere lo que se puede vivir, aquello en lo que se pueden emplear la vista, el tacto, el gusto, el olfato y el oído. Se trata de un referente lejano de los discursos ideológicos altisonantes, y cercano a la persona contemporánea, que anhela vivir, no luchar por distintas banderías. Es un poema que traiciona el ideal a favor de la persona. Pacheco hace en este poema algo parecido a lo que hace Peñalosa en su poema “El ángel y la muchacha”⁷⁹: simplificar lo solemne dividiéndolo en partes, de modo que consigue paradójicamente revalorar el concepto simplificado, al dar una perspectiva nueva y sorprendente de lo que era algo demasiado manoseado para apreciar su verdadero valor. En este caso, la patria es primero denostada y, sin embargo, al descomponer el concepto en sus contenidos concretos, se vuelve a hacer digna de recibir en sacrificio la vida de las personas. Este efecto revalorizante se consigue, además, con un lenguaje cercano al lector, con el uso de expresiones coloquiales o informales, tales como “aunque suene mal” o

⁷⁹ Cf. con el comentario que se hace de este poema en el capítulo 5: “El franciscanismo poético”.

“tres o cuatro ríos”. Todo en este poema se acerca a un lector de carne y hueso y se aleja cualquier tipo de intelectualismo hermético o elitista.

En cuanto al uso de la imagen, afirmamos con Guelbenzu que “en muchos casos son verdaderas instantáneas” (Guelbenzu 1985:14). Usan pues la misma técnica fotográfica que toman los autores del 50 y Peñalosa⁸⁰ de sus lecturas del imaginismo angloamericano⁸¹. Un buen ejemplo sería “Souvenir” poema cargado de imágenes, o “Conversación romana”.

Conversación romana

En Roma aquel poeta me decía:
–No sabes cuánto me entristece verte
escribir prosa efímera en periódicos.

Hay matorrales en el Foro. El viento
unge de polvo el polen.

Ante el gran sol de mármol Roma pasa
del ocre al amarillo,
el sepia, el bronce.

Algo se está quebrando en todas partes.
Se agrieta nuestra edad.

Es el verano
y no se puede caminar por Roma.
Tanda grandeza avasallada. Cargan
los coches contra el hombre y las ciudades.
Centurias y falanges y legiones,
proyectiles o féretros,
chatarra,
ruinas que serán ruinas.

⁸⁰ V. 4.4 de este trabajo: La imagen y el *collage*.

⁸¹ V. 3.3 de este trabajo: La literatura angloamericana.

Hay hierbas,
adventicias semillas en el mármol.
Y basura en las calles sin memoria:
plásticos y botellas y hojalata.
Círculo del consumo: la abundancia
se mide en la basura.

Hace calor. Seguimos caminando.
No quiero responder
ni preguntarme
si algo escrito hoy
dejará huellas
más profundas que el polen en las ruinas.

Acaso nuestros versos duren tanto
como el modelo Ford 69
(y muchísimo menos que el Volkswagen).

(Pacheco 2010: 90)

Se trata de una escena cinematográfica en la que la cámara sigue el paseo romano de dos conversadores recogiendo diversos escenarios, a los que se acerca como en un zoom, con la luz y el enfoque más adecuado a la intención pesimista reflexiva del poeta. Los colores y el movimiento adquieren aquí un velado protagonismo. La plasticidad de la escena nos permite además sentir la temperatura del ambiente, el olor, incluso, con la referencia a la basura de las calles.

Por otro lado, este mismo poema nos da noticia de otras dos presencias: el Siglo de Oro y el Romanticismo. El Siglo de Oro lo encontramos en el mensaje quevediano de la fugacidad de las obras humanas asociadas a la ciudad de pasado esplendoroso, ahora olvidado, amén de sucia y ruinoso, expresado de forma irónica. Algo parecido encontramos en “Las cosas lloran”

de Peñalosa (Peñalosa 1997:247). El Romanticismo está en el propio escenario: Roma... Y en sus colores. Roma es una ciudad romántica por excelencia, mil veces pintada por sus ruinas tan brillantes⁸².

Compárese con este otro de Peñalosa de *Museo de cera*, donde si bien el tono es bastante distinto –la luz peñalosiana–, sí aparece un escenario clásico (esta vez la Acrópolis ateniense), la misma ironía (aquí expresada en la visión inocente del turista) y el olvido de lo que fue glorioso (banalizándolo, no con botellas de plástico y basura, sino con explicaciones vacuas sobre las ruinas cargadas de historia y cultura ante el bostezo del turista, o una paloma posada indiferente sobre una columna de mármol). Por supuesto el diseño visual sigue el mismo patrón que el de Pacheco: movimiento, diálogo narrativo y un zoom repentino sobre algún aspecto escénico. En resumen, la imagen de una escena con su luz y enfoque particular. Se trata de los versos finales de “Reportaje desde la Acrópolis”⁸³:

Minerales desnudos, calcios amargos, de pronto
ya tengo en los ojos un bosque de troncos blancos
masas arquitectónicas ordenando una luz pura
espuma en pie, nieve caliente, pechos de albatros
germinan las columnas como una avenida de magnolias
sostén del aire, techo del alba de rosados dedos
qué hace ahí, solitaria y dulce, esta paloma negra
manchando, agrandando el misterio de los mármoles
al frente el mar
siete tonalidades de azul y una gaviota al hombro
regresan las turistas en bikini, los dioses duermen
pero un barco norteamericano patrulla el sueño
desde su túnica adolescente, una cariátide me sonrío.

⁸² Algunos guiños románticos son muy explícitos en José Emilio Pacheco, por ejemplo a las oscuras golondrinas de Bécquer, en sus versos: “A nuestra antigua casa llega el invierno/ y cruzan por el aire bandadas que emigran./ Luego renacerá la primavera, / revivirán las flores que sembraste./ Pero nosotros/ ya nunca más veremos/ ese dulce paraje que fue nuestro” (Pacheco 1998: 91).

⁸³ Aunque el poema completo es bastante más interesante que el fragmento transcrito, lo omitimos puesto que es demasiado extenso.

(Peñalosa 1997: 151)

De especial interés nos resulta “Preguntas sobre los cerdos e imprecaciones de los mismos”, por lo humorístico de tan fabuloso pasaje y por el hecho de que sean animales sus protagonistas. Cualquiera de los poemas de Peñalosa en los que aparecen animales preguntándose el porqué de sus características y de su existencia contiene los mismos principios: la personificación, la sencillez del pensamiento animal, la simpatía hacia los protagonistas y la ejemplaridad de estos. Aunque en este caso, no se busca la elevación a Dios, sino simplemente el juego humorístico, como una anacreóntica romántica.

“¿Existe otro animal que nos dé tanto?
¿Por qué todos sus nombres son injurias?
Puerco, marrano, cerdo, cochino, chancho.
Viven de la inmundicia.
Comen, tragan (porque serán comidos y tragados).
De hinojos y de bruces roe el desprecio
por su aspecto risible, su lujuria,
su fundado temor de propietario.
Nadie llora al morir más lastimero,
interminablemente repitiendo:
–Y pensar que para esto me cebaron...
Qué marranos, qué cerdos, qué cochinos...”

(Pacheco 2010: 99)

Por no extendernos más de lo necesario, simplemente nos referiremos a otros asuntos que relacionan a Pacheco con los demás poetas del 50 y con la poesía de Peñalosa. Así, encontramos poemas de asunto clásico-mitológico en “Venus adiomena’ por Ingres”, “Prosa de la calavera” o la “Égloga octava” donde usa la lira clásica; el indigenismo en “Cabeza olmeca”, “Ceremonia” o “Malpaís”; la veneración por la poesía oriental en “Homenaje al haikú”; la

reacción contra la técnica moderna en “Contra la Kodak” o “Aceleración de la historia”. Y por último una bella pregunta poética que condensa en siete versos el sentido del humor irónico de Pacheco, su conocimiento de los clásicos castellanos, y el coloquialismo presente en tantos de sus poemas; “Mírame y no me toques” es otro de esos poemas que sin perder el tono personal de su autor, nos recuerda a la voz cercana y pícaro de Peñalosa.

¿Cómo podría explicar Las soledades,
concentrarme en Quevedo,
hablar de Lope,
si en vez de alumnas
tengo ante mis ojos
(con permiso de Heine y de mis clásicos)
la rosa, el sol, el lirio y la paloma?

(Pacheco 2010: 150)

Su compañero de generación e igualmente galardonado con el premio Federico García Lorca de poesía, Eduardo Lizalde, citado unas páginas antes como paradigma de este estilo poético⁸⁴, comparte con ellos estos rasgos esenciales, manteniendo una personalidad propia, evidentemente. El examen de algunos de sus versos nos ayudará a completar esta visión de conjunto de la Generación del 50.

Para empezar encontramos en este autor un profundo conocimiento del modernismo literario del que estos poetas se distanciarán, aunque su influencia quede. Es lógico que para distanciarse de algo primero debe ser conocido. De él dice Bojórquez, poeta que prologó en Granada *El tigre en la casa* que “en la poesía de Lizalde encontramos rasgos inequívocos de la obra del poeta mexicano Ramón López Velarde, esta influencia ha sido analizada y comentada por la crítica a partir de la publicación de *El tigre en la casa* y confirmada en *Caza Mayor*, *La zorra enferma* y otros libros” (Bojórquez 2013:

⁸⁴ Nos referimos al estilo de la Generación del 50 y no al llamado poeticismo, efímero intento vanguardista en el que destacó Lizalde, y que ya mencionamos previamente.

9). En el mismo documento se señalan influencias de Antonio Plaza y Amado Nervo.

Muy distinto a Peñalosa en cuanto a los temas (amor pasional, imposibilidad de la perfección, embriaguez de las tendencias del apetito) y en cuanto al tono; un tono que podríamos describir como sucio-doloroso, insultante e incluso agresivo (baste para ello leer la tercera parte de *El tigre en la casa*: “Lamentación por una perra”, en la que además se emplea a veces un lenguaje soez como el empleo de la palabra “puta” usada en estilo directo)⁸⁵. Y sin embargo parecido en el uso del lenguaje con llaneza, sin hermetismo. En las imágenes claras. Cercano a Peñalosa, también en el conversacionalismo de sus pasajes o en la ausencia de metro regular y rima. Ilustraremos estos atributos con el poema “4” de *El tigre en la casa*:

Que tanto y tanto amor se pudra, oh dioses;
 que se pierda
 tanto increíble amor.
 Que nada quede, amigos,
 de esos mares de amor,
 de estas verduras pobres de las eras
 que las vacas devoran
 lamiendo el otro lado del césped,
 lanzando a nuestros pastos
 las manadas de hidras y langostas
 de sus lenguas calientes.
 [...]

(Lizalde 2013: 24)

Su conversacionalismo está presente en la referencia del narrador a sus oyentes, que son más de uno: por un lado los dioses y por otro los amigos a los que hace referencia con el segundo vocativo del poema. El recurso a lo clásico

⁸⁵ Otros ejemplos de esta afirmación están en el poema “2”: La perra más inmundas/es noble lirio junto a ella./Se vendería por cinco tlacos/a un caimán./Es prostituta vil,/artera zorra,/y ya tenía podrida el alma/a los cuatro años” (Lizalde 2013: 50). O en “4”: “No le basta ser perra:/antes de morder,/moja las fauces/en el retrete” (Lizalde 2013: 52).

y a lo mitológico –manifestación de la formación de los poetas del 50– está también presente en este poema: dioses e hidras. Pero también en otros muchos: “Pobre Desdémona”, “Midas”, “El cepo”, “La ninfa en el camión”, La parte VI de *El tigre*, “La ciudad ha perdido a su Beatriz”, donde están Dionisos y Prometeo, entre otros muchos.

Al igual que en Peñalosa, Lizalde hace desfilar por sus versos un montón de cosas y animales que adquieren relevancia:

[...]

Y vence la desgracia del ratón sin muletas,
La miseria del diente sin castores,
La del castor y el diente sin carpintería.

(Lizalde 2013: 26)

En este fragmento del poema 5 del libro que hemos tomado de referencia de Lizalde (*El tigre en la casa*), están la desgracia, y la miseria, un ratón, unas muletas, un diente, unos castores, e incluso una carpintería. Pero aquí encontramos un valor simbólico que no es la literalidad de Peñalosa⁸⁶. Cuando Lizalde dice “miseria del diente sin castores”, se refiere a la inutilidad, al fracaso, a la frustración tras el intento de la victoria amorosa. Sin embargo, Peñalosa se refiere literalmente a las cosas, no les da un segundo sentido, ni son trasunto de nada; las aísla y les da vida y valor de persona porque las ama en sí mismas, con mirada de niño, y no por lo que puedan expresar simbólicamente⁸⁷.

El movimiento de imágenes sucesivas, como en una secuencia cinematográfica, recuerda a algunos encadenamientos de acciones que

⁸⁶ Tal literalidad está explicada en el capítulo 5 de este trabajo “El franciscanismo poético”.

⁸⁷ Esta referencia literal a la naturaleza, deleitándose a su manera (una manera infantil) de ellas, le aproxima, como veremos, a la visión clásica de la naturaleza, expresada, por ejemplo, en las *Geórgicas* de Virgilio.

encontramos igualmente en Peñalosa, como en el poema “El mesero”, que vamos a comparar con el poema “10” de *El tigre*:

Tigre atrapado en la vitrina,
gime el mar
detrás de la ventana.
Se contonea y maldice y rugie
y se destroza contra los cristales,
sangra cuchillos al herirse
y grita y muge y silva y hace gárgaras.
Envuelve y cañonea con su ronquido,
tira zarpazos blancos,
y teje los mejores encajes pasajeros.
Se pone intolerable, aúlla, trota,
marcha, empuja cae, destruye,
pero no le abrimos.

(Lizalde 2013: 31)

Los versos, como el mar que gime, van tomando velocidad según avanzan –como una ola– hasta llegar al clímax de movimientos, expresados por el polisíndeton de la “y” y el asíndeton de la sucesión de comas, para posteriormente conseguir un instante de calma iniciado por la conjunción adversativa (“pero no le abrimos”) que cierra la acción. El efecto se refuerza con el uso de encabalgamientos, que proporciona una lectura más rápida del texto.

En el poema de “El mesero” de Peñalosa encontramos acción frenética, usando los mismos recursos y logrando el mismo efecto, aunque sin la imagen del mar. La acción descansa, como el mesero, al final de la composición:

[...]
mi bombín, chaleco a rayas, corbata anaranjada
el payaso saluda, el payaso hace una caravana

buenas noches, señores, a sus órdenes
ven, sirve, trae, lleva, cambia
narices de gula prefabricada
celebran mis evoluciones de robot
mientras de mi manga de prestidigitador
voy sacando espuma, incienso, nieve, burbujas rubíes
a media noche cuelgo mis orejas de elefante
gachas de tanto imperativo
guardo en dobleces mi esclavitud de seda
siquiera mientras duerma seré libre.

(Peñalosa 1997: 133)

No sólo la sucesión encadenada de imágenes es un rasgo destacable de Lizalde y de los autores del 50, también lo es el recurso a imágenes surrealistas como senos de rana o alas de puerco, en “El amor es otra cosa, señores”. También en “El regreso del ángel” encontramos un perro leproso o un perro con alas. “En “Magna et pulchra conventio” hay ranas que barritan y canguros que graznan, entre otras muchas de estas imágenes.

No podía faltar el tema recurrente de este grupo de las ruinas de la vida, al estilo barroco, como así ocurre en “Mi cuerpo andaba en ruinas”. El paso del tiempo y la materialidad del cuerpo hacen mella en la persona, dejando un melancólico recuerdo de lo que fue esplendor.

Vil cosa el cuerpo,
astillas,
cuando encalla en sus huesos.
Falto de asuntos,
agotado el jardín de su tesoro.
La sarna de las hiedras devora
los pasillos,
los furúnculos crecen junto a los duraznos.
Jóvenes ruinas junto a viejos cachorros
encanecen

[...]

(Lizalde 2013: 68)

Y por último parece conveniente señalar cómo en algunos otros poemas encontramos gritos y exclamaciones a Dios, un personaje que aparece como receptor en un elevado número de versos de los autores de este grupo, y que es clave para comprender en profundidad la poesía de Peñalosa. Sin embargo, lo realmente interesante en Lizalde es comprobar cómo muchos de sus poemas son mensajes a otro: a las flores (en I), a la muerte (en II), a los españoles (en VIII), a Dios (en IX y en XIV), a Dionisos (en X), a Prometeo (en XIII), etc.

En resumidas cuentas, una atenta lectura de poetas tan aparentemente distintos como Montes de Oca, Pacheco, Lizalde y el propio Peñalosa, revela que existe un sustrato común en todos estos autores y un hacer literario semejante en técnica y en contenidos. Estas concomitancias son las que realmente definen a los poetas del 50, más que sus rasgos individuales y expuesto queda con testimonios de la crítica cuáles son dichas características de esta generación. En este apartado hemos intentado mostrar a grandes rasgos el parentesco al que nos referimos. No obstante, una vez estudiadas detenidamente las fuentes en las que beben estos autores (la poesía angloamericana, Octavio Paz, etc.) procederemos a estudiar cada uno de estos rasgos particularmente y el modo concreto en que los encontramos en Joaquín Antonio Peñalosa.

3.3. La literatura angloamericana

A estas alturas de trabajo, parece incuestionable la importantísima relevancia que la literatura angloamericana de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX ha tenido en las letras mexicanas hasta, al menos, los años 60 de la pasada centuria. Concretamente tres nombres han sido numerosos

citados en este estudio por diversos críticos: Whitman, Pound y Eliot, sobre todo los dos últimos.

Debido a que esta investigación está centrada en Peñalosa⁸⁸ y su generación poética –la de los años 50– nos vemos obligados a dedicar un apartado específico a la expresión poética de Pound y Eliot, quienes influyeron de manera casi tan importante como Paz en estos autores, aunque no quizá del modo tan directo y activo como lo hiciera este último, por razones obvias de proximidad temporal y espacial.

Concretamente, será el *imagism* o imaginismo norteamericano de estos dos poetas lo que haya de más influyente en los poetas mexicanos de los 50 en adelante, sobre todo en lo que tienen de humanización y cotidianidad, como aparece indicado en el epígrafe anterior y como intentaremos justificar en este otro que ahora nos ocupa.

Señala Rogelio Guedea al estudiar las fuentes de la Generación del Medio Siglo, que “sin duda la generación norteamericana *beat* (Allen Ginsberg, William Burroughs, Gregory Corso) y sus antecesores (Whitman, T.S. Eliot, Pound, William Carlos Williams) tuvo una incidencia renovadora en mucha de la poesía mexicana escrita por los miembros de la Generación del Medio Siglo. [...]. Las condiciones estaban dadas: en respuesta a la avanzada de una poesía pura, hermética, minimalista, metafísica, intelectual, abstracta etcétera, nace una poesía neopopular, coloquial, confesional, sensorial, figurativa, que pronto invadirá la sensibilidad de todo el continente americano” (Guedea 2007: 12).

⁸⁸ Hay que tener en cuenta que además de sus conocimientos de latín y griego, Peñalosa conocía bien el inglés, el francés y el italiano, lo que facilitaba la lectura de autores como los angloamericanos.

3.3.a.- Ezra Pound (1885-1972)

Considerado por muchos críticos y lectores como el poeta más importante de nuestro siglo, hay quienes continúan su línea poética y quienes reaccionan en su contra, con actitudes de signo diferente.

En Pound encontramos inteligencia y capacidad crítica en cuestiones literarias, ejerciendo como tutor, consejero y lector de un buen grupo de autores angloparlantes contemporáneos suyos, por ejemplo de Eliot y su trabajo de mayor relevancia, *The Waste Land*, o de James Joyce a quien ayuda a publicar su *Ulysses*. También encontramos en él una ilimitada energía que se traduce en un esfuerzo personal y absolutamente desinteresado a favor de esos mismos escritores.

Fue un testigo excepcional de la cultura contemporánea y sus cambios: el triunfo de los sistemas de producción industriales sobre los agrícolas, las migraciones masivas a las ciudades y la constitución de urbes como hoy en día las entendemos. Esta realidad de la que fue testigo Pound y que, como vivencia personal estará de alguna manera en su obra poética, es lo más aproximado a los cambios en la sociedad y los medios de producción que los poetas mexicanos de los 50 presencian. Este hecho explicaría que a pesar de la distancia temporal que separan a unos y a otro, sin embargo haya una gran sintonía poética. Pound fue un renovador de la poesía angloamericana de su época, como los poetas del 50 lo fueron de la de su tiempo en México.

Más concretamente, Pound presencia los avances tecnológicos que afectan a la calidad de vida del individuo en Estados Unidos e Inglaterra: la electricidad y el petróleo como fuente de energía, el automóvil, el aeroplano, el teléfono, la máquina de escribir, el gramófono, la radio, los rayos X, el cine, el metro... En esos mismos años la máquina se hace todopoderosa y omnipresente, se fabrican en cadena artículos industriales y libros de bolsillo. Es la era de las masas, en las que el individuo se aísla y pierde el contacto con

otros individuos⁸⁹ y en la que se asientan las bases del pensamiento moderno: Darwin, Frazer, Nietzsche, Marx, Freud, Einstein... También la experiencia de las dos guerras mundiales dejará en Pound una profunda huella.

Según afirma Almagro Jiménez sería complicado entender los innovadores aspectos formales de Pound sin tener en cuenta esa cultura y esa sociedad (Almagro 1991: 9).

Pound es testigo de la diversa fortuna que corrieron los múltiples movimientos y tendencias que sobre todo en los primeros compases de este siglo manifestaron su existencia: los últimos y nostálgicos victorianos, los georgianos imaginistas y vorticistas, el Renacimiento Literario Irlandés y las vanguardias literarias: post-impresionistas, simbolistas, futuristas, dadaístas o la pérdida americana. Pound estaba situado de modo activo en el centro de una auténtica revolución literaria en lengua inglesa del siglo XX. Mantuvo amistad con los escritores más relevantes de su época: Thomas Hardy, Henry James, W.B. Yeats, T.S. Eliot, James Joyce, Ford Madox Ford, Hulme, Amy Lowell, Wyndham Lewis, Hemingway, Hilda Doolittle, Richard Aldington, e.e. cummings, William Carlos Williams, Frost, Cocteau, Tzara, Louis Aragon.

En la Universidad de Filadelfia estudia los clásicos latinos, conoce entre otros a Virgilio, Ovidio, Catulo, Horacio y a Propertio. Un par de años más tarde comienza sus estudios de anglosajón y lenguas romances en Hamilton College. Estudia la poesía de los trovadores provenzales. También se interesa por la épica castellana, concretamente por el *Mío Cid* y por la literatura del siglo de Oro español, sobre todo por Lope de Vega. En Europa, adonde viajará más adelante, conoce de primera mano la literatura provenzal, la épica francesa, a Dante y a Petrarca (Almagro 1991: 12-13).

En París se aproxima a la actividad artística vanguardista del post-impresionismo, el cubismo, el surrealismo y el dadaísmo. Fruto de esta

⁸⁹ La relación de esta realidad vivida por Pound y el *Laberinto de la soledad* de Paz comentado en el apartado 3.2. de este estudio es evidente.

experiencia se crea el movimiento imaginista, como reacción a las tendencias románticas y sentimentales dominantes en la poesía de la época, aún bajo el influjo de los últimos coletazos de la poesía victoriana. Pound publica en el artículo "A Few Don'ts by an Imagiste" una serie de reglas de lo que el poeta imaginista debe hacer, o a juzgar por el título, de lo que no debe hacer (unos pocos "noes", como si fuera el Decálogo, formulado en negativo). El movimiento como tal alcanzaría su apogeo en 1914, cuando aparece una antología de poemas bajo el título *Des Imagistes*, incluyéndose ahí autores como Aldington, Doolittle, Amy Lowell, Joyce y el propio Pound. Pound participa en este movimiento como organizador, promotor y líder natural entre 1912 y 1914 (Almagro 1991: 18). Tras la aventura imaginista capitanea el vorticismismo, de influencia futurista.

Sobre el interés de Pound por lo oriental, el profesor Almagro señala que en esta misma época Ezra estaba trabajando unos textos japoneses que le había llegado, y que tendría una repercusión muy importante en su poesía y en la de los poetas que fueron asesorados por él, como el mismo Eliot:

Por otro lado Pound había empezado a interesarse por las artes orientales y fue a raíz de unos poemas suyos publicados bajo el título de *Contemporania* que llegaron a sus manos, los escritos sobre el teatro Noh de Japón de un sinólogo, Ernest Fenollosa, recientemente fallecido. Su viuda, tras leer los poemas de Pound, decidió que éste era la persona adecuada para darles forma final y convertirlos en libro. Pound, fiel a la tarea encomendada, se dedicó a corregir y editar las traducciones de Fenollosa, consiguiendo que algunas de ellas se publicaran.

[...] En esta época [1913-1914] empieza a trabajar como secretario de Yeats en Stone Cottage, la casa de campo del poeta irlandés al sur de Londres. Durante este tiempo Pound se halla trabajando con las traducciones de Fenollosa de obras japonesas y a través de ellas y de sus propias ideas literarias empieza a influir en la

estética y en el estilo del maestro reconocido Yeats, llegando incluso a corregirle algún que otro poema.

(Almagro 1991: 18-19)

Es, por tanto, evidente que la Ezra Pound bebe en las fuentes clásicas y en la tradición literaria medieval europea. Inaugura un camino formativo en literatura, que va a ser recorrido de forma casi idéntica por tantos autores contemporáneos suyos, e incluso otros posteriores (en España ocurre algo similar con la Generación de 27, concedores de los temas clásicos y de la tradición medieval y del Siglo de Oro, para reelaborarlos con las innovaciones de las vanguardias). El parentesco que en este sentido tienen los poetas mexicanos que estamos estudiando –y del propio Peñalosa– patente: formación clásica, conocimiento de la tradición literaria europea, gusto por lo exótico oriental, amor por lo primitivo... Parece una repetición de carácter cíclico.

En cuanto al estilo de su obra, señalaremos solamente aquello que nos parece más relacionado con la literatura mexicana y peñalosiana, que es el objeto de este trabajo, y lo haremos por etapas y esquemáticamente para no ser demasiado detallados:

-Etapa de *A Lume Spento*: caracterizada por el legado romántico de la literatura inglesa y americana.

-Etapa de Londres en las primeras décadas del siglo XX: sufre la liquidación del discurso romántico como única posibilidad del discurso poético. El romanticismo queda como mera creación artística pues ya no existe la sociedad romántica. Los decadentes, procedentes del simbolismo francés, que el poeta está alienado de la sociedad. Hacen poemas con concisión y concentración, sustituyen la lógica de los conceptos por la de la imaginación. Tratan temas poco poéticos. No atienden a las expectativas del lector, siendo deliberadamente antipopulares. Ofrecen gran importancia a los aspectos técnicos de la poesía frente a la sola transmisión de sentimientos.

En el simbolismo francés (introducido en Inglaterra por Symons) el poeta está ausente en el poema y la realidad no visible se presenta por medio del simbolismo, con la intención de ofrecer una representación exacta mediante imágenes de una experiencia inefable, énfasis de los aspectos técnicos de la escritura y reconocimiento de la situación marginada del artista en una sociedad materialista cuyo concepto de utilidad del arte es totalmente diferente.

-Influencia de Hardy y Yeats: bajo la influencia de estos dos maestros, Pound va realizando un acercamiento tranquilo, sin sacar conclusiones y con un sentido poético agradable, a la experiencia. Adquiere un lenguaje reflexivo y coloquial, pero individual. Su versificación sigue siendo tradicional, pero con irregularidades y las referencias al campo como crítica al entorno urbano van siendo una constante en su obra.

Ahora rechaza el “arte por el arte”, pero controlará la forma cuidadosamente. Rechaza el sentimiento romántico, las técnicas simbolistas y la ostentación de la modernidad. No hay crudo realismo, ni poemas de posición política, sí elementos narrativos.

De Yeats aprende Pound el uso de máscaras, para hablar a través de las voces de personajes. De Browning (poeta victoriano) recibe el uso del monólogo.

-De la literatura provenzal aprende un modelo de pureza de estilo y la percepción. El poeta provenzal tiene individualidad y capacidad para expresar el espíritu de su época. De esta poesía cosecha la búsqueda de la belleza, la imagen de la mujer como exponente de realidades físicas y espirituales, la tradición del amor cortés y, sobre todo, la frescura y precisión del lenguaje, la ausencia de retórica, un estudiado contenimiento, el gusto por lo particular y la complejidad estructural y artificiosidad formal.

Características todas ellas que se podrían decir de gran parte de los poetas que componen la literatura mexicana de la primera mitad del siglo XX, aunque, evidentemente, cada uno de ellos las desarrollen con su personalidad propia.

Sobre el imaginismo, que tanta repercusión va a tener en la literatura mexicana del siglo XX, sobre todo en lo que concierne a la Generación del 50 y a Peñalosa, es conveniente recalcar el hecho de que su nacimiento esté inseparablemente unido a una necesidad de ruptura con las tendencias románticas y sentimentales, porque ese mismo afán de ruptura es el que mueve a los poetas del 50 en México.

A la técnica imaginista, cuyo poemario *Lustra* es el que mejor representa este nuevo movimiento de vanguardia, llega progresivamente desde *Ripostes*, poemario de transición entre su etapa de formación inicial y su madurez poética. Siguiendo –como lo venimos haciendo en todo este capítulo– a Almagro se puede afirmar que “la práctica poética imaginista parece ser en cierta medida una reacción contra precisamente esa poesía que el propio Pound había estado escribiendo hasta ese momento” (Almagro 1991: 27).

Este cambio, que en definitiva tienen lugar a nivel teórico, se hace notar asimismo en aspectos más concretos, de tipo estilístico o retórico, en el lenguaje de los poemas y en su uso de imágenes, pero sobre todo en la introducción de nuevos elementos que acentúan la nueva concepción del arte poético. Uno de esos elementos residiría en la concentración en la realidad contemporánea, en la preocupación por el mundo y la sociedad del siglo XX, frente a la casi omnipresente del pasado en poemas anteriores. [...] Ese avance es perceptible en primer lugar y de forma más evidente en el lenguaje diferente que constituye la mayoría de los poemas. En líneas generales se trata de un estilo más contenido, alejado de la ornamentación retórica propia de la etapa anterior y de la influencia pre-Rafaelista y decadente. Pound busca ahora la concentración de significado a través de la concisión, la exactitud de la imagen, basado todo ello en un lenguaje contemporáneo

y actual y un ritmo que, sin perder su maestría, anticipa el frecuente uso posterior del verso libre, mostrando tanto el lenguaje como el ritmo una inclinación hacia lo coloquial, hacia una sintaxis directa y moderna, que los diferencia de las convenciones poéticas tradicionales a este respecto. Esa nueva cualidad de los elementos estilísticos resulta un vehículo adecuado para los nuevos temas que en los poemas aparecen y que en general tienen como referente el mundo moderno, y asimismo permite, mediante el frecuente uso de la ironía o el epigrama, el distanciamiento que se puede observar como propio de un poeta mucho más maduro.

(Almagro 1991: 54)

Por otro lado, ya en 1909⁹⁰, Ford Madox Ford, con quien ya vimos que Pound tuvo una relación amistosa y literaria, había abogado “por una poesía que estuviera tan bien escrita como la prosa, que utilizara un lenguaje idéntico o cercano al habla cotidiana, no viciado por ningún tipo de retórica libresca o convencional, un lenguaje que aspirara a la presentación concisa y exacta de las cosas y en el que presidiera la idea de objetividad y precisión” (Almagro 1991: 56).

En definitiva, Pound, al igual que el grupo preimaginista de Hulme⁹¹, buscaba una poesía que presentara las cosas como realmente son, esforzándose por buscar al mismo tiempo la belleza y que no tuviera pretensiones didácticas. Se inspira básicamente en la idea de que, mediante la utilización de la imagen, el poeta es capaz de expresar toda la enjundia del mensaje literario y de que, mediante la palabra desnuda, sin preciosismos, se pueden transmitir todas las matizaciones posibles de las categorías mentales.

En *Lustra* Pound utiliza el método del “detalle luminoso”, que expone en el artículo “I Gather the Limbs of Osiris” y que se puede resumir en tres formulaciones: el tratamiento directo de la cosa, tanto si es subjetiva como

⁹⁰ *Ripostes* no sería publicado hasta 1912.

⁹¹ T.H. Hulme (1883–1917), poeta inglés, considerado fundador del imaginismo por su defensa de la imagen como esencia del mensaje y del verso libre como vehículo más idóneo para transmitirlo.

objetiva; no utilizar ni una sola palabra que no contribuya a la presentación y componer con la secuencia de la frase musical, no con la secuencia de un metrónomo.

Según Pound, “una “Imagen” es aquella que presenta un complejo mundo intelectual y emocional en un instante del tiempo. Utilizo el término “complejo” más bien en el sentido técnico con que lo emplean los psicólogos más recientes, como por ejemplo Hart, aunque no podamos estar completamente de acuerdo con el uso que le damos.

Es la presentación instantánea de tal “complejo” lo que proporciona ese sentido de liberación repentina; ese sentido de libertad de los límites del tiempo y del espacio; ese sentido de crecimiento súbito que experimentamos en la presencia de las obras de arte más grandes.

Es preferible presentar una imagen a lo largo de toda una vida que producir obras voluminosas” (Power 1985: 174-175).

Para hacernos una idea más exacta de la idea imaginista tomaremos el ejemplo de “In a Station of the Metro”, poema de *Lustra*, con forma de *haikú*, donde está lo coloquial, lo satírico y lo irónico dándose la mano con lo lírico, lo visionario y lo democrático:

The apparition of these faces in the crowd;
Petals of a wet, black bough.

(Pound 1963: 81)

(Traducción: La aparición de estos rostros en la masa, / pétalos sobre mojada y negra rama).

En este otro poema de *Lustra*, “The Garden” encontramos conexiones con la poética peñalosiana de *Sin decir adiós*, por ejemplo, donde la mirada del

poeta se dirige a los menos favorecidos, y a un personaje femenino e inocente, cargado de cierta soledad a la que le ha llevado el hastío de la vida regalada y al que el poeta presta su voz, con esa idea de profetismo (el que habla por otro) que ya estaba presente en su otro poemario *Personae*:

GARDEN

En robe de parade

Samain

Like a skein of loose silk blown against a wall
 She walks by the railing of a path in Kensington Gardens,
 And she is dying piece-meal
 of a sort of emotional anemia.

And round about there is a rabble
 Of the filthy, sturdy, unkillable infants of the very poor.
 They shall inherit the earth.

In her is the end of breeding.
 Her boredom is exquisite and excessive.

She would like some one to speak to her,
 And is almost afraid that I
 will commit that indiscretion.

(Pound 1996: 12)

Traducción: Como un ovillo de seda suelta que revolotea contra un muro/ ella camina junto a la verja de un sendero en Kensington Gardens, / y se muere poco a poco/ de una especie de anemia emocional. /Y a su alrededor hay una multitud/ de asquerosos, robustos e indestructibles hijos de los muy pobres. /Ellos heredarán la tierra. /Ella es el fin de la estirpe. /Su aburrimiento es exquisito y excesivo. /Le gustaría que alguien le hablara, /y casi teme /que yo cometa esa indiscreción.

El poema de Peñalosa dice así⁹²:

y cuando los familiares entre hipos
desahogaron por turno la misma declaración:
“se ahorcó en su recámara con una mascada
mientras se maquillaba para la fiesta”
pidió la palabra el único testigo ocular
y así confesó el espejo de la recámara:
fue homicidio
las flores no se ahorcan
las marchita el sol violento
ustedes le secaron el alma
y en su lugar ella se ponía una capa de rouge
disimulaba el cadáver con pompas fúnebres

(Peñalosa 1997: 213)

Cada uno con su peculiar estilo hace uso de temas parecidos, personajes similares, la imagen brillante, la aparición de las “cosas” (el jardín y el espejo), la ironía, lo marginal (los pobres y el suicida) y la voz poética prestada a una mujer que no puede ya expresarse. Hasta en la extensión del poema encontramos parentesco (12 versos).

3.3.b.- T.S. Eliot (1988-1965)

Cuando en 1988 a Octavio Paz le otorgaron el premio T.S. Eliot, de la Fundación Ingersoll, expresaba así su emoción:

La circunstancia de que el premio ostente el nombre del poeta angloamericano tiene para mí un alcance primordial, a un tiempo íntimo y simbólico. Es algo más que un premio: es una contraseña, un signo de

⁹² Este poema ya fue usado anteriormente, pero lo volvemos a transcribir completo en lugar de realizar una simple cita, pues queremos facilitar la apreciación del paralelismo con el poema de Pound, sin la incomodidad de tener que volver hacia atrás.

pase. Era un adolescente cuando lo leí por primera vez y esa lectura me abrió las puertas de la poesía moderna; ahora, al recibir el premio que lleva su nombre, veo mi vida como un largo “rito de pasaje” que me conduce, más de medio siglo después de mi iniciación, ante el que fue uno de los maestros de juventud. En 1930 yo tenía diecisiete años y era un fervoroso lector de poesía. En esos años un grupo de escritores mexicanos editaba una revista literaria, *Contemporáneos*. El título aludía al propósito que los animaba: abrir puertas y ventanas para que entrase en México el aire fresco de la cultura del mundo. En el número correspondiente al mes de agosto de 1930 apareció un extenso y extraño poema que yo leí con asombro, desconcierto y fascinación: *The Waste Land*. Lo precedía un inteligente prólogo del traductor, un joven poeta mexicano que murió pocos años más tarde: Enrique Munguía. Nunca lo conocí y hoy repito su nombre con gratitud y con pena. No es difícil imaginar el azoro que me produjo esta primera lectura; azoro pero también curiosidad, seducción. Leí el poema una y otra vez; me procuré otra traducción, publicada en Madrid; leí los otros poemas de Eliot vertidos al español (fue muy traducido en esos años, sobre todo en México); finalmente, cuando progresé en el aprendizaje del inglés, me atreví a leerlo en su idioma original. A medida que pasaban los años, cambiaba mi imagen del poeta, tanto por los sucesivos cambios de su escritura y de su pensamiento como por los míos. Cambió mi imagen del poeta, no la atracción por su poesía. A través de tantos años y mutaciones, *The Waste Land* siguió siendo para mí un obelisco cubierto signos, invulnerable ante los vaivenes del gusto y las vicisitudes del tiempo.

(Paz 1988: 1)

La importancia de Eliot en la poesía mexicana del siglo XX será tan decisiva como la “imagen” de Pound, que acabamos de comentar. Así lo reconoce en su artículo del *ABC* el poeta mexicano Octavio Paz, que lo reconoce como maestro, él, que fue a su vez maestro de poetas.

Thomas Stearn Eliot, al igual que su contemporáneo y amigo Ezra Pound, es un estadounidense que busca en el viejo continente lo que no puede encontrar en el rancio modernismo norteamericano.

Coincidente con nuestro protagonista Peñalosa, Eliot también nace en San Luis, pero en el de Missouri (Saint Louis), lo que no será anecdótico, pues al igual que Peñalosa supo sacarle jugo poético al paisaje del desierto Potosino, también Eliot se inspiró en su tierra originaria, donde se produce el encuentro misterioso con las fuerzas elementales de la naturaleza y con el pasado prehistórico. En las afueras de Saint Louis, en Forest Park, había túmulos de indios y era la frontera de tierras sin explorar del lejano Oeste. Es interesante en este sentido la experiencia que Eliot tiene de la pervivencia del pasado en el presente.

Entre sus lecturas de juventud se encuentran *Rubaiyat*, de Omar Khayyam, los victorianos Swinburne, Rossetti y Ernest Dowson; los románticos Byron y Shelley, así como los relatos de aventura de Poe, Stevenson, Kipling, Conan Doyle y *The light of Asia*, de Edwin Arnold, su primer contacto con este gran continente (Patea 2005: 14).

Estudia en Harvard, donde conoce a los pensadores George Santayana y a Irving Babbit, contrarios al culto del progreso y al romanticismo del XIX, en contra, defendían los valores del espíritu clásico. De nuevo encontramos el contacto con los clásicos grecolatinos en el inicio de una formación literaria y, también de nuevo, el malestar con la industrialización deshumanizadora y el rechazo al romanticismo imperante. El otro gran factor influyente en los poetas que venimos comentando desde el inicio del trabajo, lo oriental, ya ha aparecido en sus lecturas iniciáticas.

Eliot compartía con Santayana aquella frase suya que afirmaba que “*to understand oneself is the classic form of consolation; to elude oneself is the romantic [...] romanticism is the bond between transcendental and naturalistic sentiment*” (“entenderse a sí mismo es la forma clásica de consolidación; huir

de sí mismo es la romántica [...] el romanticismo es el vínculo entre el sentimiento trascendental y el naturalista”) (Santayana 1967: 51).

Santayana forjó, según Viorica Patea, los conceptos clave de la estética vanguardista: un lenguaje poético concreto y preciso, exento de la retórica romántica; objetivación de la percepción que dará lugar al “correlato objetivo” de Eliot y a la estética de la imagen; dio expresión a la actitud crítica del experimentalismo vanguardista ante el espíritu romántico; articuló las preferencias del nuevo canon literario (algo, por cierto, muy clasista) y criticó el impresionismo de Whitman –lo mismo que Pound–, anticipando así los argumentos que Eliot y la estética de vanguardia iban a esgrimir contra el subjetivismo romántico (Patea 2005: 18). No es por tanto de extrañar que Eliot y Pound establecieran una relación literaria tan decisiva como se establecería años más tarde: las coincidencias entre ambos van surgiendo aun sin haberse conocido.

Eliot busca un nuevo lenguaje poético y lo busca en la literatura francesa, porque no encuentra lo que busca en la inglesa (otra coincidencia con Pound)⁹³. Halla la revitalización tan ansiada en Flaubert, Baudelaire y los simbolistas franceses del XIX. Como él mismo reconoce el *The Criticize the Critic* (año 1965) de Baudelaire aprende el uso de “los recursos no explorados de lo poético” (Eliot 1985: 121), es decir, el modo de otorgar tratamiento poético a “los aspectos sórdidos de la metrópolis moderna” (Eliot 1985: 126). Su realismo urbano daba voz al sentido de alienación del yo en la gran ciudad al tiempo que expresa la nostalgia por un espacio ideal y aseguraba la continuidad entre el universo de Dante y el presente.

En *Selected essays* (Eliot 1972: 427), Eliot hace suya la convicción del poeta francés de que “la civilización verdadera [...] no está ni en el gas, ni en el vapor, ni en las mesas giratorias [sino] en la disminución de la huella del pecado original”. Encontró en él un espíritu afín, para quien el progreso era un delirio nihilista que minaba los fundamentos espirituales del hombre. Para

⁹³ Para observar las coincidencias entre Eliot y Pound con capítulo 3.3.a. de este trabajo.

Baudelaire, al igual que para Eliot, el pecado capital del mundo moderno residía en su propia vacuidad. Su síntoma era el hastío o el *ennui* (Patea 2005: 19).

De su lectura de Laforgue aprende el nuevo lenguaje poético de la subjetividad a través del verso libre y del monólogo interior, basado en la ironía y en el desdoblamiento del sujeto lírico en actor y observador de sus sentimientos y emociones. Los personajes son hombres corrientes que anhelan un mundo ideal, al tiempo que se burlan de sus aspiraciones románticas, es decir, que se mueven por impulsos antagónicos. Sustituye pues la parodia y la ironía por el tono moralizador y retórico victoriano⁹⁴.

En 1910 lee a Dante, hecho que resultará trascendental para su concepto de la “sensibilidad unificada”, de la que Dante sería representante, puesto que el pensamiento conservaba aún la coherencia primordial entre la percepción sensorial y la intuición intelectual. Entre la emoción y el pensamiento hay una unidad esencial. Dante vivió en un mundo en el que “la mitología y la teología habían sufrido una absorción completa en la vida” (Eliot 1997: 138). Dante plasmaba la realidad conceptual de manera simbólica en “claras imágenes visuales” (Eliot 1972: 242). Era el maestro de la aprehensión sensual y directa de los sentimientos y de la recreación del pensamiento a través de los sentidos. Lo trascendente convive en él con lo cotidiano: lo concreto y lo abstracto, todo en un mismo mundo. La superficie sonora de la poesía y su contenido profundo (alegoría) están unidos. La fractura llega con el pensamiento cartesiano y en poesía con la imaginación abstracta de Milton.

Dejando otras digresiones acerca de la formación poética de Eliot, señalaremos finalmente –por lo significativo que resultará lo oriental en la poesía mexicana– que asistió a clases de filología y filosofía indias, que estudio sánscrito y pali y que analizó el *Bhagavad-Gita* y otros libros sagrados del budismo. De estos estudios concluye que el ego produce sufrimiento causado por deseos insaciables y que por la ascética hay que renunciar a los valores

⁹⁴ La ironía es una de las notas definitorias de la poesía de Peñalosa.

materialistas. Esta filosofía estará presente en su obra de aquí en adelante y aunque no es del todo coincidente con la poesía mexicana, puede al menos tener algún punto de unión en algún aspecto con la poesía religiosa en Hispanoamérica, como la necesidad de salir del materialismo de la sociedad de consumo y volver a los valores primigenios del hombre, muchas veces buscados en el indigenismo y en el comienzo de los tiempos bíblicos (Adán y Eva)⁹⁵. Por ejemplo, Peñalosa reivindica la vuelta a lo originario, al auténtico sentido de las cosas, intentando salir del mundo de la rutina, que es el mundo de las máquinas, no de los seres humanos:

La maquina que es ciega de nacimiento, y ojos que no ven corazón que no siente, produce invariablemente las mismas acciones, de izquierda a derecha, de arriba abajo, dentro de un sistema rígido que jamás cambia o dejaría de ser una máquina.

La máquina ha contaminado al hombre. La mecanización de la vida es este sistema por el cual producimos casi inconscientemente unos mismos actos sin dar un sabor distinto para cada ocasión.

La frustración de tantas vidas, la mediocridad de tantos hombres, la infecundidad de tantas empresas no puede explicarse sino porque ha sobrado la frialdad de la máquina y ha faltado el calor humano. De la automatización de las cosas hemos pasado a la automatización de las personas.

El viejo maestro llamó al médico recién graduado [esto parece ciertamente un proverbio oriental, además de señalar hacia lo originario]. Mira, le dijo, el mejor consejo que puedo darte para el éxito de tu profesión, es que nunca te acostumbres a ser médico. Vive cada

⁹⁵ Ya hemos señalado en el capítulo 3.2.a. de este trabajo que Octavio Paz busca en el indigenismo la identidad del hombre mexicano. También Peñalosa lo hará, más que en el indigenismo buscando en los orígenes del hombre, en los primeros instantes del hombre, cuando todo era “nuevo bajo el sol” (nombre de uno de sus poemas), incluso el mismo sol, y no estaba atado a ningún instrumento. En el caso de Peñalosa el desprendimiento de lo material es algo también ascético pero tiene su origen en el cristianismo, en la pobreza evangélica vivida por Jesucristo, que no “tuvo donde reclinar su cabeza” (cf. “El problema de la vivienda”, en Peñalosa, *La cuarta hoja del trébol*, 1966).

día como si fuera el primero, como si fuera el único, como si fuera el último.

(Peñalosa 1988: 17)

Cuando en 1914 Eliot conoce en Londres a Ezra Pound estudia la prosodia de Gautier, lo que será alternativa al verso libre. En esa época escribe entre otros poemas “Cousin Nancy” que marcará el inicio de su estrategia poética predilecta: la técnica alusiva, influida por el *Ulises* de Joyce.

En 1922 publica *The Waste Land*, la que se considera su obra más influyente, como el propio Paz reconoce en el artículo referido al inicio de este capítulo.

De esta época, de la del encuentro en Londres con Pound, es la “escuela de las imágenes” que promueve la búsqueda de ese nuevo lenguaje poético del que tanto se ha hablado ya: “Hulme, Pound y Eliot libran su particular cruzada contra la evocación melancólica, el exceso lírico y no disciplinado o la huida en el espacio ficticio de la ensoñación romántica. El imaginismo y el vorticismismo depuran la poesía de todos los elementos ornamentales, de la adicción artificial, de la verbosidad y de la propensión didáctica o moralizadora. La nueva poesía cultiva la concreción, la claridad y la inmediatez, y condena el estilo discursivo y evocador.

[...] El nuevo lenguaje de la interioridad intimista se centra en la percepción concreta de la percepción. Conceptos como “lo visual concreto”, “lo universal concreto” y “el correlativo objetivo”, como antídoto frente a la sensiblería romántica. La poesía no interpreta la experiencia, sino que la representa a través de imágenes concretas. No comenta, sino encarna⁹⁶. Nace de las emociones, pero busca su fuente de renovación en la estética de la objetividad. Parte de los principios de Flaubert acerca de la palabra adecuada –‘le mot juste’– y la concreción visual de la lírica griega, el haikú japonés y la poesía medieval. Se

⁹⁶ En este sentido Huidobro expondrá para su influyente creacionismo ‘no le cantes a la rosa/ deja que crezca en el poema’.

pretende reducir la poesía a la pura esencia: la imagen es síntesis y concentración del lenguaje intuitivo [no retórico], encarnado en objetos concretos⁹⁷.

(Patea 2005: 40-41)

De modo que podemos definir el correlativo objetivo –teoría elaborada por Eliot– como la traducción de las emociones en el lenguaje concreto de las cosas. Piensa Eliot que “las sensaciones, la información de los sentidos, constituyen los objetos primarios del conocimiento. Con su rigor objetivista, censura la tendencia a sustituir emociones por pensamientos y afirma que las sensaciones y emociones existen sólo en la medida en que el poeta encuentra su equivalente concreto en una serie de objetos, una situación, una serie de acontecimientos” (Patea 2005: 41).

Es significativo de todo esto el poema Prufrock, de 1917, en el que, aparte de otros asuntos que se puedan comentar de él, aparecen continuas muestras de imágenes concretas que representan experiencias sensoriales concretas⁹⁸:

LA CANCIÓN DE AMOR DE J. ALFRED PRUFROCK

Vayamos, pues, tú y yo
cuando la tarde se haya tendido contra el cielo
como un paciente eterizado sobre una mesa;
vayamos, entonces, por calles casi desiertas,
murmurantes retrocesos
de noches inquietas en hoteles baratos y de una noche
y empolvadas fondas con conchas de ostras;
calles que se prolongan como un argumento aburrido
de intención tediosa

⁹⁷ Esto ya está en la concentración visual de la lírica griega –la cual, no lo olvidemos, está en el origen de la formación de todos estos poetas– y en los romances medievales, así como en parte de la poesía del Siglo de Oro español (en forma de metáfora), concretamente del gongorismo, tan conocido y renovador para los poetas del 27 exiliados desde España a México bastantes de ellos, así como por Peñalosa y sus maestros (cf. Capítulo 2 de este trabajo).

⁹⁸ Dada la extensión considerable del poema, esta vez transcribimos solamente el texto en español.

que te llevan a una pregunta abrumadora...

Oh, no preguntes “¿Qué es?”

Vayamos a hacer nuestra visita.

En la habitación, las mujeres vienen y van
hablando de Miguel Ángel.

[...]

Nos hemos quedado en los dormitorios del mar
al lado de muchachas marinas

coronadas de algas marinas rojas y pardas

hasta que voces humanas nos despiertan, y nos ahogamos.

(Eliot 1978: 27)

La sucesión de imágenes es evidente, desde el mismo “paciente eterizado sobre una mesa”, las “noches inquietas en hoteles baratos” o “empolvadas fondas con conchas de ostras”, hasta “los dormitorios del mar” o las “muchachas marinas coronadas de algas marinas rojas y pardas”. El poema habla de objetos reales, que inspiran y representan a la vez un estado de ánimo, un ambiente, un recuerdo, donde lo subjetivo se asocia con lo objetivo, o mejor dicho, con el objeto. El lenguaje poético usado es coloquial, ligero, carece del revestimiento de oratoria y formalidad de poéticas decimonónicas, no obstante no pierde intensidad lírica, pues lejos de empobrecerse, su poesía está enriquecida con la imagen y con la difícil sencillez de la expresión y del verso blanco.

Eliot reorientará el gusto literario angloamericano hacia el espíritu del clasicismo (Levenson 1984: 132–135). Y no sólo el gusto literario angloamericano, sino también, en cierta medida, el hispanoamericano, pues muchos de sus lectores-poetas de estas tierras se habrán formado en la poética clásica.

Una manera de comprender mejor el sentido de la obra de Eliot, sus novedades y su repercusión concreta en la poesía mexicana, es la

continuación del artículo que Paz –el gran maestro de los poetas mexicanos, del que la poética de Peñalosa es deudora– sobre el poeta norteamericano, con el que abríamos este capítulo:

El imán que me atrajo fue la excelencia del poema, el rigor de su construcción, la hondura de la visión, la variedad de sus partes y la admirable unidad del conjunto. ¿Nada más la excelencia? No: también su novedad, su extrañeza. La forma del poema era inusitada: las rupturas, los saltos bruscos los enlaces inesperados, el carácter fragmentario de cada parte y la manera aparentemente desordenada en que se enlazan (aunque dueña de una secreta coherencia), la amalgama de distintas figuras y personajes, la yuxtaposición de tiempos y espacios –el siglo XX y la Edad Media, Alejandría y Londres, los ritos de fertilidad y las guerras púnicas–, la mezcla de frases coloquiales y citas de textos poéticos y religiosos en griego y en sánscrito. El poema no se parecía a los que yo había leído antes.

Se me ocurrió que su verdadero parecido no estaba en las obras literarias, sino en la pintura moderna, en alguna tela de Picasso o en un ‘collage’ de Braque. No me equivoqué. Unos años después comprobé que el método de composición de *The Waste Land* –lo mismo puede decirse de los Cantos de Pound y de otros poemas de ese período– obedece a los mismos principios que habían inspirado a los pintores cubistas: la yuxtaposición de fragmentos destinada a presentar una realidad pictórica nunca vista, pero que intercambia reflejos de complicidad con la realidad real.

(Paz 1998: 2)

Paz reconoce su admiración por la poesía de Eliot, haciendo hincapié en la composición y en la imaginería, construida como un *collage*, donde las imágenes tienen todo el peso, del mismo modo que ocurre en la pintura. Esto que le admiraba es la gran aportación que el poeta norteamericano dejará en la poesía mexicana, precisamente a través del propio Octavio Paz.

No obstante, podemos confirmar la influencia de Eliot y Pound en la formación poética de Peñalosa, no solamente por ser los inspiradores del grupo de Contemporáneos y de Paz, así como del resto de la Generación del 50, quienes compartían su admiración por la imagen, por el lenguaje sencillo y por los referentes contemporáneos de las ciudades y la vida cotidiana, así como por su mirada renovada a lo original, a las civilizaciones perdidas, sino que echando mano de algunos de los libros que componían su biblioteca personal, facilitados por la Biblioteca del Seminario de San Luis Potosí, en México, comprobamos que pertenecen a sus lecturas las siguientes obras: *Pisan Cantos*, de Pound y *La tierra baldía* y *Cuatro cuartetos* y una antología poética, de Eliot⁹⁹.

Que Eliot estuvo presente en la formación poética de Peñalosa es algo que como veremos¹⁰⁰ no sólo se muestra en el parentesco de estilos y planteamientos poéticos, sino que aparece incluso de modo explícito en algunos de sus versos, nombrándole mi señor, lo que no dispersa toda duda acerca de su magisterio:

[...]
 No viviré otra vez contigo,
 “lo actual es actual no más por un momento”¹⁰¹
 –así es, mi señor Thomas S. Eliot–.
 Pasé feliz treinta años a tu lado: un hermoso día,
 pobres de pan y ricos en amores.

[...]

(Peñalosa 1997: 324)

⁹⁹ v. Anexo II.

¹⁰⁰ v. apartados 4.2 y 4.4.

¹⁰¹ Se trata de uno de los versos de “Ash Wednesday”, traducido con estilo mexicano por el propio Peñalosa, introduciendo la voz “no más”, cuando este verso se suele traducir como “y lo que es actual lo es sólo por un tiempo”. Es otra de las características del español de América que encontramos en Joaquín Antonio.

4. La poesía de Peñalosa en la Generación del 50 mexicana

Estudiadas las fuentes y el estilo poético de la Generación del 50, pasamos a estudiar ahora un poco más en profundidad las conexiones de la poesía peñalosiana con la del resto de poetas de su generación, para lo que iremos viendo característica por característica de estos y dónde se encuentran en los textos de Joaquín Antonio.

4.1. La presencia de los clásicos

El joven Joaquín Antonio ya tuvo contacto con los clásicos desde el primer momento de su formación literaria, como se vio en el contexto histórico-biográfico de este mismo trabajo. En los años treinta y cuarenta va leyendo los clásicos latinos de la mano de Tarsicio Romo, que le inicia en la poesía con los versos de Virgilio y de Horacio¹⁰², en pleno renacimiento humanístico mexicano¹⁰³.

Hemos querido recalcar a lo largo de estas páginas cómo los grandes poetas europeos y americanos del siglo XX han iniciado su andadura poética de la mano de los clásicos grecolatinos, clásicos estos que serán una continua fuente de inspiración para la renovación de la creación literaria, anquilosada en el romanticismo y el modernismo. Los grandes autores de este siglo, coincidentes en su vocación renovadora, lo son también en este primer aprendizaje en los metros griegos y romanos, en sus ritmos y en sus imágenes.

¹⁰² Peñalosa indica en una entrevista publicada en el diario El Sol de San Luis, que con este profesor, y siendo aún un niño, tradujo las odas de Horacio (Duque Hernández y Álvarez Delgado 2009: 7).

¹⁰³ Quiso Peñalosa que lo primero que se leyera de su último libro, fueran unas palabras de Dante, de la *Divina comedia*, dirigidas a Virgilio, precisamente cuando el florentino se encuentra con el poeta romano en su fantástico paseo por el más allá. Si como se considera en el prólogo de *Río paisano*, este libro es una *summa* de la poesía peñalosiana, encontrando en él una síntesis de todas sus características poéticas, no es casual que este poemario arranque precisamente con una referencia latina a Virgilio: “*e quella fonte, che spandi di parlar si lungo fiume*” (Peñalosa 2011: 43).

Este crecimiento en el aprendizaje de las letras y la cultura clásica ya referimos que contó con el impulso principal de Alfonso Reyes, pero sabemos también que continuó engrosando el saber mexicano con las generaciones siguientes. Uno de los componentes de estos maestros de la cultura clásica mexicanos fue el ya alguna vez aludido Alfonso Castro Pallarés¹⁰⁴, sacerdote y profesor, nacido el mismo año que Joaquín Antonio y cuya amistad y lecturas mutuas nos dan otro indicio de las excelentes oportunidades formativas de las que dispuso Peñalosa. El mismo Castro Pallarés elogió con un epigrama en latín a nuestro autor potosino:

DUM HEU VOLUBILE TEMPUS RUIT
ANNIQUE NOSTRI CADENTE SOLE FRIGESCUNT
AMICUS EXOPTAT INFIMUS
UT BENE VALEAS
ANNOSQUE PERPETUA GERAT JUVENTA

Y lo elogió como magnífico poeta al que envidiaba. Ambos textos, el del epigrama y el del elogio se encuentran en el Anexo V. La traducción de este breve texto la adjuntamos a continuación y está realizada por el profesor de lenguas clásicas Fernando Ruiz Retamar, que la realizó expresamente a petición nuestra: “Mientras ¡ay! voluble se precipita el tiempo/ y nuestros años languidecen al ponerse el sol,/ el más humilde de tus amigos te desea/ que estés bien de salud/ y que tus años los gobierne una perpetua juventud”.

¹⁰⁴ Recogemos el testimonio de su alumno Tarcisio Herrera Zapién, académico, catedrático de Letras Clásicas de la UNAM y autor premiado de distintos estudios de literatura:

“Así era el doctor Alfonso Castro Pallares, uno de los últimos gigantes del humanismo que ha atesorado el Seminario Conciliar de México, allí en Tlalpan, a sólo un par de kilómetros de nuestro Centro de Estudios Clásicos de la Universidad Nacional Autónoma de México. Nacido en Morelia en 1921, vivió como maestro de dicho Seminario hasta su muerte, en 2006, a los 85 años.

De don Alfonso igual se podían esperar clases de materias filosóficas, teológicas o de teoría literaria, aderezadas con algunas bromas traviesas o algunos poemas memorables. Su testamento lírico mayor se titula *El inasible poema roto* (Semaro, 2001). Su inspiración, no inferior a la de José Gorostiza ni a la de Carlos Pellicer, está enraizada en la lírica universal, en especial en la de Horacio y la de Virgilio.

Por lo demás, era un genial traductor de clásicos latinos, tanto en prosa como en verso” (Herrera Zapién 2007: 349).

Otro latinista, esta vez un alumno de Castro Pallarés, Tarsicio Herrera Zapién, hablando de su maestro, incluye a Peñalosa en la nómina de poetas mexicanos de amplia formación humanística:

Es así como hemos visto que el inspirado vate y humanista Alfonso Castro Pallarés ha levantado el vuelo hacia el Olimpo, donde ya cantan los más inspirados humanistas del siglo XX mexicano. Ellos son Joaquín Arcadio Pagaza, Ignacio Montes de Oca, Federico Escobedo, Gabriel y Alfonso Méndez Plancarte, Octaviano Valdés y Joaquín Antonio Peñalosa.

(Herrera Zapién 2006: 355)

Se entiende de esta afirmación que Peñalosa no sólo recibe una depurada e intensa formación en los clásicos, sino que, además, hay quienes le consideran uno de los divulgadores más importantes de esta sabiduría clásica. No obstante, y pese a la cantidad de datos obtenidos en esta investigación, no es objetivo de este trabajo estudiar el poso que Peñalosa haya dejado en otros autores difundiendo el conocimiento de los clásicos, sino que lo que nos ocupa es investigar sus fuentes y sus puntos comunes con sus contemporáneos, es decir, no lo que deja en otros, sino lo que recibe y lo que comparte. Sí afirmaremos, pues, que la formación de Peñalosa en los clásicos griegos y romanos, y en del Siglo de Oro español, tuvo lugar de modo muy importante y, además, que esta formación intelectual se reflejó de unas maneras u otras en su obra literaria, como ocurrió con los demás autores del 50.

De modo que podemos afirmar que los principales logros vanguardistas en la poesía contemporánea guardan una estrecha relación con la formación en la tradición clásica o, al menos, con poetas que han conocido esta tradición, bien directamente, bien a través de otros poetas, aunque resultaran tan remotos como el propio Góngora¹⁰⁵. Es el caso de uno de los más

¹⁰⁵ En España, concretamente, la poesía de Góngora, basada en la plasticidad de la imagen y en la metáfora, supuso un punto de encuentro de los poetas de la Generación del 27 con un modelo de poesía olvidado por las últimas grandes corrientes literarias. Acerca de la influencia que estos autores tuvieron en la poesía mexicana ver el capítulo 3.2.a sobre la formación poética de Paz, el capítulo 2.

representativos de los componentes de la Generación del 50, Rubén Bonifaz Nuño, que no sólo conocía a los clásicos, sino que tradujo un gran número de obras desde el latín, como profesor de esta materia que fue en la UNAM, entre las que se cuentan la *Eneida* de Virgilio. El propio Peñalosa poseía libros de Bonifaz Nuño en su biblioteca personal, como se puede comprobar consultando el anexo II de este trabajo.

El crítico mexicano Evodio Escalante repara, por ejemplo, en un detalle de la poética de Bonifaz Nuño que sólo podría desarrollar un autor que tenga un conocimiento profundo de los metros clásicos.

La revolución métrica de Bonifaz Nuño, y estoy seguro de que hay que denominarla así, consiste en introducir entre nosotros un verso peculiar que parece no obedecer a ninguna medida pero que de modo invariable exhibe un acento constitutivo en la quinta sílaba. Esta acentuación, enteramente anómala en la quinta, que él convierte en procedimiento, o sea, en fórmula operativa, tiene por objeto romper la música automatizada del endecasílabo, que es el metro que ha dominado en la poesía culta de nuestra lengua desde los tiempos de los Siglos de Oro. Que ha dominado, incluso, así sea como trasfondo o como modelo críptico, mantenido en lo oscuro, en gran parte de lo que entre nosotros se reconoce como verso libre. La aportación de Bonifaz Nuño, entonces, es realmente trastornadora. Impone una ruptura, una dicción desconocida al mismo tiempo que extrañamente familiar. Desconocida porque no se la había usado en la poesía. Familiar porque en ella se reconoce la categoría no-literaria del hablar común, del habla empleada sin pretensiones por el ser-de-masa, por el hombre común y corriente, el habitante de la ciudad de México, ese destinatario anónimo, sin rostro, a quien se dirige, en busca de un acuerdo diferido, pero no por esto menos fundamental, pues será la base de un pacto constitutivo de la nueva comunidad de los hombres, la poesía de Bonifaz Nuño.

(Escalante 2012: 1)

Y he aquí unos versos de *Los demonios y los días*, título, por cierto, que evoca a *Los trabajos y los días* de Hesíodo, donde aparece este ritmo además de una declaración de intenciones en la línea descrita por Escalante:

Adiós, Garcilaso de la Vega,
tus claros cristales de sufrimiento.
Yo vine a decir palabras en otro
tiempo, junto a gentes que padecen
desasosegadas por el impulso
de comer, comidas por la amargura;
débiles guerreros involuntarios
que siguen banderas sin gloria,
que lloran de miedo en las noches,
que se desajustan sin esperanza.

(Bonifaz 1996: 125)

En lo que se refiere a la producción concreta de Peñalosa, se puede observar la huella de los autores clásicos en versos como los de *Pájaros de la tarde*, libro concebido como una oración litúrgica, que guarda semejanza con el estilo de la épica heroica, lleno de solemnidad y de largos versos casi prosificados, o de himnos, cuyo origen se remonta sin duda a la antigüedad.

Un ejemplo, entre otros, de este libro, precisamente el primero que escribe y el más cercano por tanto a su formación inicial, es “Letanía mayor por España”, donde se solicita la atención divina

Por el Cid de barbas negras.
Por San Fernando, el de los cien combates,
por los ojos azules y el cabello de cobre de la Infanta Doña Isabel,
Bendícela...

(Peñalosa 1997: 7)

Tono elevado, referencias a personajes épicos, epítetos heroicos, la oralidad característica de este género, concentración de imágenes, son algunas de sus reminiscencias con la tradición épica clásica. Más adelante, en “Ofertorio” se lee:

Te ofrecemos, Señor, hostias y preces. Por los gloriosos guerreros que murieron en flor de epopeya en la aurirrojeante Troya. Por los ejércitos calmosos que se embotaron en las altas murallas eternas de Roma. Por los soldados hispanos que en ocho siglos sucumbieron al moro, mientras hacían la señal de la cruz y la esperanza. Por los conquistadores de América que cayeron envueltos en un jirón de bandera, hecha gualda con sus ilusiones, roja con su corazón¹⁰⁶.

(Peñalosa 1997: 10)

Por otro lado aparecen menciones más explícitas a lo largo de su obra, como por ejemplo el conjunto de poemas de *Museo de cera* que recoge bajo el título *De la antología de canciones populares griegas*: “Canción misenia” y “Canción cretense”. En ese mismo libro encontramos el poema titulado “Reportaje desde la Acrópolis”, un poema en el que la célebre ciudad griega se ha transformado en un ciudad moderna, donde los elementos clásicos y los antiguos dioses y personajes siguen presentes, pero privados de la sacralización de la que gozaran entonces: Delphoi, cuernos sagrados, narcisos, Platón, el Olimpo, Apolo, referencias a versículos de la *Ilíada*, columnas y cariátides, todos ellos ignorados en su valor por un grupo de turistas yanquis.

El recurso a la fábula, como relato interpretado por animales con una enseñanza moral recuerda irremediabilmente a Esopo. Y es que en Peñalosa los animales y la naturaleza son personajes protagonistas de muchos de sus versos, desde el primero de sus libros, referido a los pájaros. También, un poco más de lejos, el recurso constante a la naturaleza recuerda los tópicos de

¹⁰⁶ Acerca de la importancia de la épica clásica en la literatura de la primera mitad del siglo XX baste recordar la importancia capital que obtuvo el *Ulises* de Joyce, siendo su inspiración una de las primeras obras épicas de nuestra tradición cultural.

Virgilio en sus *Bucólicas* relacionados con la actividad pastoril: las cabras, el ordeño, el queso; en fin, todo aquello que representa la riqueza de los pastores. Y sobre todo a las *Geórgicas*, donde vegetales y animales cobran una importancia protagonista, siempre para deleite de los personajes divinos que la contemplan. Sobre este telón de fondo, se añaden los asuntos mitológicos y los panegíricos o adulatorios, siempre relacionados con las letras o la política, urbanos, en todo caso. Donde más presente se encuentra este recurso a los animales domésticos es en *Ejercicios para las bestezuelas de Dios*, si bien es verdad que Peñalosa no pretende hacer una reflexión sobre la vida en la ciudad y en el campo, sino sobre Dios y los misterios de la fe católica.

El influjo de algunos poemas clásicos en Peñalosa se hace presente de manera velada en algunos poemas, donde se descubren algunos esquemas y trasuntos comunes. Es el caso de “Testamento de la abuela”¹⁰⁷, donde encontramos algunas similitudes nada menos que con las *Bucólicas* de Virgilio, obra bien conocida por este ávido lector y ensayista de los poetas clásicos. Esta presencia de los clásicos está disimulada detrás de su estilo propio y de los referentes actualizados tanto en el espacio (América), como en el tiempo (siglo XX), pero que no dejan de parecer una nueva descripción de La Arcadia creada por Virgilio.

Arrímense, hijos,
junten también a los niños,

¹⁰⁷ Este poema resulta tener, además, una inspiración clara en “Pequeño testamento” de Miguel d’Ors, publicado en *Curso superior de ignorancia*. Conocemos, por testimonios directos de d’Ors, el trato que mantuvieron ambos poetas en vida, al menos a través de correspondencia escrita. No en vano, Miguel d’Ors ha sido la persona que ha dado a conocer con mayor eficacia al poeta mexicano en España. El poema de d’Ors es el siguiente: “Os dejo el río Almofrey, dormido entre zarzas con mirlos,/las hayas de Zuriza, el azul guaraní de las orquídeas,/los rinocerontes, que son como carros de combate,/los flamencos como claves de sol de la corriente,/las avispas, esos tigres condensados,/las fresas vagabundas, los farallones de Maine, el Annapurna,/las cataratas del Niágara con su pose de rubia platino,/los edelweiss prohibidos de Ordesa, las hormigas minuciosas,/la Vía Láctea y los ruyseñores conplidos./Os dejo las autopistas/que exhalan el verano en la hora despoblada de la siesta,/el Cántico espiritual, los goles de Pelé,/la catedral de Chartres y los trigos ojivales,/los alulaya de oro de los Uffizi,/el Taj Mahal temblando en un estanque,/los autobuses que se bambolean en Sao Paulo y en Mombasa/con racimos de negros y animales felices./Todo para vosotros, hijos míos./Suerte de haber tenido un padre rico” (d’Ors 1987: 31).

ay, este nublado de ojos,
quiero sentir cerca su resuello.
Pobres fueron mis abuelos
y más pobres mis padres
el y ustedes más
y así hasta el fin de los siglos.

Les dejo la selva que nos sustenta
y la caída del agua,
nunca se negó a llenar los cántaros.
A ti, como mayor, te entrego la familia
no desgrane la granada su roja pedrería
y a ti, Juan, te doy la ceiba
cuelga ahí tu amaca
cuando llegue el perro del mal
de la canícula.
A las niñas les entrego las mariposas
para que jueguen a “hilitos, hilitos de oro”,
les dejo a mi paisano el río,
me quería, me retrataba, ondulaba mi cabellera.
Las palomas son para Lupe,
lindas como trocitos de luna,
rondaban mi cama por las tardes
nunca supe si para arrullarme
o no querían que me durmiera.

El azul no hace ruido cuando amanece,
ni ustedes ahora que me entierren,
no lleven guitarras ni desperdicien las lágrimas,
guárdenlas para cuando el amor se vaya.
Todos nos vamos, todos,
cuando los huesos se enfrían.
La muerte, el entierro,
son cosas de la vida.

Encontramos la oralidad como en los textos que recitaban los ciegos homeros o los juglares medievales, pero con un verbo tan mexicano como ese “arrímense” pues es más familiar en España el uso de “acérquense”. Va a comenzar la función, el recital, la acción dramática...

También es de inspiración clásica el tono moral que adquiere al evocar el *tempus fugit*, resumido en la paradoja final “La muerte, el entierro/ son cosas de la vida”. La misma imagen del río es una metáfora clásica, que nos llevaría hasta Heráclito.

Todo el poema hace referencia continua a otro tópico el del *locus amoenus*. Ese lugar apacible, donde la naturaleza se presenta en un equilibrio casi perfecto, derrochando la belleza del punto medio, la prosperidad, aquí expresadas en la granada, en la ceiba, en los cántaros llenos, en el vuelo de las mariposas, el suave discurrir del río.

Y por fin, la comparación con las *Bucólicas* de Virgilio, por ejemplo con el discurso de Melibeo al comienzo de la Égloga I:

Tendido al pie de tu haya de ancha sombra,
tú, Tíiro, en el leve caramillo
ensayas tus tonadas campesinas.
Nosotros, de la patria en los linderos,
adiós decimos a sus dulces campos,
nosotros, de la patria fugitivos...
tú, tendido a la sombra, al eco enseñas,
oh Tíiro, a que el bosque te repita:
¡Amarilis hermosa!...

(Virgilio 1996 :75)

Aquí se percibe la oralidad, en cuanto se refiere en segunda persona a Tíiro, con el que Melibeo establece una conversación en la que ambos intercambian confidencias; el tono moral de la fugacidad de la vida, en este

caso abstraída de la pérdida de las posesiones: Melibeo, al igual que la abuela del poema de Peñalosa, está despidiéndose de sus bienes, que son todos ellos bienes naturales, silvestres; la exquisitez con que se refiere a las cosas del campo, concretamente a la “haya” bajo cuya sombra se tiende Títiro, recordándole a su amada (huelga advertir de nuevo cómo a Peñalosa la naturaleza le recuerda a Dios como la huella recuerda a quien la hizo). Del mismo modo Peñalosa sitúa a Juan bajo una ceiba, que es recuerdo de su amada abuela.

Además, desde el comienzo se recurre a la descripción de un estado de ánimo, de una psicología melancólica y a un estado inicial de pobreza que se prolonga de generación en generación sin que con el paso de los años nadie haya puesto solución. Es por tanto, al igual que hace Virgilio a través de sus pastores, una protesta frente a los desastres sociales, pero a la vez un acto de gratitud, no a Augusto, en este caso, sino a Dios, que a pesar de tanta miseria ha enriquecido con la belleza de la naturaleza a tan paupérrima familia mexicana.

Al igual que en el poema de Virgilio, está presente el asunto de la desposesión de los bienes del campo. A Melibeo se los despojó un soldado, como consecuencia de un reparto tras la guerra civil entre los veteranos de Julio César; a la abuelita le despoja la muerte tras la guerra de la vida. Ambos, Melibeo y la abuelita, sufren una cierta ceguera, Melibeo de la mente y la abuelita mexicana de los ojos. Por otro lado, en los dos poemas, la actitud del despojo de esos bienes, es más bien sosegada y aceptada con resignación y el contrapunto de la música y la vida regalada está tanto en uno como en otro: Títiro se entretiene con un caramillo en la ausencia de Amarilis, su amada, y la familia de la abuelita es invitada a disfrutar de la vida y tocar la guitarra “cuando el amor se vaya”. Esto último se encuentra más explícito en la última intervención de Melibeo, cuando refiere que ya no cantará canción alguna en tono de exhortación a sus animales.

Id cabritillas, id, rebaño feliz en otros tiempos.

En adelante ya no os veré, tumbado en una frondosa gruta,
colgadas, a lo lejos, de las rocas cubiertas de maleza.
No cantaré canción alguna.
Ya no ramonearéis, cabritillas, estando a mi cuidado,
los cýtisos en flor ni los amargos sauces.

(Virgilio 1996: 79)

Y por supuesto, encontramos en las *Geórgicas* de Virgilio otra fuente de inspiración para la poesía de Peñalosa. Al igual que ocurría con las *Bucólicas*, las semejanzas con las *Geórgicas* son veladas (más en tanto que la obra de Virgilio, aunque posee pasajes líricos, es de intención didáctica, no así la de Peñalosa que es puramente lírica) y no tienen que ver directamente con los asuntos principales de estos cuatro poemas didácticos, sino, más bien, con el modo en que se abordan los objetos que ahí aparecen y con la aparición del mismo tipo de objetos. Virgilio dedica su libro, por este orden, a describir el campo, el cereal y la meteorología; los árboles y viñedos; el ganado y, por último, las abejas, y las actividades que se dedican a sus cuidados y crianza.

En la introducción del ejemplar de las *Geórgicas* cuyo texto vamos a manejar aquí, el catedrático de instituto Alfonso Cuatrecasas realiza una breve biografía del autor, sin entrar en detalles controvertidos ni polémicos. En ese repaso de la vida de Publio Virgilio Marón se apunta –y es bien sabido por cualquiera que se haya iniciado en el conocimiento de este personaje- que “el amor, la sensibilidad y el conocimiento de la naturaleza que alienta en sus obras es demasiado sincero y sentido para ser artificial y lleva el cuño de una infancia en contacto íntimo con esos árboles, esos ríos y esos rebaños que, ya alejado de ellos, sigue amando, añorando y viendo con los ojos del recuerdo” (Virgilio 1998: XIV). Esto es sin duda una conexión directa con Peñalosa: el amor a la naturaleza. La naturaleza ocupará un papel protagonista en las obras líricas de ambos autores, y en ambos será tratada de un modo amoroso.

Las evocaciones a personajes, animales y paisajes de las *Geórgicas*, son en algunos casos impresiones juveniles del poeta, como afirma el ya citado Cuatrecasas (Virgilio 1998: 63). Es decir, para describir lo que describe necesita una mirada distinta a la adulta, necesita ver las cosas como las veía de infante o, al menos, con la melancolía de la infancia. Ese recurso a la mirada no adulta de personas, animales y cosas, es el mismo al que recurre Peñalosa para elaborar, en este caso, toda su poética. La mirada de Peñalosa es una mirada inédita y cargada de sencillez y cierta ingenuidad. De ese modo, se puede decir que ambos poetas usan la infancia como instrumento de idealización. Y si bien el modo concreto de actualizar esa mirada juvenil es distinto en cada uno de ellos (Virgilio se basa en su juventud, pero su lenguaje no está tan cargado de ocurrencias infantiles como el de Peñalosa y, ni mucho menos de guiños a lo azteca y referencias a lo evangélico), el propósito es el mismo: la elevación de lo sencillo frente a la despiadada modernidad de la ciudad (tan atroz la situación que descubre Virgilio en la Roma de su tiempo, con continuas revueltas, corrupción política, guerras por el poder, etc., como la deshumanización industrial que Peñalosa vive en el siglo XX).

Esa mirada juvenil a la que nos acabamos de referir fija sus ojos en lo pequeño, en lo sencillo. En el caso de Peñalosa esta focalización en lo pequeño y marginal está ya más que referida en este trabajo, y aún más se ha de referir en el capítulo que se dedicará al franciscanismo poético, donde se estudia en concreto eso de particular que posee la poesía de Peñalosa y no ya lo que le une con sus compañeros de generación. Por tanto, nos centraremos más en Virgilio, quien prefiere tener más en cuenta a los pequeños propietarios de esas tierras en las que se va a fijar, que en los grandes latifundios.

Cabe añadir antes de pasar a un análisis más detallado de las semejanzas de los poemas de nuestros dos autores, que, aunque todos los libros de las *Geórgicas* nos interesan, en el libro tercero, Virgilio comparte padecimientos con los animales, siente con ellos. Esto logra cierta personificación de las criaturas que describe, lo cual Peñalosa realiza constantemente en sus poemas, como uno de sus recursos fundamentales. Y

basta echar un vistazo por la obra de Peñalosa para darse cuenta que este compromiso con el mundo animal se halla por doquier, desde *Pájaros de la tarde*, en el que Peñalosa destaca la importancia del trabajo de las aves, pasando por *Ejercicios para las bestezuelas de Dios*, donde da voz a árboles resignados, a sufridas hormigas, a acomplexados elefantes, etc., hasta la alegría de una vaca pastando con sus becerros en su último libro *Río paisano*. Y es en el libro cuarto donde Virgilio se fija en unas criaturas tan pequeñas como las abejas, abejas a las que Peñalosa se refiere en *Pájaros de la tarde* como las hacedoras de “la miel de colmena que fue primero flor” (Peñalosa 1997: 16), y que con otros insectos acapara la mirada del mexicano.

Pero no parezca que la cercanía y estima que Peñalosa tenía a Virgilio es un intento forzado del autor de este trabajo. Tanta estima profesa Peñalosa a Virgilio que en su “Ofertorio” a Dios, en *Pájaros de la tarde*, es junto con Homero, Dante y Cervantes, el autor por el que eleva a Dios sus preces y deja así enunciadas cuáles con sus más preciadas fuentes, las clásicas grecolatinas, el Siglo de Oro y San Francisco:

Y te ofrecemos preces por Homero que no supo más que del coral submarino de sus versos oceánicos; por Virgilio, alma de lirio, que te profetizó en sus hexámetros camperos de la égloga cuarta; por Dante que vio anchamente tu cielo joyante y el oscuro tártaro; por Cervantes, que se vistió con el hábito pardo de tu siervo Francisco para ir de lujo a visitarte; y por todos los poetas que temblaron con tu hermosura y entre las cuerdas de su verso hubo un ritmo para tu ritmo.

(Peñalosa 1997: 10)

Y es que para un poeta como Joaquín Antonio, que contiene la pasión del indígena por las flores y los pájaros y el cariño fraternal de Francisco hacia todo lo que ha salido de manos de Dios, la poesía de Virgilio no puede dejar de ser una atractiva fuente de inspiración, por lo que este poeta romano contiene sin pretenderlo de los dos motores de Peñalosa: lo primitivo y lo trascendente. En la obra de Virgilio los dioses observan las cosas, las cuidan y se deleitan; en

Peñalosa¹⁰⁸ es el Padre Dios quien observa las cosas y se deleita. Por tanto, deleitarse con las criaturas es en cierto modo una acción propia de la divinidad.

¡Vosotros, oh resplandecientes luminarias del mundo que desde el cielo regís el transcurso del año; vosotros Liber y alma de Ceres, si con vuestro favor trocó la tierra la bellota caonia por la fértil espiga y mezcló en las copas el agua de Aqueloo con las uvas por vosotros descubiertas; y vosotros, faunos, propicias divinidades de los campesinos (venid juntos faunos y doncellas dríadas); son vuestros dones los que canto! Y tú, Neptuno, para quien la tierra, herida con tu gran tridente, hizo surgir, por vez primera el relinchante caballo; y tú, habitante de los bosques, para quien trescientos níveos novillos pacen en las fértiles dehesas de Ceos; y tú mismo, Pan, abandonando tu bosque natal y las florestas del Liceo, tú pastor de ovejas, si el Ménalo es para ti motivo de solicitud, asísteme con tu favor, oh dios del Tegeo; [...] dioses y diosas todos que os preocupáis de proteger los campos y, que sin necesidad de simiente, hacéis crecer nuevas mieses y que desde el cielo enviáis generosa lluvia a los sembrados [...].

(Virgilio 1998: 65-66)

Tras esta primera reflexión acerca de las relaciones entre las dos poéticas, pasamos ahora a desvelar algunos lugares comunes entre el latino y el mexicano. Uno de ellos aparece ya en el libro primero de *Geórgicas*, se trata de los desastres que la guerra ha ocasionado al campo, abandonado, convertido en campo de batalla, pasto de las llamas y sembrado de muertos. Tras una larga disertación sobre el campo y sobre el modo de cultivarlo, así como los signos que se deben interpretar en los astros y en cielo para establecer un calendario de trabajo, Virgilio relata de un modo a la vez profético, en tanto que protesta y amonesta, y a la vez apocalíptico, pues profetiza o adivina lo que ocurrirá en un futuro en las tierras devastadas por la guerra (se refiere en concreto a la guerra entre Augusto y los asesinos de

¹⁰⁸ Este asunto de la mirada de Dios se expone y argumenta detenidamente, más adelante, en el capítulo 5.

César). Y, con todo, la lamentación final es por la tierra como auténtica víctima de estas confrontaciones bélicas:

En consecuencia, Filipos vio a las legiones romanas luchas de nuevo entre sí con parejas armas. Y no fue indigno para los dioses que Ematión y los anchurosos campos de Hemo se regaran por segunda vez con nuestra sangre. Llegará el día, sin duda, cuando el labrador, al remover la tierra con el curvo arado, encontrará, en aquellos territorios, armas carcomidas por el sucio óxido o, con los pesados rastrillos, arrastrará inútiles cascos y en las desenterradas sepulturas verá con sorpresa grandes esqueletos.

[...] Ya bastante, hasta ahora hemos expiado con nuestra sangre los perjuros de la Troya de Laomedonte. [...] ¡Tantas guerras en el mundo; tantísimas variedades de delitos; ninguna consideración para el arado, que bien se la merece; están descuidados los campos por haber sido retirados los colonos y las curvadas hoces son fundidas para hacer rígidas espadas! Por aquí se levanta el Éufrates en guerra; por allí, la Germania. Ciudades vecinas, rotos los pactos, luchan entre sí. El despiadado Marte se ensaña por todo el orbe [...].

(Virgilio 1998: 84-85)

El poema de Peñalosa que más claramente relata la devastación de la guerra en la tierra, lo hace, igual que el de Virgilio en un tono amonestador y apocalíptico, pero mucho más duro y descarnado. Lo que Virgilio achaca a las acciones caprichosas de Marte, Peñalosa lo asimila en “Visión de Apocalipsis” (*Río paisano*) a las señales divinas del fin del mundo, mostradas por San Juan en el Apocalipsis bíblico (en cualquier caso desciende del cielo) y, como Virgilio, su lamento final es igualmente por la tierra como víctima, no por el hombre en particular:

Vi dos ángeles de cabelleras incendiadas
cuyos ojos despedían rayos ultravioleta,
tomaron relámpagos del altar del fuego

y descendieron
en gaviotas con alas de águila.

El ángel primero paró en la playa
y lanzó al mar una granada explosiva,
las olas en retirada bramaron como heridas,
locas ante su perseguida transparencia
y el terror deshilvanó el encaje de la espuma,
el mar quedó seco,
sólo una ballena azul se retorció
con el esqueleto sin carne
en el infinito arenal.

El ángel segundo sobrevoló
el aire de cutis de magnolia,
como un mar de vidrio espumoso de nubes,
arrojó una flecha como un misil ardiente
que dejó al mundo infectado de neumonía.
Se rasgaron las cortinas de moaré del aire,
nadie más respiró en la tierra,
llovían pájaros muertos,
los hombres caían como frutas podridas,
reventadas, olorientas,
nadie enterró sus cadáveres morados,
sólo una manada de lobos se hartaba
de brazos y piernas de niñas
hasta que cayó el último respiro.

Ay de la tierra,
hermosa y poderosa,
¡que haya bastado una hora
para que llegara tu castigo!

(Peñalosa 1997: 79)

Por último, sobre estos textos, conviene indicar que en ambos casos, los desastres parecen ser consecuencia o castigo de las acciones inmorales realizadas por los hombres. En el caso de Virgilio las guerras referidas en el pasaje se deberían al deshonesto asesinato de César y al perjurio del Rey de Troya. En el caso de Peñalosa –que no se refiere a ninguna guerra en particular, aunque por el tipo de armas (nucleares y biológicas) bien podría ser la temida y aún no llegada Tercera Mundial- por la aclamación final y por el hecho de ser ángeles los que infligen el castigo, las acciones deshonestas pueden hacer referencia al afán de poder. En los dos casos el ser sobrenatural origina el conflicto, pero los protagonistas de este son los propios hombres, de ahí la culpa del hombre como autor material de su propio castigo. La enseñanza moral es idéntica.

Vayamos ahora al libro segundo. En este libro encontramos, sobre todo, alegría. Naturaleza y alegría, asociación que encontramos en Peñalosa, donde la mirada a la naturaleza es siempre una mirada serena, llena de paz, y alegre, muy alegre. En nada se parece a los paisajes atormentados de los románticos, aunque su estilo esté también lejano de la poética renacentista.

La individualización del objeto natural es otro de los recursos de Virgilio que igualmente comparte Peñalosa. Virgilio se refiere a los árboles uno por uno. No habla del bosque en general, habla por ejemplo del “arbolito [en diminutivo afectivo] que desde sus soterradas raíces sale estéril” (Virgilio 1998: 88), e incluso establece para ellos relaciones familiares: “Ahora, la alta copa y la frondosidad de la madre lo dejan en la sombra, privando así de sus frutos al que está creciendo y agostando al que los da” (Virgilio 1998: 88). Es por ello que los árboles son dados a luz, en este libro, como si fueran mamíferos: “los árboles que nacen de forma espontánea salen ciertamente infecundos, pero lozanos y vigorosos” (Virgilio 1998: 87). En la traducción de este pasaje el traductor escribe “nacen”, pero en una nota al pie aclara que “el texto latino dice literalmente ‘se tollunt in luminis oras’ (‘se elevan hasta la región de la luz’). La expresión latina sería análoga a la española ‘dar a luz’ o ‘salir a la luz’, pero aplicada a los árboles. Nosotros lo hemos traducido simplemente por ‘nacer.’” Y

poco más adelante el poeta dice “el árbol que ha surgido de caídas semillas crecerá lentamente para proporcionar sombra a nuestros futuros nietos y sus frutos degeneran, olvidando su prístina jugosidad, y las vides ofrecen despreciables racimos, presa para los pájaros” (Virgilio 1998: 88). De modo que parece asociar a árboles animales y personas como en una gran familia. Ya señalamos el hecho de referirse como madre al ejemplar del que procede el vástago, algo poco habitual si no es en poesía, y ahora se nombra a los beneficiarios de la agricultura con el apelativo familiar “nuestros nietos”, lo que es también poco habitual en un libro didáctico a no ser que busque una intención afectiva. El detalle de los pájaros que comen racimos enseña que en la naturaleza nada es del todo despreciable, pero desde un punto de vista lírico, reviste de pequeñez, de detallismo, el pasaje y hace que la ternura de las aves aparezca en escena como formando parte de esa gran familia a la que hemos aludido.

Tanto es el empeño de Virgilio por familiarizar la naturaleza –en este libro segundo concretamente la naturaleza vegetal- que incluso llega a establecer diálogo con ella. No puede pasar inadvertido el pasaje en el que Virgilio habla con una simple y pequeña uva: “Y a ti, uva de Retia, ¿con qué versos te podré elogiar? Y sin embargo, no intentes compararte a las bodegas de Falerno” (Virgilio 1998: 89-90).

Pues bien, para el franciscanismo poético, como se explica en capítulo aparte, la naturaleza entera, incluso lo inerte, forma parte de un orden familiar que, aunque jerarquizado, no deja de ser familiar. El fundamento está en la paternidad de Dios, que es Padre por igual de todas sus criaturas, no sólo de los hombres. Es por ello que la mirada de Peñalosa fija su atención en las pequeñas criaturas de Dios que, por pequeñas o por defectuosas parecen carentes de importancia. Lo que no es ajeno a Virgilio, aunque sus motivos sean distintos.

¿Por qué continuar con los más grandes? ¿Acaso los sauces y la humildes genista no proporcionan follaje para el ganado y sombra

para los pastores, setos para los sembrados y alimento para la miel? Y da gozo contemplar el monte Cítoro rebosante de boj, y los bosques de pez de Naricia.

(Virgilio 1998: 102)

Como Virgilio, Peñalosa no se suele referir al conjunto en general, sino que individualiza, y lo hace llegando mucho más lejos que Virgilio, pues no sólo se fija en ellos con una inusual ternura, y llega a establecer diálogos con ellos, sino que además les da voz. Puede servirnos, entre otros muchos casos, el “Benedicite de las cosas pequeñas”, donde en tono de salmo va destacando individuos de la naturaleza (lo hace con adyacentes y pronombres relativos) y les pide que hablen bendiciendo para dar gozo, en este caso no al hombre, sino a Dios; pero qué duda cabe de que es la mirada de Joaquín Antonio la primera que se goza de esas cosas, así como la de Virgilio se gozaba de las plantas pequeñas.

[...]

Bendígalo la rosa deshojada del atardecer, la rosa amarilla que nadie aspiró y nadie se prendió a la rosa negra de la cabellera.

Bendígalo el grillo que toda la tarde afina de balde su guitarra

[...].

Bendígalos la cabra equilibrista que corona las lomas, con su hijo el chivito que en su hociquillo rosa rehíla leche tibia.

Bendígalo la espiga temblorosa de gravidez y pavura [...].

(Peñalosa 1997: 16)

Y si, como mencionamos, Virgilio enfoca a una uva, Peñalosa lo hace con una naranja (en “Receta para hacer una naranja” de *Sin decir adiós*), y son innumerables las veces que el mexicano habla con las cosas o las hace hablar¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Y como diremos más adelante en 4.5 “La ruptura y la renovación poética”, el enfoque a estas realidades tan menudas nos recuerda también al Neruda de las *Odas elementales*, donde entre otras cosas se enfoca, por ejemplo, una castaña.

En el poema “Testamento de la abuela” que da su unidad y sentido a su último poemario, *Río paisano*, Peñalosa se refiere a la naturaleza como una asociación de elementos con los que se establecen relaciones de amistad y familiares. Para no extendernos demasiado con este poema, que ya recibió anteriormente una atención más específica, sólo aludiremos a dos pasajes, ese en el que la abuela deja en herencia la familia su hijo Juan, y aquel otro en el que deja a todos a su “hermano el río” (Peñalosa 2011). Por tanto en esa familia hay personas y cosas, igual que en la visión poética de Virgilio, aunque de un modo menos explícito.

Es el turno para los animales en la obra de Virgilio. El libro tercero se centra en el ganado, pero lo hace derrochando ternura hacia los brutos y describiendo sus padecimientos como el caballo que “sudará y sacará sanguinolenta espuma por la boca, tanto si corre para llegar a las metas de la Élide, como si, más bien, tira de un carro belga con su suave cuello” (Virgilio 1998: 116). No deja de ser encantador, a la par que didáctico, el fragmento que dedica a describir a un potro, en el que no escatima en el uso de adjetivos y de comparaciones mitológicas:

El potro de buena raza, desde el primer momento, camina más erguido en los campos y dobla las manos con elegancia. Es el primero en atreverse a seguir un camino y a desafiar los amenazadores ríos y a confiarse a un puente desconocido y no se asusta de los ruidos vanos. Tiene orgullosa la cerviz, fina la cabeza, corto el vientre y amplio el lomo, y su generoso pecho ostenta músculos vigorosos (son de calidad los bayos oscuros y los tordos; el peor color es el blanco y el castaño claro); además, si resuena algún arma a lo lejos, no sabe permanecer quieto en el sitio, endereza las orejas, se estremecen sus miembros y, piafando, echa por sus narices el fuego acumulado. Su crin es espesa y, desparramándose, cae sobre el brazo derecho. Recorre sus lomos una recia espina dorsal y sus cascos de duro cuerno escarban el suelo resonando gravemente. Tal era Cílaro, domado por las riendas de Pólux de Amiclas, y tales aquellos de los que los poetas griegos han hecho mención: la pareja de caballos de Marte y los del carro del gran

Aquiles. Así también el propio Saturno, veloz, hace flotar su crin sobre su cerviz equina a la llegada de su esposa y al huir llenó el alto Pelión de agudos relinchos.

(Virgilio 1998: 111)

En este pasaje, Virgilio realiza la descripción de un potro con intención de mostrar las cualidades de un buen ejemplar. Pero al redactar las virtudes de un buen caballo joven no puede evitar la expresión lírica. La descripción del potro es sin duda poética y afectiva. No es necesario para una descripción práctica mostrar con tal plasticidad la belleza y el arrojo o valentía de un animal. A veces, como cuando se refiere al sonido de las armas, parece incluso profundizar en la psicología del animal, describiendo cómo reacciona ante tal remoto estímulo. Y por si quedaba alguna duda de la expresión afectiva de Virgilio, el final del texto compara al animal con nada menos que Saturno y con el cortejo amoroso. Virgilio pretende algo más que la simple exposición de rasgos morfológicos; es evidente la elaboración afectiva y poética de dicha exposición, filtrando en sus palabras la visión poética del autor.

También Peñalosa describe a los animales, aunque su intención didáctica no se dirige hacia el propio animal que protagoniza sus versos, sino que suele ser más bien moral. Pero del mismo modo que en Virgilio, rezuman sus palabras de afecto hacia el objeto y lirismo. Propondremos un breve poema en el que describe a un toro, animal muy querido por Joaquín Antonio, dada su ferviente afición por la tauromaquia, titulado “Un toro bravo y célibe”:

Hablé ayer con un toro
bravo y célibe,
piel blanca
como enjabonado con almendras
o salido de un chapuzón de espuma.
Mugía
solitario en el campo
y el mugido que hacía trizas el aire
y derrumbaba el maquillaje de las nubes

era el mismo invariable mugido,
como el dolor del hombre
que sólo puede decir ¡ay!
Se muere uno muriendo, y no se muere.

(Peñalosa 1997: 244)

En estos versos, aunque con intención final distinta a la de Virgilio, pues como apuntamos se trata de una reflexión más bien moral, encontramos la descripción de un animal como intención primera. El toro es descrito físicamente. También se describen sus acciones. Así como el potro de Virgilio piafaba y echaba “fuego” por sus narices, describiendo esa acción con una metáfora, del mismo modo Peñalosa expresa el mugido del toro con una figura literaria, en este caso con una hipérbole (haciendo trizas el aire). La metáfora de Virgilio destaca la cualidad principal del caballo, su fogosidad, la hipérbole de Peñalosa destaca la cualidad principal del toro, su fuerza. Y si Virgilio comparaba el potro con el dios Saturno y haciendo referencia a la belleza del cortejo amoroso, pues el caballo ha sido descrito como un ser bello y proporcionado, fundamentalmente, ahora es Peñalosa el que compara: compara al toro con el hombre y el contexto no es el del cortejo, que no es muy elegante en el toro, sino el del sacrificio, el del dolor, que sí es lo propio del bóvido, ya sea en la arena de una plaza de toros, ya sea en el campo, donde se usa para el trabajo más duro, o donde se cría para su final sacrificio.

El padecimiento de las reses no es ignorado tampoco por Virgilio, que lo describe también en este mismo libro. Tras una referencia a los hostigamientos que sufren por parte de los tábanos, el poeta romano se centra en los terneros, quienes sufren el hierro incandescente en su piel para ser clasificados y marcados. Su clasificación incluye los que serán víctimas del sacrificio a los dioses y los que serán empleados para trabajar la tierra o tirar de pesadas carretas, bajo el peso de los yugos (Virgilio 1998: 113-115). Y la lírica se hace presente con los toros y vacas incluso en los trances más violentos, como son los combates entre machos por emparejarse a una hembra:

La hembra les va arrebatando poco a poco sus fuerzas y los consume y, con sus dulces carantoñas, les impide pensar en bosques y en pastos y, con frecuencia, induce a sus bravos amantes a combatir entre sí a cornadas. Pace una hermosa novilla en el gran Sila: ellos alternándose, entablan violentos combates, pródigos en heridas. La negra sangre baña su cuerpo y, obstinadamente enfrentados sus cuerpos, se acometen con grandes mugidos; los bosques y el gran Olimpo devuelven sus bramidos. [...] El vencido se marcha lejos [...]. Lamentando continuamente su vergüenza, las heridas del soberbio vencedor y, al mismo tiempo, los amores que ha perdido sin poderse vengar, abandonó sus ancestrales dominios, dirigiendo una última mirada a su establo.

(Virgilio 1998: 116)

Toros que se hacen carantoñas dulces, que piensan en bosques, que se lamentan y avergüenzan, que sienten soberbia, que parten al destierro mirando atrás melancólicamente las posesiones perdidas... Los animales de Peñalosa también son “perdedores” o venidos a menos, y también tienen sentimientos propios, como en este fragmento de “Nostalgia de las bestezuelas que fueron a Belén”, donde los animales se sienten viejos, olvidados, pobres, juguetes de los niños, que padecen frío y cansancio:

[...]

Nos desconocíamos una hora antes
 cada cual la sombra de su higuera, su charco de agua,
 alguna vez un pájaro sentado en la sorda cabeza
 y un manojo de estrellas para rumiar la noche,
 cuando nos sorprendió el infinito al descampado.
 Animales arruinados al borde de la jubilación,
 sencillamente vivíamos, trabajábamos en ratos,
 pardos de pura vejez, pertenencia de pobres,
 un poco prolongación de la familia,
 hermanos menores de los niños judíos, sus juguetes grandes;
 hijos de los rebaños de David que treparon el Carmelo

excepto el gallo desmemoriado que ignoraba su estirpe.

Nos reunimos aquella noche por el frío, por los profetas,
cuando el pesebre se llenó de Dios
y se nos humedecían los ojos
de resina, de vahos, de campo, como de ternura,
y se iban doblando las patas de cansancio, de adoración, de sueño.
Representantes de manadas salvajes, de tropeles suntuosos,
de todas las pieles y plumajes, de cornamentas y bramidos,
animales de cresta o de espumas, nosotros sus embajadores
cuando Dios de pequeño no pudo llenar la cuna.
[...]

(Peñalosa 1997: 83)

Son muchos más los animales a los que tanto uno como otro dedican sus miradas y sus palabras, como ovejas, ciervos, burros, etc., pero realizar un análisis tan detallado de cada una de esas descripciones resultaría tan cansado como superfluo, pues ya quedan expuestas con los fragmentos comentados las concomitancias entre ambos autores, por lo que no nos detendremos más en este libro y pasaremos al siguiente, donde Virgilio describe el trabajo de las abejas. Unas criaturas muy pequeñas.

Voy a exponerte el maravilloso espectáculo de unas cosas tan sencillas que habrán de maravillarte [...]. En cosas de poca importancia está mi empeño, pero no será de poca importancia la gloria, si a uno no se le impiden las divinidades adversas y Apolo, después de invocado, le escucha.

(Virgilio 1998: 129)

Así comienza el libro cuarto. Y así, *Pájaros de la tarde*, el primer libro de Peñalosa que cuenta con el “Benedícite de las cosas pequeñas” entre sus primeros poemas prosificados. Como ya dijimos, son cosas pequeñas y aparentemente sin importancia, pero no es así, pues a los ojos de la divinidad adquieren gloria. Virgilio describe las abejas y sus maravillosas obras,

Peñalosa describe hormigas, mariposas, caracoles, arañas, moscas... Y aquello que los hace maravillosos. Esto dice Peñalosa, como una declaración de intenciones de su poética, como hace Virgilio en la cita anterior:

No dejes escapar a ninguno
de la jaula de tu corazón,
todos los animales son bellos
incluidos los feos.
Mira el flash del ratoncillo
color gris de perla
[...]
la araña iniciando el vals en zapatillas de ballet,
la perfecta hechura de la tarántula
que la maquinaria made in USA no podría falsificar
[...]
Es más verdad la mosca que el pegaso y la sirena,
ningún animal sobra en el catálogo,
importa el monótono cascabel de una víbora
como el canto polifónico de una galaxia.

(Peñalosa 1997:16)

Como de Peñalosa ya se han descrito en este trabajo, y se seguirán describiendo en posteriores apartados, pasajes en los que se refiere a los pequeños seres de la naturaleza haciéndolos exclusivos y maravillándose con ternura de ellos, pasamos directamente a recoger algunos pasajes de especial interés lírico de este libro cuarto referido a las pequeñas abejas. En este que leemos a continuación se expresa la felicidad de las abejas que se presenta ante un perplejo Virgilio, incapaz de abstraer su causa:

Cuando el áureo sol ha expulsado el invierno de la tierra y con su luz estival abre el cielo, las abejas recorren sin parar florestas y bosques, liban las purpúreas flores y, ligeras, beben de la superficie de los ríos. Felices con no sé qué clase de felicidad, se dedican por un lado, a sus crías y a sus nidos y, por otro, fabrican con habilidad nueva

cera y producen la consiguiente miel.

(Virgilio 1998: 131)

Y cómo se refiere al lector con una gran familiaridad, haciéndole sorprenderse de las actividades del enjambre, al que trata como una tierna criatura:

Cuando en un claro día de verano veas un enjambre volar hacia los astros del cielo después de salir de su colmena y observes con sorpresa que una negra nube es arrastrada por el viento, fíjate atentamente: siempre buscan aguas tranquilas y frondosos abrigos. Rocía esos sitios con estos recomendados olores: melisa triturada y cerecinto, planta muy común, y produce alrededor sonidos metálicos y bate los címbalos de la madre diosa; espontáneamente se posarán en los así perfumados lugares, espontáneamente se ocultarán según su costumbre en lo más íntimo del habitáculo dispuesto.

(Virgilio 1998: 131)

Cercano a la personificación, el fragmento atribuye a las abejas la felicidad, la intimidad, el deleite en los aromas sensuales... Acerca de su vida social y las diversas funciones que tienen unas y otras abejas continúa hablando Virgilio y señala el origen divino de ese don único, pues lo recibieron de Júpiter, a quien alimentaron con su miel.

Ahora, pues, voy a exponer el instinto que el propio Júpiter dio a las abejas; para merecer este don, fueron tras los armoniosos sonidos y los crepitantes bronceos de los curetes y alimentaron en la cueva Dictea al rey del cielo. Solamente ellas tienen los hijos en común y en común también las casas de su ciudad y pasan su vida sujetas a poderosas leyes; y solamente ellas conocen una patria y unos penates inamovibles. Acordándose del invierno que va a llegar, tratan de hacer su trabajo en verano y ponen lo obtenido a disposición de la comunidad.

(Virgilio 1998: 134)

Es entonces coincidente el latino con Peñalosa en que parte de la belleza de estos diminutos seres procede del hecho de reflejar un don divino. Para Peñalosa, las criaturas son especiales porque son bellas aunque parezcan feas, pues cada una tiene su perfección, pero, además, porque estos dones, estas perfecciones de las criaturas son recibidos de Dios¹¹⁰, que es el Padre Eterno, y con las que mantienen, pues, una relación de filiación, como muestra su “Receta para hacer una hormiga”¹¹¹:

Dedicaré un rato a hacer criaturas pequeñas, las que sólo advierten los vidrios de aumento y algunos poetas. Y de paso le daré gusto a un santo que escribirá en la Edad Media: “Padre Eterno es grande en las cosas grandes y máximo en las pequeñas”. Bonita frase.

(Peñalosa 1989: 22)

Y tras crear a la hormiga, le habla, dirigiéndose a ella como hija, y otorgándole dones parecidos a los que Virgilio consideraba como donados por Júpiter a las abejas:

-Hija mía, hormiga, te quiero trabajadora, previsora, constructora. Podrás excavar la tierra y proteger tu especie en un bunker [sic.] de perfecta humedad y ventilación, castillos interiores de inmensas galerías y laberintos de intrincada red. Ahí colocarás los almacenes de víveres, las incubadoras para las recién nacidas, las cámaras de cultivo, los tibios dormitorios, las salas de estar.

(Peñalosa 1989: 23)

La hormiga de Peñalosa se parece mucho a la abeja de Virgilio. Ambas son previsoras y trabajan en verano, poseen un instinto social, construyen, no colmenas u hormigueros, sino casas (con una connotación más de hogar que

¹¹⁰ En el mismo libro IV encontramos una breve reflexión de corte platónica y pitagórica de Virgilio, en la cual se afirma la procedencia de todas las criaturas de Dios, como un panteísmo (Virgilio 1998: 136).

¹¹¹ El recetario como objeto poetizable evoca de nuevo a las *Odas elementales* de Pablo Neruda.

de vivienda) y ciudades; almacenan comida y cuidan de sus hijos. Todo esto lo hacen por una predilección de la divinidad hacia ellas, que ha dispuesto que eso sea así, disposición que Virgilio expresa como sujeción a “poderosas leyes” Y que Peñalosa expresa igualmente como ley, pero de un modo menos explícito, pues Dios mismo da encargos a las hormigas (leyes) y dispone con la afirmación “podrás” cómo han de ser las cosas.

Además de los clásicos grecolatinos están los clásicos del Siglo de Oro. En concreto se puede destacar en Peñalosa el recurso frecuente al soneto, forma estrófica tan característica de la lírica renacentista, sobre todo en *Sonetos desde la esperanza*. Nos recuerda a Quevedo el estilo paradójico y antitético de algunos de sus poemas como sus sonetos “Cuerpo de vida y muerte”, “La muerte pre-vista”, “Oh dulce tumba” o “Mi entierro”. Dejamos testimonio de al menos uno de ellos “Oh dulce tumba”:

Oh dulce tumba de caliente vida
que mis huesos encierra en frágil muro,
en vez de piedra y alabastro duro
en carne y sangre todo se me anida.

Y así con una muerte distraída,
por lo que el cuerpo tiene de seguro
como el fruto por suave y por maduro,
ignora el esqueleto su caída.

Anticipo mi entierro ya enterrado
de vida y muerte en peligroso reto,
y así voy por dudosas primaveras

a pena de sepulcros condenado,
en sangre ayer, mañana en esqueleto,
pero tumbas las dos, tumbas de veras.

(Peñalosa 1997: 104)

Efectivamente, estas formas estróficas y su acento nos llevan a Quevedo, pero no hay que olvidar que también Sor Juana Inés tuvo una repercusión importante en Peñalosa, gran conocedor de su poesía, y quien editó *Alrededores de Sor Juana Inés de la Cruz*, un profundo trabajo de erudición muy bien documentado, publicado por la Universidad de San Luis Potosí, de 400 páginas, en el que realiza una indagación en el contexto histórico-religioso de la poeta mexicana.

No obstante, también encontramos en Peñalosa sonetos menos quevedianos, menos barrocos, podríamos decir, y más renacentistas, en lo que de alabanza a la vida contiene este renacimiento, y en cuanto a frescura y optimismo, representado en la simbología de la primavera: es el caso de “Primavera sin fin”, donde además del socorrido tema de la primavera y de la elevación mística presente en una importante corriente literaria renacentista española, encontramos el petrarquista espiritualismo y el recurso a los ojos como capaces de poseer el alma.

Concretamente el tema peñalosiano de la muerte tan quevediano en su forma y en el hecho mismo de su elección, contiene un marcado acento católico enmarcándose directamente con la mística teresiana o con la teología de San Agustín. Un ejemplo de especial belleza lo encontramos en el último de sus poemas, que cierra su obra póstuma *Río paisano*, “Muerte no es morir”: ritmo quevediano, elección del soneto y mensaje de la esperanza cristiana en el último verso que engancha con los versos de Santa Teresa “vivo sin vivo sin vivir en mí/ y tan alta vida espero/ que muero porque no muero”, y con la sentencia de Agustín de Hipona en sus *Confesiones*: “Nos hiciste, Señor, para ti, y nuestro corazón está inquieto, hasta que descansa en ti”.

Si ya vas a venir, hazlo más tarde,
aunque mi luz apenas parpadea,
no es que a vivir me aferre, no es que crea
que convertirme en polvo me acobarde.

En mi invierno, el jardín florece y arde
y, a pesar de mi noche, el sol flamea;
deja que se retarde tu tarea,
deja mi río y que tu mar aguarde.

Pero si no seré jamás lo que persigo,
si del árbol de ayer quedó una astilla,
a qué esperar la muerte tan sencilla.

Mi llaga en paz y mi cizaña en trigo,
Dios besó al pecador en la mejilla,
y muerte no es morir si estoy contigo.

(Peñalosa 1997: 99)

El soneto es un tipo de estrofa que, precisamente por ese conocimiento de los clásicos, común a los poetas del 50, es usado con cierta frecuencia por algunos de ellos. Como muestra proporcionamos este, “A tu voz”, de Alí Chumacero, quien se sirvió bastante de formas métricas clásicas:

Erígese tu voz en mis sentidos
tornándose en mi cuerpo sueño helado,
y me miro entre espejos congelado,
y mis labios en sombra doloridos.
Cuando hablo, mi dolor a ti se vierte,
cálida flor de ceniciento aroma,
y tu voz a mis labios ya no asoma
sino en duro temor de viva muerte.
Porque tu sueño en mí su voz levanta,
y enemigo de luz y de sonido
destroza la palabra en mi garganta;
así al fin en tinieblas alojado,
ciego de ti, tal un árbol vencido
flota mi cuerpo entre tu voz ahogado.

(Chumacero 1999: 43)

O este otro que seleccionamos entre los muchos de Jaime Sabines, por hablar también de la muerte:

Morir es retirarse, hacerse a un lado,
ocultarse un momento, estarse quieto,
pasar el aire de una orilla a nado
y estar en todas partes en secreto.

Morir es olvidar, ser olvidado,
refugiarse desnudo en el discreto
calor de Dios, y en su cerrado
puño, crecer igual que un feto.

Morir es encenderse bocabajo
hacia el humo y el hueso y la caliza
y hacerse tierra y tierra con trabajo.

Apagarse es morir, lento y aprisa,
tomar la eternidad como a destajo
y repartir el alma en la ceniza.

(Sabines 2012: 46)

También Rosario Castellanos hizo incursiones en esta forma estrófica “Soneto del emigrado”, e indagaciones sobre la muerte al modo quevediano en “Presencia”; Enriqueta Ochoa usa el soneto en “Eternidad” para hablar sobre la muerte, aunque de un modo mucho más metafísico. También encontramos sonetos escritos por Eduardo Lizalde, como “Martirio de Narciso” y de José Emilio Pacheco “Presencia”, que también trata sobre los despojos de la muerte. Y de tema religioso Guadalupe Amor realiza uno muy paradójico titulado “Ese Cristo”.

Por otra parte, no es de extrañar la afición de Joaquín Antonio por el soneto, pues como ya se dijo, una de las personas que influyeron de modo decisivo en su carrera de letras fue la joven Concha Urquiza, quien gustó de usar abundantemente metros clásicos y entre cuyos sonetos figuran “Aunque tu nombre es tierno como un beso”, “David”, “Del ser que alienta y del color que brilla”, “Jezabel”, “La canción Sulamita”, “Mi cumbre solitaria y opulenta” o “Miente mi corazón cuando te ama”, entre otros.

4.2. Lo coloquial y lo conversacional

Otro de los rasgos que caracterizan a los poetas del 50, es el carácter coloquial y conversacional que adquiere su poesía. Este rasgo es algo que los autores mexicanos toman de los angloamericanos, como ya se indicó en capítulos anteriores, sobre todo de T.S. Eliot. ¿A qué se refiere exactamente este coloquialismo y conversacionalismo y dónde lo encontramos en Joaquín Antonio Peñalosa? Trataremos de dar la respuesta en este apartado.

Si por coloquialismo entendemos aquello que tiene que ver con el coloquio, es decir, con una conversación, entonces resultaría que hablar de lo coloquial y lo conversacional vendría a ser más o menos lo mismo. Pero quizá se pueda encontrar una distinción entre ambas palabras, un matiz que encajaría perfectamente en la poética de Peñalosa y de otros poetas de la Generación del 50. Coloquial sería lo que tiene que ver con el registro coloquial de la lengua, es decir, con el uso de la lengua en la conversación, pero sobre todo en la conversación cotidiana, esa que es informal y espontánea, en la que cualquier persona trivial puede participar, realizándose con éxito el acto de la comunicación, puesto que la información es transmitida e interpretada correctamente por los interlocutores. En este segundo sentido, la poética del 50 es coloquial, en tanto se puede entender fácilmente, evitando la retórica demasiado oscura.

Así, es característico del coloquialismo el uso de un léxico próximo a cualquier lector de su época y a una sintaxis clara, casi periodística, construyendo imágenes claras, nítidas que transportan en sí mismas y sin necesidad de apoyo discursivo todo un universo significativo.

Ilustremos esto con el caso de Rubén Bonifaz Nuño, de quien Evodio Escalante dice:

¿Qué es lo que uno encuentra a este respecto a partir del primer gran libro de Bonifaz, o sea, a partir de *Los demonios y los días* (1956)? Nada, sino el español corriente de los mexicanos, el léxico de la conversación que se usa en la ciudad de México, sin embellecimientos ni sublimaciones. Nunca una materia tan ‘pobre’ por decirlo así, tan desprovista de prestigios previos, había sido incorporada a la poesía con resultados tan extraordinarios. Los poetas de Taller como Huerta y Octavio Paz, aunque llegaron a servirse de este vocabulario, sobre todo en sus incursiones callejeras, el primero, y en alguna paráfrasis de Eliot, el segundo, se cuidaron muy bien de hacerlo dentro de una no disimulada euforia lírico-metafórica, endecasilábica en algún caso, capaz de otorgarle un cierto aliento “distintivo” a estos materiales que de este modo eran ‘sustraídos’, y como puestos aparte, de la masa lingüística cotidiana. El trabajo de Bonifaz Nuño, y en este sentido es mucho más audaz que sus predecesores, respeta la entonación “natural” del lenguaje hablado, tal y como ésta se da en la conversación, sin sobreimponerle a sus materiales ninguna euforia, ningún aliento ascensional. Su sabiduría, en dado caso, consiste en distribuir ciertos acentos estratégicos al interior del verso, los cuales, sin romper la cualidad que se menciona, contribuyen a la efectividad de su recepción, pues imponen, así sea de modo subliminal, una voluntad de forma que es más efectiva en la medida en que no es advertible por el lector.

(Escalante 2012: 1)

El mismo Escalante selecciona algunos poemas de Rubén Bonifaz para justificar sus afirmaciones. He aquí uno de ellos:

Ay amigos míos;
señoras, señores que no me escuchan:
hay oficios buenos, necesarios a todos;
el que hace las camas y las mesas,
el que siembra, el que reparte cartas,
tienen un lugar entre todos: sirven.
Yo también conozco un oficio:
aprendo a cantar. Yo junto palabras justas
en ritmos distintos. Con ellas lucho,
hallo la verdad a veces,
y busco la gracia para imponerla.

(Bonifaz 1996: 116)

Para lograr este tipo de coloquialismo, es necesario además que los referentes sean igualmente cotidianos y compartidos. Pero sobre el uso de las imágenes hablaremos en un apartado distinto y exclusivo.

Este coloquialismo, junto con los otros elementos que se van relacionando con él para formar una poesía testimonial, clara y directa, cotidiana, dará lugar al "Poeticismo" mexicano. Peñalosa no está de momento incluido en este movimiento, pero bien podría estarlo puesto que su poesía comprende bastantes de sus rasgos fundamentales.

A su vez, lo conversacional aparece en todo poema en el que el tono sea el de una conversación, ya sea informal o íntima, pero siempre en la que uno habla y otro escucha y a veces también responde. Para Rosario Castellanos, quien ya nombramos como destacada referencia para el conversacionalismo, "el sentido de la palabra es su destinatario: el otro que escucha, que entiende y que, cuando responde, convierta su interlocutor en el que escucha y entiende, estableciendo así la relación de diálogo que sólo es posible entre quienes se consideran y se tratan como iguales, y que sólo es fructífero entre quienes se quieren libres" (Santos 1998: 250). Estos dos

poemas titulados “Dos Meditaciones”, ejemplifican bien este conversacionalismo de Castellanos y de su generación poética, pues son poemas en que la voz poética se dirige a otra persona, a otra alma:

Considera, alma mía, esta textura
áspera al tacto, a la que llaman vida.
repara en tantos hilos tan sabiamente unidos
y en el color, sombrío pero noble,
firme, y donde ha esparcido su resplandor el rojo.
piensa en la tejedora; en su paciencia
para recomenzar
una tarea siempre inacabada.

Y odia después, si puedes.

II

Hombrecito, ¿qué quieres hacer con tu cabeza?
¿Atar al mundo, al loco, loco y furioso mundo?
¿Castrar al potro Dios?
Pero Dios rompe el freno y continúa engendrando
magníficas criaturas,
seres salvajes cuyos alaridos
rompen esta campana de cristal.

(Castellanos 1982: 43)

Encontramos también esto mismo, de un modo igualmente más culto, más estilístico, que en Bonifaz Nuño, o en Peñalosa (más cercanos al estilo de los antipoemas de Nicanor Parra) en otros poetas del 50 de la corriente del “poeticismo”¹¹², en la que incluiríamos a Castellanos, como es el caso de Jaime García Terrés. En este autor existe el estilo directo, la referencia al otro y las

¹¹² Del Poeticismo ya hablamos en el apartado 3.2.b.

frases coloquiales, pero de una manera menos popular, más refinada. Así lo descubrimos en “Versos a un poeta griego”:

Amigo Seféris:

Hablar es difícil
cuando restallan las palabras lejos
del taller avezado; nos caemos
a cada paso de cabeza
por querer escaldar la lengua franca.

Y es particularmente difícil
hablar de Grecia hoy,
desposeídos como nos sabemos,
cetrinos como vamos
en la tosca llanura del oprobio.
Ya no duerme Proteo debajo de las rocas
ni glosa la sirena consabida
la clara fatiga del caminante.

¡Qué lento, qué difícil todo,

amigo Seféris!

Y este dolor de Grecia
¡qué tozudo! Diríase
una proclama secular de duelo
por nuestra desmesura cotidiana.
Es fácil en cambio
dejarnos aturdir sin miramientos,
encoger los hombros
y guardarnos el ímpetu dentro de los bolsillos.
Nada tan inocente.

¿O nada tan culpable?

Porque bien sopesadas estas cosas
andamos en apuros los unos y los otros;
caiga quien caiga de cualquier manera

nadie puede lavarse
las manos en el mar Egeo.

[...]

(García Terrés 1997: 150)

Saltan a la vista las diferencias en el tono y en el tipo de palabras, pero quizá por eso mismo, destacan más lo que de coloquial y conversacional posee este poema. Un ejemplo: usa frases como “restallan las palabras lejos del taller avezado” o “tosca llanura del oprobio”, junto con frases exclamativas como “¡Qué tozudo!” o el coloquialismo “caiga quien caiga”. Por otro lado, el poema no deja de ser una conversación con Séferis, un poeta griego.

La poesía de Peñalosa es coloquial, es clara, directa y sencilla, su léxico es “informal” y le hace cercano y comprensible¹¹³. Esto lo podemos encontrar en toda su producción poética, desde los inicios de *Pájaros de la tarde*, pero es en su obra de los años 60 donde encontramos esto más desarrollado. En *La cuarta hoja del trébol* encontramos como ejemplo el poema “Carta a abuelita de sus macetas al cielo”. Dice así:

Tú pensabas abrir los botones del durazno,
pero tus manos se cerraron antes como nueces duras.

¿Qué cómo están las macetas que regabas?

No te preocupes, dulces ojos de yerbabuena,
el mundo sigue igual.

[...]

(Peñalosa 1997: 113)

¹¹³ Sobre esta manera de escribir tan llana, pero no por eso menos dificultosa en su elaboración, pues conlleva un dominio lírico del lenguaje común, hay un buen grupo de escritores no mexicanos que se han interesado también. Por ejemplo el chileno José Miguel Ibáñez Langlois, conocido por su pseudónimo Ignacio Valente, el español Miguel d’Ors, cuyo estilo posee una elaboradísima sencillez, aunque de distinto signo al peñalosiano, y que de hecho ha escrito diversos artículos acerca de este poeta; por último encontramos el grupo sevillano de la revista *Númenor*, Jesús Beades, García Máiquez y Joaquín Moreno, entre otros, que en diversos artículos han mostrado su interés por este modelo de poesía. También su estilo es claro, si bien las temáticas son diferentes.

No podemos asegurar, ni es el propósito de este trabajo, que estos autores tengan alguna influencia mutua, pero se ineludible hacer, al menos, alguna referencia a sus conexiones y parecidos. Sin duda sus poéticas se asemejan en algo, aunque a este punto de la sencillez expresiva cada uno haya llegado por caminos diferentes.

Bastan estos cinco versículos para darse cuenta de cómo el poema adquiere tono de conversación en la que un emisor y un receptor intercalan preguntas y respuestas. La manera de hablar es llana, como corresponde a una conversación entre personas sencillas (la abuelita y el nieto y las macetas) y como manifiesta el uso de la segunda persona del singular verbal para referirse a la abuelita¹¹⁴, o palabras como manos, nueces duras, macetas... o expresiones coloquiales como “¿Que cómo están las macetas?” que enlaza con una pregunta anterior que el lector desconocía hasta ese momento. A continuación se realiza una metáfora que da el toque poético a los versos, pero es una metáfora que en realidad es un piropo de los que se podían escuchar sin mucha dificultad en aquellos años 60: “dulces ojos de yerbabuena”. Y una coletilla usual: “El mundo sigue igual”.

Este coloquialismo y conversacionalismo lo encontramos ya bien madurado en sus poemarios *Museo de cera*, *Sin decir adiós* y *Aguaseñora*, aunque va dando paso a una sucesión de imágenes al estilo del surrealismo, que ocultan un sentido más profundo. Es significativo el poema “El mesero”, de su libro *Museo de cera*:

Me llamaban Antonio, y una muchacha en el barrio sonreía
golpeando tenedores en las copas
hoy me llaman mesero
¿qué desean los señores?
círculo a media luz entre las mesas
malabarista con charolas de plata
cuidado, son de plata
traductor simultáneo recitando el Pequeño Larousse
glacé, puré, soufflé, consomé
y esta tristeza proletaria saludando con sombrero ajeno
mi bombín chaleco a rayas, corbata anaranjada
el payaso saluda, el payaso hace una caravana

¹¹⁴ Nótese que a pesar de ser mexicano para el trato de confianza usa la segunda persona verbal, cuando lo usado en México suele ser el usted.

buenas noches, señores, a sus órdenes
ven, sirve, trae, lleva, cambia [...].

(Peñalosa 1997: 133)

En este poema se pierden casi todos los signos de puntuación y las imágenes se suceden sin una conexión del todo coherente, no obstante no se pierde el sentido de conversación, este caso testimonial¹¹⁵, sino que se enriquece, apareciendo incluso la conversación en forma de pregunta de camarero y petición de los comensales, o en forma de imperativos a los que el mesero emite un respuesta en forma de acción, dentro de la propia narración de este: se trata de una conversación dentro de otra.

No menos interesante en este conversacionalismo es la adopción de máscaras, como ya hizo el Pound de *Personae*, para sus testimonios. En este caso Peñalosa adopta la máscara de Antonio el mesero, pero en otros poemas juega el papel de infinitud de personajes a los que presta voz o, más bien, son esos personajes los que prestan rostro a su voz, por ejemplo un bastardo, un enano o una coja. El hecho de que los personajes de los que se sirven sean marginados, personas enfermas o con alguna minusvalía física es algo muy característico de este autor, y también de la Generación del 50, que realizan una poesía de denuncia, de compromiso con la sociedad más desfavorecida.

Y de un modo mucho más explícito encontramos conversaciones introduciendo los enunciados de cada interlocutor con guiones, de un modo bastante dramático, en las que las intervenciones del narrador parecen extensas acotaciones que apuntan hacia la luz, el sonido, el espacio en la escena. Además encontramos incluso un coro que añade expresiones de júbilo o de temor, normalmente con signos de exclamación. Así ocurre en “La fiesta del vino”, extenso poema de *Copa del mundo*, del que transcribiremos el fragmento inicial:

¹¹⁵El carácter testimonial recuerda al poeta norteamericano Walt Whitman, uno de los modelos de la Generación del 50, para este aspecto concreto y para la elaboración del yo poético.

–¿Vas a la boda de Caná, María?
–Quién se pierde una boda,
la alegría es la espuma del amor.
Cuando llegué, la fiesta estaba animadísima,
¡Arriba los novios!

Unas muchachas bailaban deslizándose
como se ondula el viento en los trigales.
Ardían las lámparas y el nardo y las risas y las arpas.
Goteaba una canción en pastoso ritmo de blues:
“Eres como un manantial cerrado,
una fuente sellada,
pozo de aguas vivas,
me robaste el corazón
con una mirada sola”.

Un hombre de barba jabonosa y espumosa
tomó la palabra
para el discurso de congratulación y augurio,
tuvo el acierto de ser breve
y rematar con el Cantar de los cantares:
“Cuánto mejor es el amor que el vino”.

–La fiesta es verte, Yesuah, hijo mío.
Ahí estaba rodeado de unos hombres jóvenes,
lo miraban como su líder,
lo llamaban maestro.
–Son mis discípulos, madre.
Pasó un olor de barcas y de redes,
un pez color semáforo rompió el agua
rizándola de burbujas.
[...]

(Peñalosa 1997: 328)

La acción comienza con una escena dialogada con guiones. A continuación un grito del coro “¡Vivan los novios!”. La voz del narrador que explica lo que se ve en la escena. Más intervenciones de personajes y más narración a modo de acotación. Por último una imagen surrealista de un pez color semáforo. Y por cierto, que la frase que cita el hombre de barba del *Cantar de los cantares* es el motivo de “Mejor que el vino”, de José Emilio Pacheco, el cual extraemos de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, como ejemplo de poema con conversacionalismo de un autor del 50:

Porque mejor que el vino son tus amores.
Salomón

Quinto y Vatinio dicen que mis versos
son fríos.
Quinto divulga en estrofas yámbicas
los encantos de Flavia.
Vatinio canta
conyugales y dulces placeres.
Pero, yo Claudia,
no he arrastrado tu nombre
por las calles y plazas de Roma.
El pudor y la astucia me obligan
a guardar tales ansias
para sólo tu lecho nocturno.

(Pacheco 2010: 91)

En estos breves versos encontramos las palabras dirigidas por Claudia de una manera directa a su amante, cuyo amor no puede cantar, como los poetas, sino sólo realizar, posiblemente por ser mujer, y no ser la Roma clásica un escenario muy apto para la poesía femenina.

4.3. Lo cotidiano y la ciudad moderna

Otro de los factores definitorios de la Generación del 50 son los lugares comunes en los que se encuentran sus versos, ambientes urbanos modernos, aparición de avances tecnológicos, personajes actuales, y ambientes cotidianos.

Por los versos de Joaquín Antonio pasan cientos de objetos y lugares identificados con el progreso industrial y las nuevas formas de vida: máquinas de escribir Rémington (“El bastardo”), perfume Chanel número 5 (“Tal para cual”, “Disertación de la paloma sobre el color blanco”), productos Max Factor (“Yo, el espejo”), relajante muscular Valium y crema para las arrugas Guerlain (“Valium-5”), la televisión (“Hermana televisión”, “Pésame a Bécquer”), mecheros (“Hermana televisión”), anuncios de gas neón (“A nuestra señora del siglo XX”), rayos x (“El rey de la creación”), automóviles y carreteras (“Cementerio de automóviles”, “Salmo al entrar en la carretera”), ordenadores (“Computadora digital”), semáforos (“Parábola del semáforo”), rascacielos (“El rascacielos”), el espectáculo del fútbol (“De un futbolista a un poeta”), la cirugía plástica (“Teoría de lo feo”), la fecundación *in vitro* (“Canto de cuna para el primer niño nacido el año 2.001”), tarjetas de crédito (“Operaciones fundamentales”), Nueva York, Garrow Street, artículos made in Taiwan, equipos estéreos japonés (“Aldea llamada mundo”), la aeroespacial Houston (“Vida en otros mundos”), anuncios en de mobiloil, telenfunken, good year, oxo, woolwoth (“Ah, la publicidad”) y todo un largo elenco que nos llevaría mucho reproducir y que nos recuerda al Ernesto Cardenal, por ejemplo, de “Coplas a la muerte de Thomas Merton”, y de otros muchos títulos (cualquiera de sus salmos valdría, su “DC-7B”, “Llamadas”, “Kentucky”, “Murder INC.”, etc.) donde aparecen marcas, aparatos (ascensores, coches, semáforos, máquinas de escribir, aviones), voces en distintos idiomas, lugares reconocibles de distintas partes del mundo, personajes de su actualidad de relevancia política como Somoza...:

La muerte es el acto de la distracción total
también: Contemplación.

[...]

(Cardenal 1974: 196)

Nos gustaría comentar precisamente la idea de aldea global, desarrollada por el sociólogo canadiense Marshall McLuhan en su libro *La aldea global*. Dicha idea viene a expresar –parafraseando a este autor- que las proyecciones de la conciencia humana se proyectan a través de la electrónica por todo el mundo, traduciéndose la naturaleza humana en sistemas de información que producen una enorme sensibilidad global y ningún secreto (MacLuhan 1993: 13). Ver y oír permanentemente personas y hechos -como si se estuviera en el momento y lugar donde ocurren- revive las condiciones de vida de una pequeña aldea: percibimos como cotidianos hechos y personas que tal vez sean muy distantes en el espacio o incluso el tiempo, y olvidamos que esa información es parcial y fue elegida entre una infinidad de contenido. “Para el autor, la tecnología eléctrica primero y la tecnología electrónica después, ‘obligan’ a que las personas se adapten al medio ambiente como si este fuera su pequeña ciudad natal. Cada individuo se encuentra simultáneamente presente en cada uno de los lugares del planeta” (Colina 2005: 7).

Peñalosa desarrolla esta idea en “Aldea llamada mundo”. Este poema nos da una idea de qué mundo es el que pasa por los textos de Peñalosa. Un mundo conectado por el comercio, en el que en cualquier punto del planeta pueden converger un sinnúmero de culturas y nacionalidades (algo parecido al Aleph borgiano), representadas en muchos de los objetos y lugares recién mencionados, que pasan a perder su identidad para ganar la categoría de global¹¹⁷:

En un rinconcito de México

¹¹⁷ Peñalosa no rechaza la globalización expresamente, sino algunos de sus resultados alienantes. Pero no lo hace en este poema, donde solamente se admira del fenómeno. Frente a la globalización industrial, Peñalosa muestra su interés por lo originario (v. “El mestizaje”, al final de este capítulo) y por la naturaleza.

3x3 metros cuadrados,
escribo estas líneas en máquina italiana
-ay, suspira por ser piano-
sobre un papel de China como el amarillo
de las mariposas navegables en abril,
corrijo con un líquido imperial made in USA,
mientras en un oblicuo estéreo japonés
oigo música alemana
y el alma se arrodilla en la catedral de la luz
al girar el disco grabado en Francia.

[...]

Si te preguntan por el tamaño del mundo,
diles que ha mejorado su hidropesía,
la aldea de 3x3 metros cuadrados
cabe en el bolsillo
o en un by-pass del corazón.

(Peñalosa 1997: 255)

A qué se refiere en sus últimos versos no es difícil adivinarlo, si leemos también “Compact-Disk”, que es una reelaboración del mismo tema, hecha posteriormente:

El mundo es hoy un compact-disk
en cuya leve brevedad de plástico y aluminio
escuchamos el río sinfónico que baña el alma
hasta el estruendo final de cascada.

[...]

¿qué lleva usted en el bolsillo?
el mundo entero
apiñado, compactado, interdependiente

[...]

(Peñalosa 2011: 81)

La producción poética más moderna de Peñalosa, la correspondiente a los poemarios *Sin decir adiós* y *Aguaseñora*, *Copa del Mundo* y *Río paisano* está llena de esta cotidianidad y de las nuevas situaciones que el hombre afronta en la sociedad industrial. A veces, incluso encontramos cotidianeidad hasta en los poemas de asunto religioso, en el que los ángeles, Dios mismo, la Sagrada Familia, se encuentran en situaciones parecidas a las de los hombres y las maneras de expresarse y de pensar en esas situaciones son parecidas a las de los hombres: se podría decir que, de alguna manera, Peñalosa hace cotidiano lo sobrenatural, o mejor dicho, añade la cotidianidad a lo trascendente: para Dios, sus acciones son cotidianas, aunque a nosotros nos parezcan sobrenaturales, eso sí, introduciendo, sin más, algún elemento anacrónico, como una antena parabólica en la Nazaret del siglo I, en “La duda metódica”, o un *compact-disk* en el portal de Belén en “En busca de cuna”, ambos poemas de *Copa del mundo*.

Pero no hay que irse sólo a estos libros, ya que encontramos este asunto incluso en *Pájaros de la tarde*, donde realiza una auténtica oda a los automóviles. En ese “Salmo al entrar en la carretera”, encontramos cunetas, reverberaciones, velocidad, automóviles, gomas neumáticas, ruido de frenos...

[...] así pon tus ángeles que custodien los flancos de la carretera; que sus alas de pétalo de lirio vigilen las cunetas traicioneras.

Y pasará como una jabalina reverberante, mi automóvil; como un galope de viento correrá los kilómetros seguro.

Y rodarán las gomas sin encontrar tropiezo; serán dóciles y sencillas las velocidades mortales.

(Peñalosa 1997: 29)

Esta cotidianidad vimos cómo era algo presente en la literatura angloamericana y cómo a través de esta y de Octavio Paz, se transmitió a los jóvenes poetas mexicanos. Igualmente ocurre con el contexto de la ciudad moderna, industrial, en donde vimos que, según Paz, el hombre se encontraba perdido en un páramo de espejos¹¹⁸. En esto último Peñalosa está cercano a sus coetáneos, pero también distante: cercano en cuanto que esa alienación del hombre, ese vacío del ciudadano moderno está presente en su poesía y es denunciada; pero distante en las causas y en las soluciones. Peñalosa no deja de ver una determinación en el hombre, pero en última instancia dependiente de la propia libertad humana y no de factores externos, o de circunstancias sociales, etc. Por otro lado, Peñalosa considera en todo momento la trascendencia de la persona humana, abierta a Dios, que es quien tiene la última palabra. Y aunque dijimos unas líneas más arriba que había tres poemarios principalmente donde se describen estas circunstancias, ya desde el primero de sus libros está presente. Veámoslo en “Himno de la hora prima”, en *Pájaros de la tarde*, donde se describe el despertar de una ciudad en contraposición a un despertar en el mundo rural:

Una guía de palomas discurre con el nardo del alba entre los picos; se despierta la aurora entre el cojín de plumas de las palomas.

A los lejos el árido pito de las fábricas; pitos negros de chapapote, roncós de carbón y de fuego; inarmónicos pitos que desentonan su partitura de bajo.

Un gallo rojo, director del coro, da la entrada con su flauta de ecos; cien gallos trompetistas registran las notas líquidas de los tonos mayores.

Chillán los teléfonos como orejas sordas: ¿con quién hablo porque no lo veo?

¹¹⁸ Cf con el capítulo 3.2 de este trabajo.

Por el empedrado trotan los burros cargados de margaritas; se multiplica la pata por los trigales húmedos.

Y un río de autos por el río seco del asfalto, como jaulas de lujo para pájaros de lujo; pobres pájaros sin alas atados al lodo con ruedas gomosas, pegajosas.

El cielo revienta la historia breve de las nubes nuevas; jardín del cielo errante como un delirio de guirnaldas niñas.

Cielo roto por los penachos de humo pestilente y largas chimeneas que cortan en vertical el horizonte; cabelleras sin peinar flotando su carnal contoneo de vahos pesados.

[...]

Cada mañana el tren eléctrico mata una vaca pausada, cada mañana las embotelladoras ensucian en agua con químicas falsas.

Oh, Dios mío, dichosamente las rosas de tus fábricas son más rojas que los cosméticos; dichosamente los pájaros de tu alfarería son más numerosos que los radios. Y son más bellas tus mañanas que las mañanas de los hombres.

(Peñalosa 1997: 19)

Este es, pues, un elemento más de conexión entre los escritores de la Generación del 50 y Peñalosa.

Sobre lo recientemente mencionado de lo cotidiano en relación con lo religioso encontramos también lazos con Ernesto Cardenal. La mezcla del asunto religioso y los elementos modernos los encontramos en el poeta nicaragüense, cuya relación con Peñalosa ha sido señalada en diversas ocasiones en este trabajo. Javier de Navascués señala que “está por estudiar la impronta formal de Ernesto Cardenal en otros poetas sacerdotes no identificados con las tesis extremas de la Teología de la liberación, tales como el chileno Ibáñez Langlois o el mexicano Joaquín Antonio Peñalosa” (Navascués 1996:383). Además, y en relación con el tema de este capítulo

sobre lo moderno en la poesía, el mismo autor dice de la poesía de Cardenal que “el muy característico empleo del lenguaje más coloquial, un lenguaje en el que caben las marcas comerciales, los nombres de famosas actrices cinematográficas o los anuncios publicitarios, está en consonancia con esa imagen de ‘Iglesia–en–la–calle’ tan importante a partir del Concilio Vaticano II” (Navascués 1996: 384).

Si tomamos, por citar algún libro de poemas de Cardenal, la *Antología* de EDUCA, cuyos textos fueron reunidos por el propio autor, encontramos epitafios (p.49) y epigramas (p.39) que recuerdan a los epitafios (Peñalosa 2011: 66) y garabatos (Peñalosa 1997: 155) de Peñalosa. Encontramos también oraciones dirigidas a Dios por personas con impacto mediático como Marilyn Monroe, “Oración por Marilyn Monroe” (p.93) en el caso de Cardenal o como Octavio Paz (Peñalosa 2011: 74), en el caso de Peñalosa. En ambos aparecen salmos, hasta 8 en el libro de Cardenal (p.123). Los salmos de Peñalosa están en *Pájaros de la tarde* y son 7, aunque los de Peñalosa son anteriores, los de Cardenal son de 1964 y los de Joaquín Antonio de 1948. Por último señalaremos cómo en la *Antología* de Cardenal hay un apartado especialmente dedicado a una serie de poemas de asunto indígena mexicano “Cantares mexicanos” (p.158), los cuales evocan las “Antífonas para México” de Peñalosa (Peñalosa 1997: 5), que como ocurría con los salmos, el de Peñalosa es anterior (1948 frente a 1969).

Los parentescos están en los títulos de los poemas, en los objetos tratados y el modo de tratarlos, pero también en el lenguaje empleado y en el uso de expresiones en diversos idiomas, muchas veces el inglés y las alusiones a personajes de su actualidad.

Trascribimos uno de sus salmos, el 16:

Oye Señor mi causa justa
atiende mi clamor
Escucha mi oración que no son slogans

Júzgame tú
y no sus Tribunales
Si me interrogas de noche con un reflector
con tu detector de mentiras
no hallarás en mí ningún crimen
Yo no repito lo que dicen las radios de los hombres
ni su propaganda comercial
ni su propaganda política
Yo guardé tus palabras
y no sus consignas
Yo te invoco
porque me has de escuchar
oh Dios
oye mi palabra
Tú eres el defensor de los deportados
y de los condenados en los Consejos de Guerra
y de los presos en los campos de concentración
guárdame como a la niña de tus ojos
debajo de tus alas escóndeme
libértame del dictador
y de la mafia de los gangsters
Sus ametralladoras están emplazadas contra nosotros
y los slogans de odio nos rodean
Los espías rondan mi casa
los policías secretos me vigilan de noche
estoy en medio de los gangsters
Levántate Señor
sal a su encuentro
derríbalos
Arrebátame de las garras de los Bancos
con tu mano Señor líbrame del hombre de negocios
y del socio de los clubs exclusivos
de esos que ya han vivido demasiado!
los que tienen repletas sus refrigeradoras
y sus mesas llenas de sobras
y dan el caviar a los perros

Nosotros no tenemos entrada a su Club
 pero tú nos saciarás
 cuando pase la noche...

(Cardenal 1974: 131)

Si nosotros no nos extendemos más en este asunto es porque queremos ceñirnos al estudio de Peñalosa en relación con sus contemporáneos mexicanos, aunque sus coincidencias con autores no mexicanos sean evidentes. Del mismo modo ocurre, dicho sea de paso, con los demás miembros de su generación, los cuales son difícilmente aislables de influencias como la de Nicanor Parra (chileno) o el propio Cardenal (nicaragüense).

Entre otros muchos poemas de Peñalosa (“Canto de cuna para el primer niño nacido el año 2001”, “México *by night*”, “Orden del día”, “Yo el espejo”, “Operaciones fundamentales”, “Pésame a Bécquer”, “Las cosas lloran”, “Aldea llamada mundo”, “Videoclip”, etc.) encontramos como muestra de lo que supone la ciudad moderna en la nueva poética mexicana, su poema “Las ciudades tatuadas”, de *Sin decir adiós*:

Sueño un mundo ligero que no pese
 una tierra aérea donde la fatiga
 como la abeja
 se pose en imaginarias flores
 y el rubor de una espiga
 remplace las crines amargas de los gases
 el remo silencioso no sea expelido por la hélice
 ni la rosa por el plástico
 ni la muerte por la vida artificial
 un mundo sin ciudades tatuadas
 sus drenajes arrastrando
 ojos viscosos, orejas torcidas de niños
 la anticipada fosa común del metro
 rodando por una noche circular de víbora enroscada

corren la obscuridad, muros transitan.
(Lamento abandonado en la banqueta.
Un grito, a las once, buscando un policía.)
En el cuarto vecino dos amantes se matan.

Y música a pedradas quiebra cristales,
rompe mujeres encintas.
En paz sereno,
fumo mi nombre, recuerdo.
[...]

(Sabines 1950: 16)

Obsérvese cómo lo ciudadano siempre aparece teñido de connotaciones desagradables, que provocan desasosiego. Las nuevas relaciones sociales producen una alienante deshumanización, la ciudad parece acentuar ese proverbio latino *homo homini lupus*, sólo que en estos poetas parece que el hombre no es el propio hombre, sino sus producciones. Lo urbano, en estos casos, parece cobrar vida y actuar de una manera directa sobre sus habitantes. Y es la voz del poeta de las pocas que advierten de un modo descriptivo sobre este hecho. Álvaro Salvador ya estudió el inicio de este fenómeno en Hispanoamérica señalando que el proceso de modernización de las ciudades configura un “modo de ser”, que él analiza en contraposición a las pretensiones idealizadas del modernismo (Salvador Jofre 2002: 15). La poesía del 50 supone un paso más en la percepción del espacio urbano, un paso ya desengañado de las posibilidades que los esteticistas anteriores habían pensado que esos espacios ofrecían, incluso vislumbrando sus aspectos negativos, que los modernistas transformaban por su visión idealizada en una oportunidad única, como ocurre con el poema que da título al libro de Salvador, “En el campo” del cubano Julián del Casal, y que nos sirve para acentuar la dirección contraria de la poesía de Peñalosa y del 50:

Tengo el impuro amor de las ciudades.
Y a este sol que ilumina las edades
prefiero yo del sol las claridades.

A mis sentidos lánguidos arroba.
Más que el olor de un bosque de caoba,
el ambiente enfermizo de una alcoba.

Mucho más que las selvas tropicales,
plácenme los sombríos arrabales
que encierran las vetustas capitales.

A la flor que se abre en el sendero,
como si fuese terrenal lucero.
Olvido por la flor de invernadero.

Más que la voz del pájaro en la cima
de un árbol, todo en flor, a mi alma
anima la música armoniosa de una rima.

Nunca a mi corazón tanto enamora
el rostro virginal de una pastora,
como un rostro de regia pecadora.

[...]

Y el fulgor de los astros rutilantes
no trueco por los vividos cambiantes
del ópalo, la perla o los diamantes.

(Monner 1952: 230)

El motivo de esta crítica del 50 hacia lo que podríamos denominar “moderno”, todas esas tendencias que convulsionan las costumbres y que están conformando una nueva sociedad según el criterio de estos autores, es la deshumanización, y para Peñalosa, en concreto, por su efecto de hacer que la persona sea ambiciosa, viva en superficie, no en la profundidad, que sea

frívola, y cruel con las armas que fabrica, como expresa en *Un minuto de silencio*, en “Testamento para abrir en 1999”:

Amigos
los que viváis la última noche de este siglo
[...]
os dejamos nuestro testamento
ante notario público, protocolos y sellos según estilo.

Si queréis ser emperadores
quedan a vuestra disposición arsenales de relámpagos
nubes con vientres de microbios
tempestades en comprimidos que un botón inocente desencadena.

Si preferís ser capitanes
Os dejamos el fruto de nuestros sudores:
Pelucas del bitles, contrabando de narcóticos,
Pelucas de Brigitte
Y una cadena internacional de night-clubs
[...]

Pero aquella noche se levantaron los herederos
leyeron en asamblea el testamento y sintieron asco
asco de ser hombres
y maldijeron a sus bienhechores, a sus líderes, a sus maestros
entonces el presidente de la asamblea pidió la palabra
se la dieron y dijo de memoria

bienaventurados los humildes
porque ellos poseerán la tierra, bienaventurados
los que tienen hambre y sed de justicia porque serán saciados.
Por las ventanas entraban fritos: feliz año nuevo.

(Peñalosa 1997:121)

Por los otros poemas que hemos citado circulan televisiones a colores, satélites rastreadores, radio-despertadores, antenas portátiles, trajes

espaciales, tejidos de *nylon* (un material sintético), espráis, niños *in vitro*, palabras y expresiones en moderno inglés, turistas estadounidenses... Toda una enumeración de elementos urbanos pertenecientes a la vida cotidiana del mexicano de los años 60 y 70, que amenazan la existencia apacible y contemplativa de otras épocas, donde todo transcurre a otra velocidad y donde se aprecian mejor los matices que ahora pasan inadvertidos.

Es interesante comparar “Hermana televisión” de *Museo de cera*, con “La telenovela” de Rosario Castellanos, para comprobar cómo coinciden en temas, valoraciones críticas e irónicas, e incluso en la llaneza del lenguaje empleado:

Llegaste a casa con honores
entre una valla y papelillos picados
buscando el mejor sitio, pase usted primero
visita de cumplimiento, fuereña entrometida
se adueñó de la sala, aquí me quedo
cómo no, señorita de 23 pulgadas
el pavorreal, colores y graznidos
luego escogió habitación exclusiva
desplazando espejos y una tía con artritis
y eso fue ponerse a contar vidas ajenas
la muy lengua larga
vieja chismosa, enredosa, cuentista y orejera
y ahí nos tienes a todos
con los ojos cuadrados
conectados a tu gran pupila fría
lavadora de cerebros, su contaminante
perra sarnosa gruñendo en los rincones
desde que entraste nadie habla en esta casa
montón de sordomudos
[...]

(Peñalosa 1997: 147)

Y el de Rosario Castellanos, "Telenovela", de igual valor irónico, más reflexivo y de sorprendente parecido, por lo que lo transcribimos completo:

El sitio que dejó vacante Homero,
el centro que ocupaba Scherezada
(o antes de la invención del lenguaje, el lugar
en que se congregaba la gente de la tribu
para escuchar al fuego)
ahora está ocupado por la Gran Caja Idiota.

Los hermanos olvidan sus rencillas
y fraternizan en el mismo sofá; señora y sierva
declaran abolidas diferencias de clase
y ahora son algo más que iguales: cómplices.

La muchacha abandona
el balcón que le sirve de vitrina
para exhibir disponibilidades
y hasta el padre renuncia a la partida
de dominó y pospone
los otros vergonzantes merodeos nocturnos.

Porque aquí, en la pantalla, una enfermera
se enfrenta con la esposa frívola del doctor
y le dicta una cátedra
en que habla de moral profesional
y las interferencias de la vida privada.

[...]

Y hay que comprar, comprar, comprar, comprar.
Porque compra es sinónimo de orgasmo,
porque comprar es igual que beatitud,
porque el que compra se hace semejante a dioses.

No hay en ello herejía.

Porque en la concepción y en la creación del hombre
se usó como elemento la carencia.
Se hizo de él un ser menesteroso,
una criatura a la que le hace falta
lo grande y lo pequeño.

Y el secreto teológico, el murmullo
murmurado al oído del poeta,
la discusión del aula del filósofo
es ahora potestad del publicista.

Como dijimos antes no hay nada malo en ello.
Se está siguiendo un orden natural
y recurriendo a su canal idóneo.

Cuando el programa acaba
la reunión se disuelve.
Cada uno va a su cuarto
mascullando un –apenas– "buenas noches".

Y duerme. Y tiene hermosos sueños prefabricados.

(Castellanos 1972: 322)

En ambos poemas se critica la aparición de la televisión en los hogares como un intruso que no aporta nada interesante, que no consigue sino distanciar a las personas aislándolas en una antinatural situación de incomunicación, perdiendo las referencias de su entorno, que son sustituidas por una maraña de información que sustituye a la realidad cercana (como anunciaba McLuhan en su teoría).

Y como ya hemos hablado mucho sobre los aspectos negativos de la modernidad en la poesía de estos años, y hemos anotado que esta denuncia tiene en Peñalosa un matiz de optimismo, pues el hombre a pesar de todo puede ser redimido, mostraremos el valor optimista que adquiere lo cotidiano

en Peñalosa con el poema “Orden del día”, perteneciente también a *Sin decir adiós*:

Dime
si hay una taza de café más sabrosa
que estos pequeños verbos irregulares:
levantarse y que la luz se te eche encima
como un baño de jugo de naranja,
sentarse al desayuno partiendo en rebanadas el otoño
dar al teléfono eficaz respiración de boca a boca
picotear la máquina de escribir por si cruza un ala
llevar a mano el encendedor, la fogata amistosa [...].

(Peñalosa 1997: 212)

Un poema elaborado con las acciones más triviales de un día cualquiera, que transforman verbos regulares en tazas de café, la luz en zumo de naranja, el otoño en tostadas... La cotidianidad una vez más, pero llena del optimismo peñalosiano.

4.4. La imagen y el *collage*

Sin duda una de las cuestiones más características de los poetas del 50 es la de las imágenes. La sucesión de imágenes, normalmente de referentes cotidianos, es una de las innovaciones que introduce la literatura angloamericana en México, junto con el surrealismo. En este caso no hay que confundir la imagen surrealista con la imagen del imaginismo angloamericano. El primero tiene preferencia por lo onírico y por las producciones del subconsciente según la teoría freudiana. Sin embargo la imagen que cultivan Pound y Eliot es una imagen con correlato objetivo, es decir, tiene un referente bien concreto y existente en la realidad material. Es esta segunda imagen, más que la surrealista la que adoptan los poetas del 50 y también Joaquín Antonio,

quien en alguna ocasión llegó a declarar su distancia con este movimiento vanguardista¹¹⁹.

Del mismo modo que la vanguardia es un grupo fragmentario de corrientes artísticas que aportan cada una de ellas una perspectiva distinta de la realidad, las composiciones poéticas de estos autores van a ser igualmente fragmentarias, de modo que sean formalmente una representación de la realidad en descomposición que supone el final de la modernidad, cuando los grandes sistemas filosóficos, científicos, políticos y sociales se tambalean. A este efecto de fragmentación se le denomina *collage*, técnica muy usada en los años 50 en México, incluso antes¹²⁰. De este modo, aunque Joaquín Antonio no elabora ningún poema largo, como hiciera, por ejemplo, Eliot con su *The Waste Land* –exceptuando su primer libro *Pájaros de la tarde*–, podemos descubrir el carácter fragmentario de su poética en la sucesión inconexa de imágenes, es decir, en la falta de nexos o elementos lógicos textuales, estableciendo saltos entre una imagen y otra, siguiendo una técnica que podríamos asemejar a la de las escenas cinematográficas¹²¹. Y no sólo nos sirven sus poemas tomados individualmente, sino que el conjunto de los poemas de sus libros, ofrecen una visión fragmentaria de una realidad muy diversa. Por ejemplo, por las páginas de *Sin decir adiós* pasan un día de campo, locos, árboles, plantas y arroyos, feos individuos, una jícara azteca, ciudades con graffitis, el primer niño nacido en el año 2001, un cubo de hielo, México por la noche y un ciego de nacimiento. Todo un mosaico de imágenes bien distintas, pero guardando entre sí la unidad de la visión deshumanizada de mundo moderno y la revalorización de la naturaleza, de lo originario, de las pequeñas cosas sin importancia, donde tantas veces el poeta centrará su mirada, ampliando elementos de la realidad que pueden pasar inadvertidos en la velocidad del mundo del trabajo y del hormigón.

¹¹⁹ Entrevista realizada por Ángel Duque Hernández, en Entropía, suplemento dominical de *El Sol de San Luis*, en su ejemplar del 26 de abril de 2009. p. 5.

¹²⁰ Cf con capítulo 3.3.

¹²¹ Para ilustrar esta afirmación podemos servirnos del poema “El mesero” de *Museo de cera*, ya que lo reproducíamos en el apartado 4.2 de este trabajo.

El poema “Tribu de mendigos” ilustra bastante bien todo esto a lo que nos hemos referido:

Los reunió el hambre,
parientes por falta de pan y compañía,
se dispersaban por las esquinas de la mañana
para officiar el rito de petición,
un mendrugo, una moneda, una ropa usada.

Olían a tiempo y a sequía,
los ojos listados de ágata y tristeza
zapatos de lengua suelta,
gorros aceitosos y chaquetones de payaso.
El rebaño trashumante de indeseables
afea los jardines, aleja el turismo,
atenta contra las bolsas de valores,
aun las humildes violetas les voltean la cara.

Levantán colillas de cigarro,
beben el trago olvidado del envase desechable
y besan la naranja que rodó del cesto,
son omnívoros los patriarcas del hambre.

No les des nada,
tienen dinero en el banco, la cuenta maestra,
si quieren dinero, que trabajen,
gastan en vino lo que consiguen
y celebran su congreso anual en Acapulco.
(Detrás de unos gladiolos,
un diablillo rojo se reía).

Cuando la tarde decapitada
cuelga racimos de luz de cuarzo y de mercurio
y los ancianos inventan arcoíris
invitando a nutrirse con vitaminas y minerales,

los cofrades de la santa esperanza,
manos flotantes, pies agrietados,
regresan a la oscura barraca
fronteriza de un campo de alfalfa
y un nido de víboras,
desde donde miran, amarilla y lejana,
la luna del zócalo.

(Peñalosa 2011: 48)

En este poema se usa una técnica muy fotográfica, algo muy moderno. El poema son tres fotografías, tres momentos congelados por imágenes:

- a) La primera muy dickensniana. Los mendigos en una calle.
- b) La segunda, como una crítica a la manera en que los hombres acallamos nuestra conciencia, justificando la indiferencia con excusas: un matrimonio y un diablillo.
- c) La tercera, la penosa imagen de los pobres retirándose a los arrabales para dormir.

A su vez, cada una de estas imágenes posee una luz y una tonalidad distintas: la primera imagen tiene una luz de amanecer, matinal. La segunda escena presenta el color rojo del diablillo y quizá de los gladiolos, con la luz clara del día ya bien entrado. La escena final se presenta con luz del ocaso.

Otro poema cuya composición parece inspirarse en la de un videoclip, nos confirma que Peñalosa construía sus poemas bajo la influencia de formas de expresión audiovisuales, como las del pop. No lo vamos a transcribir entero, pues es demasiado extenso:

Videoclip

singing in the rain (canta Gene Kelly)

La lluvia montó a media calle

una exposición de paraguas,
zigzagueaba una moto,
los peces subieron al segundo piso de la pecera,
saboreaba un helado de vainilla
la muchacha dorada de la moto,
cantando bajo la lluvia
[...]

(Peñalosa 1997: 282)

Poema, por cierto, muy interesante no sólo por su composición, sino también por ser reflejo de una época, ya que no deja de describir la calle y sus gentes de un modo verosímil.

Al ser ésta de la imagen una característica primordial de la obra poética de Peñalosa, la encontramos en la totalidad de sus poemas. Evidentemente, a lo largo de los años la elaboración de sus imágenes va a ir evolucionando, derivando a formas cada vez más sintéticas y vanguardistas, aunque Peñalosa no sea plenamente consciente de esta evolución. La plasticidad de las primeras imágenes recuerda a la plasticidad poética de Góngora, por ejemplo de las *Soledades*, aunque estos de Peñalosa no sean poemas narrativos. Después, gracias al uso de una sintaxis sencillas, ausencia de retórica, la frase breve y la omisión de los signos de puntuación propias de la vanguardia, la imagen de Joaquín Antonio se aproxima más a la imagen de tipo surrealista, aunque sin llegar a serlo.

Como no podemos detenernos a estudiar este fenómeno en cada uno de sus poemas, bastará, a modo de ejemplo, ilustrar esta evolución con dos poemas, uno de su primera etapa y otra de su etapa final.

El poema seleccionado esta vez será “Salmo al subir la montaña”, de su primer libro *Pájaros de la tarde*, para observar la imaginería peñalosiana en el momento inicial de su producción, semejante, como hemos indicado a la imaginería gongorina, tan apreciada por los poetas del 50:

Subiré la montaña coronada de árboles salvajes; subiré la montaña por donde trepa la catarata de las tonalidades verdes.

Inmerso en el aire ingrávido de las alturas, ahogado en la luz sutil de la mañana que nunca llega.

Llevo a la espalda mi cantimplora inquieta; a la cintura llevo la alforja bienoliente.

Sobre mi cabeza, los lengüetazos del viento platican con la boina; el viento desanilla la mascada roja del cuello, como una banderola festiva.

[...]

Sol que broncea la carne; aire que reseca el torso, para la austeridad y el equilibrio del espíritu.

[...]

A mitad del monte partiré mi queso; con tajadas de pan beberé mi agua.

Y llegaré a la cima por el camino difícil de las yerbas holladas; me servirá de guía el nogal oscuro y el charquito glauco.

(Peñalosa 1997: 31-32)

El asunto, bien parecido a la ascensión por la loma de la playa del náufrago de las *Soledades* gongorinas, los elementos de la naturaleza (el viento y el sol), la presencia de la piedra y la madera, la vegetación hollada, el queso y el trago de agua con una tajada de pan... todas esas imágenes, si bien más explícitas quizá que en los metafóricos poemas de Góngora, son, sin embargo, igual de plásticas, poseen un correlato objetivo bien definido, y su tema es igual de bucólico e igual de cotidiano: un peregrino que pasa las fatigas del viento, del sol y del hambre, manifestado con la descripción de pequeños detalles, no directamente.

Como contraste a este modo inicial de usar la imagen, encontramos el poema “Acabó la guerra” de *Aguaseñora*, que si bien es breve, también es ilustrativo:

Montados en el lomo colérico de un tanque
urden los niños carreras de caballos,
la boca del cañón estalla y da en el blanco,
la golondrina que ha puesto un huevo.

(Peñalosa 1997: 246)

Intenso y enigmático poema, donde se concentran imágenes bien distintas y antitéticas: un tanque y unos niños jugando, una bomba y el huevo de una golondrina. La violencia y el odio, junto a la inocencia y el amoroso mundo de la infancia y las delicadas aves. En este poema el referente queda difuminado, interesa más la idea que el argumento. Lo importante es el resultado final, el conjunto, el contraste de imágenes y de sensaciones: todo un *collage*.

No menos ilustrativo de esta aproximación a la imaginería y técnica surrealista es el poema “Las cosas lloran”¹²², del mismo poemario que el anterior, y del que reproducimos tan sólo un fragmento:

[...]
La creación entera sufre dolores de parto y gime,
hasta las estrellas nupciales lloran,
los aerolitos son lágrimas que no pudieron enjugar,
esa columna rota es un muñón acribillado por el tiempo,
las hecatombes de las pirámides torturadas de grietas,
de los rincones de las ruinas salen quejidos infinitos.
[...]

(Peñalosa 1997: 247)

¹²² Esta es otra referencia a los clásicos, puesto que está inspirado el título en el verso de Virgilio *sunt lacrymae rerum* (así figura en el propio poema, donde encontramos la cita literal en latín).

El universo, aparentemente ajeno a nuestro mundo, y la antigüedad (su sabiduría, su arte, sus valores), representada en sus ruinas y monumentos, gimen y lloran, se quejan en el presente, en la realidad del mundo actual. Lo onírico no está expresado propiamente (aunque sí en los primeros versos del poema, que hemos omitido), pero sí la referencia a imágenes relacionadas con lo nocturno y con los sueños: la bóveda celeste, el exótico oriente griego y egipcio. La interpretación bien podría ser, de nuevo, la crítica a la modernización deshumanizadora.

En el poema “Ruina de la infame Babilonia”, Marco Antonio Montes de Oca escribe, en esta misma línea, el resultado de la modernización en un mundo que está desnaturalizándose, donde la inocencia humana evoluciona, como por instinto de supervivencia, a una prevención ante los demás, ante el mundo, expresada en la desconfianza de las armas y objetos violentos, tales como afiladas garras, dientes amenazadores o badajos como mazas de acero que irremediablemente destrozaran la campana de barro donde se encuentran al primer golpe:

Nunca estuvo tan extraño el mundo:
afilan los niños sus uñas en la cuna,
la barda enseña al sol los claros dientes
y la yerba piensa desde su cráneo de rocío
en campanas de barro y badajos de acero,
en armarios que se abren llenos de pústulas,
en esta hora cuya sinceridad traiciona,
pues nadie tiene certeza de lo cierto
cuando el cuerpo es un mero ataúd del corazón,
del corazón mantenido en alto
para descargarlos como piedra repentina
sobre el sueño y sus comarcas
de vidrio soplado.

(Montes de Oca 2000: 16)

Además, acerca del uso de la imagen en Peñalosa, contamos con la crítica que José Montelongo realizara de “Un húngaro mutiló la piedad de Miguel Ángel”, poema recogido en 1977 en *Museo de cera*, que facilitamos a continuación:

Sé que los artistas y mucha gente buena
no estará de acuerdo conmigo
ahora que acaban de llorar en asamblea
y sus lágrimas fueron noticia
por France Press, por United Press.
El mundo amaneció mutilado
porque a la Virgen de mármol le falta un brazo
la nariz, el velo, el ojo de la ternura
igual que los monstruos de guerra
cuando llega el médico a dar fe
y recoge en una sábana los sueltos pétalos
le duele al mundo que le hayan cortado una flor
cuando el cadáver de Cristo
extrañó los dedos sutiles que lo acunaban
y le dio miedo caerse por cuarta vez
quebradizo en la piedra del genio
y en la carne de obreros con que lo esculpió María.
Por el martillo hay que llorar, no por el mármol
por este pobre húngaro Laszlo Toth
vuelto loco, sin patria, sin familia
vagando como un gato en las calles de Roma
rabioso y solitario y muerto de hambre
al cruzar el Puente de las Cadenas de Budapest
encienden los faros los automóviles
una barca lleva por el Danubio
racimos de naranjas
y un sol de oro se enhebra en las góticas agujas
ay Hungría, pequeña y luminosa como gota de sangre
por ti pido perdón, Laszlo Toth

por ti y los suspicaces que no quieren perdonarte
y eres nuestro hijo
en carne violenta te engendramos
en cólera y en rabia
húngaro maniático, a ti quién te restaura
quién va a ponerte en su lugar la mano
el ojo, la razón, la vida
qué amor va a sostenerte en vilo la esperanza,
yo reclamo otra piedad para un hombre mutilado.

(Peñalosa 1997: 149)

En su crítica a estos versos, Montelongo afirma que “Lo mejor del poema son los veloces saltos en el tiempo y el espacio: del restaurador de arte al médico militar; de la estatua de Cristo a la vida de Cristo; de las calles de Roma a la caída de la tarde en Budapest. No es un poema que deslumbe verso por verso (no tiene por qué ser así) sino por su totalidad. Aunque el quicio moral del texto está en el verso exhortatorio (“Por el martillo hay que llorar, no por el mármol”), el verdadero hallazgo no se encuentra ahí. Ciertamente que el poema logra su efecto al desplazar la atención desde la escultura ultrajada hacia el pobre diablo que la atacó, pero los buenos sentimientos, como se sabe, no bastan para escribir un poema.

Peñalosa imagina a Toth “vagando como un gato por las calles de Roma/ rabioso y solitario y muerto de hambre”, e inmediatamente después, sin un verso de transición ni un signo de puntuación de por medio, nos traslada a la Europa central donde Toth había pasado su infancia. El hallazgo está en el procedimiento “cinematográfico”, introducido por T.S. Eliot en la poesía moderna: el húngaro rumiando sus agravios por las calles de Roma, corte a un atardecer en Budapest, los automóviles cruzan el Danubio, una barca transporta naranjas y los últimos rayos del sol se enredan en las torres de los templos. Ciudades cultas, patinadas de historia y majestuosidad, ni Roma ni Budapest fueron capaces de darle a Toth un poco de abrigo psicológico. La tarde cae, serenísima, sobre el Danubio, y mientras tanto un hijo de Hungría se

desploma interiormente; años más tarde acumulará fuerzas para un instante de triunfal destrucción, y se apagará de nuevo.

En el poema, a través de estos saltos sin engarce, no sólo una imagen queda casi superpuesta con la siguiente, sino que se agolpan también los destinatarios: te hablo a ti, lector; te hablo a ti, Budapest que no supiste, con todo el equilibrio de tus líneas, cuidar a Laszlo y cooperar a hacerlo un hombre en vez de un fantasma; te hablo a ti, Laszlo Toth, “húngaro maniático, a ti quién te restaura”, quién te arregla amorosamente las heridas como si tu precario equilibrio mental fuera más valioso que un bloque de piedra. Mediante la sucesión de imágenes el poeta consigue una cierta dosis de vértigo, un montaje fragmentario y veloz; a través de los cambios de vocativo, da a su poema un sentido de urgencia: es un requerimiento airado, como el martillo de Toth” (Montelongo 2009: 84).

Además de estas técnicas generales de tratar las imágenes, podemos señalar con Irma Villasana algunos otros recursos como el paralelismo. Ella se refiere a *Pájaros de la tarde*, libro que tuviera como inspiración el breviario o liturgia de las horas católico, que a su vez contiene salmos y otros textos de la Biblia y sobre el que realiza un espléndido trabajo interpretativo:

El uso del paralelismo, técnica que caracteriza a los cantos hebraicos, pero también se encuentra en el Ramayana y el Corán¹²³. El paralelismo es un fenómeno literario que consiste en armonizar la expresión de un mismo pensamiento en dos o tres hemistiquios (líneas) que repiten con diversas palabras la misma idea (sinonímico): ‘un pájaro es una corchea escapada de un libro de sonatas; una nota indócil que se escapó a la batuta del Directos de orquestas’; se contraponen dos pensamientos (antitético): ‘pájaros sencillos sin nombre ni apellido, sin historia ni geografía, nacidos en cualquier rama tibia de pino aromoso./ No los pájaros turistas que viajan en trasatlánticos y aprenden el inglés; no los pájaros de geometrías exóticas y plumajes fastuosos de embajada’. En otro tipo de

¹²³ Y como veremos en 4.6 en la poesía náhuatl.

paralelismos, el segundo miembro repite una palabra del anterior (climático): 'Bendígalo la mariposa que con su polvillo tornasol detiene el caer de la tarde en un momento de mariposas de oro'; o completa el pensamiento, agregando una expresión variante, que no es pura repetición (sintético): 'los pajaritos pardos y borrosos, de cualquier atardecida; los que caben en el hueco de una mano, los que dialogan con la flor del campo y la flor del viento'. Los poemas se conforman de imágenes, de cuadros que impactan los sentidos del lector, porque en ellos, mundos diferentes, no necesariamente contrarios, dialogan, se vuelven uno. Diría Octavio Paz, la piedra necesita sentirse pluma para reconocerse en ella; lo pesado sólo se concibe frente a lo ligero.

(Villasana 2009: 104)

4.5. La ruptura y renovación poética

No parece necesario, con el fin de demostrar que Peñalosa pertenece a una corriente poética de renovación y ruptura respecto de la anterior etapa de creación poética mexicana, un capítulo aparte. Su trasgresión queda expuesta –pensamos que sobradamente– con los cuatro apartados anteriores a este: con la presencia de los clásicos, el recurso a lo coloquial y a lo conversacional, las referencias a la ciudad moderna y la ambientación en realidades cotidianas actuales, así como el empleo sistemático de la imagen y la composición de tipo *collage*.

No obstante, y pese a haber sido ya indicado en las páginas que anteceden a esta, se puede hacer mención, ahora de un modo más sistemático, aunque no demasiado exhaustivo para no reiterarnos, al manejo y cuidado de la lengua para romper con los modos de expresión habituales en la poesía modernista, para renovar el lenguaje poético, para estirar la capacidad expresiva de las palabras y de la sintaxis, haciéndose eco de las nuevas

maneras vanguardistas que empapan la poesía occidental y americana del siglo XX.

Ya desde su primer poemario *Pájaros de la tarde. Canciones litúrgicas*, se observa en Peñalosa el uso del verso libre y del neologismo (Villasana 2009: 5). Además de esto, encontramos la numeración (aparición de números), el espacio en blanco, la expresividad a través de un signo gráfico, la posición de las letras al estilo del caligrama, las palabras en inglés, su claridad y antirretórica¹²⁴, los objetos industriales y las “cosas” del progreso: aparatos, máquinas, motores, ruido... Cualquiera que lea poesía peñalosiana podrá darse cuenta de que esa poesía no es tradicional, no se parece en nada a la poesía del Romanticismo y, mucho menos a la del Modernismo. Se podrá juzgar su mejor o peor valía, pero su conexión con la actitud de ruptura formal que caracteriza a la poesía contemporánea es evidente desde el mismo hecho formal del verso libre.

Por verso libre entendemos lo que define en su diccionario Domínguez Caparrós: “Clase de verso irregular caracterizado porque la falta de regularidad en el número de sílabas no está sometida a ningún límite ni a ninguna norma acentual” (Domínguez Caparrós 2001: 472). Lo que hace que sea localizado en una simple lectura. Esta versificación no es en absoluto un fenómeno vanguardista cualquiera, es fundamental, porque da un continente adecuado a la imagen vanguardista, imagen que difícilmente podría haberse manifestado en el formato fijo del verso regular. De hecho, continúa Domínguez diciendo que ‘la característica rítmica del verso libre reside en una segmentación del discurso basada fundamentalmente en la entonación. Esta segmentación

¹²⁴Algo ya practicado magistralmente por el chileno Nicanor Parra, en sus “antipoemas”, caracterizados por el uso de un lenguaje trivial, directo, espontáneo, muchas veces cargado de ironías y con un ritmo que se adapta a las circunstancias. Nada de métrica, nada de metáforas. Más bien hay una crítica al lenguaje lírico, el cual caricaturiza y rodea de humor. No olvidemos que la influencia de Nicanor Parra fue desde 1950 enorme en toda Hispanoamérica. Agregamos aquí uno de estos “antipoemas”, como se verá muy parecido a cualquiera de Peñalosa: Considerad, muchachos,/ Este gabán de fraile mendicante:/ Soy profesor en un liceo obscuro,/ He perdido la voz haciendo clases./ (Después de todo o nada/ Hago cuarenta horas semanales)./ ¿Qué les dice mi cara abofeteada?/ ¡Verdad que inspira lástima mirarme!/ Y qué les sugieren estos zapatos de cura/ Que envejecieron sin arte ni parte. (Fragmento de "Autorretrato", en *Poemas y antipoemas*).

[estructura formal irregular] aísla unidades de imágenes, de figuras, de pensamiento. En definitiva, se segmenta de acuerdo con una ordenación de las intuiciones que dan cabida y forma al sentimiento. El ritmo del verso libre se basa en repeticiones no sólo fónicas, sino también sintácticas y semánticas (Domínguez Caparrós 2001: 473).

Por otro lado encontramos en Peñalosa la práctica del *haikú*, como en “Orador con vaso al frente” en *Sin decir adiós*:

Se le hacía la boca agua
y el auditorio se moría de ser

También la greguería, como en “Garza dormida en un pie” en *Sin decir adiós*:

No requieres dos tallos
porque te sabes flor
y suben las corolas
en un elevador.

O cualquiera de las que aparecen bajo el título “Astillas” en *Aguaseñora*, entre las que se encuentran esta, por ejemplo:

La oruga es un tren
que se vuelve avión

Y aunque dentro de un poema en prosa más extenso, y aunque carente de versos y rima, encontramos también imágenes tan originales como las de cualquier greguería y dotadas de una enorme plasticidad. Es el caso de este pasaje de “Benedícite de las cosas pequeñas” de *Pájaros de la tarde*:

Bendígalo en surco que escriben los bueyes con renglones de
parvulitos, en que nace la verde ortografía de los granos fértiles.
Con razón bajan los tordos a saborear el estilo...

(Peñalosa 1997: 16)

A modo de resumen de esta práctica renovadora de Peñalosa reproducimos las palabras de Álvaro Álvarez Delgado en el diario *El Sol de San Luis*: “la característica más destacable de la poesía de Peñalosa es su sencillez: cualquiera de los poemas es accesible a todo tipo de lectores; no incurre en tecnicismos o abstracciones filosóficas. En este punto, estaría muy cercano a autores como Jaime Sabines o Carlos Pellicer. La presencia constante de imágenes y greguerías lo coloca al lado de poetas como Xavier Villaurrutia o Ramón Gómez de la Serna¹²⁵ y su preocupación por temas comunes a la humanidad como la muerte, el sentido de la existencia, o el discurrir de esta permiten hermanarlo con Jorge Manrique, Sor Juana, Miguel Hernández o José Gorostiza. Peñalosa es un sediento insaciable del agua de la poesía, y en sus trabajos es este campo se dejan escuchar múltiples voces, ya sea a través de alusiones directas, o bien, a través de uno de sus mayores alcances técnicos: la apropiación” (Álvarez Delgado, 1997a: 7). En otro artículo del mismo autor, en el mismo medio y en el mismo año, aunque en números distintos, Delgado habla de esta sencillez como “la difícil sencillez, la misma que logran, en la música y por citar un ejemplo, los Beatles” (Álvarez Delgado 1997b: 2). Recordemos lo afirmado por David Huerta, quien anotaba la importancia en lo que se refiere a esta sencillez expresiva, por parte de Sabines, ejemplificándolo en su poema “Los amorosos”, que gozó una popularidad tal que se podía equiparar a la de una canción de rock¹²⁶.

¹²⁵ A este respecto, afirma Miguel d’Ors que enfoca “las realidades más habituales [...] desde un ángulo nuevo de un modo que sólo tiene precedentes, creo, en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna y en el ciclo de las *Odas elementales* de Pablo Neruda” (d’Ors 1990).

Sirvan como ejemplo de lo que afirma Miguel d’Ors este fragmento de Oda al vino de Neruda: “Amor mío, de pronto / tu cadera/ es la curva colmada/ de la copa, / tu pecho es el racimo,/ la luz del alcohol tu cabellera, / las uvas tus pezones, / tu ombligo sello puro /estampado en tu vientre de vasija, / y tu amor la cascada / de vino inextinguible, /la claridad que cae en mis sentidos, /el esplendor terrestre de la vida”. Y estas greguerías de Gómez de la Serna: “Los globos de los niños van por la calle muertos de miedo”; “Respetamos ese insecto que se pasea por el frutero porque es el que ha becado el campo para que vea la ciudad”.

¹²⁶ Cita transcrita en la página 81.

Como ha sido nombrado, veamos con un ejemplo lo que se afirma de Jaime Sabines. Es el poema 5, de *Algo sobre la muerte del mayor Sabines*:

De las nueve de la noche en adelante
viendo la televisión y conversando
estoy esperando la muerte de mi padre.
Desde hace tres meses, esperando.
En el trabajo y en la borrachera,
en la cama sin nadie y en el cuarto de niños,
en su dolor tan lleno y derramado,
su no dormir, su queja y su protesta,
en el tanque de oxígeno y las muelas
del día que amanece, buscando la esperanza.
Mirando su cadáver en los huesos
que es ahora mi padre,
e introduciendo agujas en las escasas venas,
tratando de meterle la vida, de soplarle
en la boca del aire...

(Me avergüenzo de mí hasta los pelos
por tratar de escribir estas cosas.
¡Maldito el que crea que esto es un poema!)

Quiero decir que no soy enfermero,
padrote de la muerte,
orador de panteones, alcahuete,
pinche de Dios, sacerdote de las penas.
Quiero decir que a mí me sobra el aire...

(Sabines 2012: 38)

Sobre este poema dice Peter Debicki que se vale de "escenas cotidianas y de un lenguaje al parecer directo para captar visiones complejas, paradójicas, esenciales. Sin caer en un simbolismo fácil o en mensajes conceptuales, encuentra en la realidad que le rodea la representación de

asuntos fundamentales. El poema 5 parece sólo una viñeta: pero su vocabulario, sus detalles y su ritmo evocan un ambiente prosaico y desagradable y sugieren las limitaciones del mundo descrito. La obra de Sábines ejemplifica muy bien la posibilidad de emplear el lenguaje ordinario con destreza y flexibilidad para crear poesía de primer orden” (Debicki 1997: 241)

Lo mismo se puede decir de Peñalosa, que con ese lenguaje vivo y ordinario que hemos explicado en el subcapítulo anterior, confiere a su obra una cercanía al lector corriente, desde la que transmite sus asuntos fundamentales, distintos a los de Sábines en asunto y enfoque, pero fundamentales en el mundo de Peñalosa.

Pero no solo en la expresión formal encontramos innovación y ruptura, también en lo expresado. Esa realidad cotidiana que, según d’Ors podría encontrar su precedente en a las *Odas elementales* de Neruda, y que se caracteriza por ser presentada desde un ángulo nuevo. Y es que Neruda entiende que, aparte de una función social como un agitador, el poeta “es el cantor que se detiene en las cosas sencillas, en los problemas del hombre” (Alonso Hernández *et alii* 1978: 138). Estas son sus propias palabras:

No se sorprenda nadie porque quiero
entregar a los hombres
los dones de la tierra,
porque aprendí luchando
que es mi deber terrestre
propagar la alegría.
Y cumplo mi destino con mi canto.

(Neruda 2008: 29)

Por tanto, Neruda en estas odas va a cantar a las cosas sencillas. El hecho mismo de dar cabida a cosas sencillas en los poemas ya es un paso hacia esa renovación poética, pero Neruda va más allá y además del objeto

enfocado es original en el modo de enfocar. Neruda canta al aire, a la alcachofa, a las aves de Chile, a una castaña en el suelo, e incluso al caldillo del congrio. Hacer un poema sobre el caldillo del congrio es dar a ese objeto un espacio que hasta ahora se reservaba para realidades más sublimes. ¿Y qué dice del caldo del congrio? Lo siguiente:

ODA AL CALDILLO DE CONGRIO

En el mar
tormentoso
de Chile
vive el rosado congrio,
gigante anguila
de nevada carne.
Y en las ollas
chilenas,
en la costa,
nació el caldillo
grávido y succulento,
provechoso.
Lleven a la cocina
el congrio desollado,
su piel manchada cede
como un guante
y al descubierta queda
entonces
el racimo del mar,
el congrio tierno
reluce
ya desnudo,
preparado
para nuestro apetito.
Ahora
recoges
ajos,

acaricia primero
ese marfil
precioso,
huele
su fragancia iracunda,
entonces
deja el ajo picado
caer con la cebolla
y el tomate
hasta que la cebolla
tenga color de oro.
Mientras tanto
se cuecen
con el vapor
los regios
camarones marinos
y cuando ya llegaron
a su punto,
cuando cuajó el sabor
en una salsa
formada por el jugo
del océano
y por el agua clara
que desprendió la luz de la cebolla,
entonces
que entre el congrio
y se sumerja en gloria,
que en la olla
se aceite,
se contraiga y se impregne.
Ya sólo es necesario
dejar en el manjar
caer la crema
como una rosa espesa,
y al fuego
lentamente

entregar el tesoro
hasta que en el caldillo
se calienten
las esencias de Chile,
y a la mesa
lleguen recién casados
los sabores
del mar y de la tierra
para que en ese plato
tú conozcas el cielo.

(Neruda 2008: 44)

Se trata de una receta de cocina. No describe simplemente el dicho caldillo, lo cual ya hubiera sido sorprendente: su sabor, su espesor, olor, etc. No. Neruda se fija en el proceso de producción, porque ese enfoque dice más del caldillo del congrio que su mera descripción. Dice el primor con que se realiza, el origen de sus succulentos productos, habla de la tierra, de sus gentes, de sus costumbres... Y por su puesto habla del resultado, que no puede dejar de ser descrito: un plato con el que se puede conocer “el cielo”. Toda la posible descripción sensorial del caldo se sintetiza en la palabra cielo. Todo ello con un lenguaje próximo cercano a lo coloquial y con imágenes perfectamente reconocibles. Cómo no ver en poemas como este semejanzas en Peñalosa, capaz de hacer un poema a un cubo de hielo y sacar de algo tan trivial imágenes de un fuerte componente lírico tanto de su proceso de congelación como de su resultado:

El agua renuncio a seguir de viaje
está aquí en estado nupcial
en el puro asombro de sus gasas
es una manera de ver la luz por dentro
toda la luz petrificada
y un espejo goteando
por las paredes de cristal cepillado

la geometría perfecta y dura
pero la mano resbala en la caricia
como si un blanco pez
huyera de su propia blancura
hacerse y deshacerse
nadie reproche sus bajas temperaturas
su frialdad insensible de materia
tiene el calor del sudor y del llanto.

(Peñalosa 1997: 195)

Las imágenes usadas por el chileno en la descripción de objetos sorprendentes –no por ser precisamente sorprendentes en sí mismos, sino por aparecer en un poema- poseen idéntico rigor lírico e imaginación desbordante. Veamos si no el partido que le saca a una alcachofa en tan solo nueve versos, identificándola con un soldado:

ODA A LA ALCACHOFA

La alcachofa
de tierno corazón
se vistió de guerrero,
erecta, construyó
una pequeña cúpula,
se mantuvo
impermeable
bajo
sus escamas,
[...]

(Neruda 2008: 22)

Otro aspecto vanguardista peñalosiano lo encontramos por indicación de Martínez Fernández (Martínez Fernández 2003: 421), en “Somos el río”, de *Sin decir adiós*, en el que encontramos la artimaña gráfica de colocar algunos versos con algo más de sangrado en su margen izquierdo. Esto, y el hecho de

Acerca del silencio podemos destacar su función comunicativa. Evidentemente, el silencio es una forma de comunicación no verbal, así está reconocido por la semiótica moderna, pues puede ser considerado como un signo. No es mera ausencia de signo, o signo cero –que también-, sino que adquiere carácter de signo al hacer referencia a otra realidad. El significado, el verdadero mensaje, no está en la carencia de los signos esperados, sino que el silencio constituye en sí mismo signo propio, pues con ello se quiere transmitir un significado (Poyatos 1994: 5). Aunque el ejemplo anterior nos vale, pues el silencio aparece en este sentido en otras ocasiones. Por ejemplo, lo encontramos de una manera visualmente muy llamativa en “La mujer-árbol”, donde entre dos versos introduce un “no” solitario, con un sangrado muy extenso a ambos lados, consiguiendo el efecto deseado, de parar el discurso, focalizar el no y darle así mucha más intensidad:

[...]
 y el corazón se agrandaba como el vientre,
 no,
 el corazón era más grande que yo misma.
 [...]

(Peñalosa 1997: 279)

En *Río paisano*, encontramos otro modo más sutil de marcar los silencios, en “Teoría de la mano”:

Graduada en la Escuela de Idiomas,
 todos tus gestos hablan
 ninguna lengua ignoras
 ni las vivas, muertas o por morir
 diccionarios políglotas, móvil y parlante
 intérprete de turistas alucinados
 semáforo que iluminas los episodios del amor
 ven, espérame, vete
 tratado de lógica que afirma, niega o duda
 [...]

(Peñalosa 2011: 45)

El silencio está en cada coma, de “ven, espérame, vete”; la coma es una pausa en la dicción, que en este caso es significativa, porque marca el instante de incertidumbre de la acción amorosa, metaforizada en el cambio de las luces de un semáforo. De hecho, Peñalosa usa el sangrado especial al que hemos aludido, como para establecer esa separación rítmica del resto del poema, destacando así el efecto de las pausas.

Otra manera que tiene Peñalosa de expresar los silencios significativos es con un determinado uso del guión (–) con el que para de nuevo el ritmo e introduce, entre dos pausas, un elemento extradiscursivo, como un pequeño suspiro en el caso de “Aldea llamada mundo”:

En un rinconcito de México
 3 x 3 metros cuadrados,
 escribo estas líneas en máquina italiana
 -ay, suspira por ser piano-
 sobre un papel de China como el amarillo
 de las mariposas navegables en abril,
 [...]

(Peñalosa 1997: 255)

Un ejemplo similar de esta manera de producir una pausa silenciosa significativa la encontramos en Jaime García Terrés, compañero destacado de generación, en “Arquitecturas íntimas”, cuyo título ya apunta a la significación de la estructura gráfica misma del poema:

Hay poemas edificados
 en una sola tarde
 sin mayor problema
 porque rotundos brotan a la luz vespertina
 como microcosmos totales,

hechos
 y derechos,
 don ágil de la musa.

 Otros en cambio piden años
 enteros de labor dispersa:
 borradores innúmeros
 tras investigaciones
 minuciosas en muy diversos climas.

 Pero nada sabemos,
 cualesquiera que sean
 los casos,
 del temblor oculto;
 nada nuevo
 logramos aprender de los caminos,
 más breves o más largos;
 que conducen el sueño a su cabal destino
 abriéndonos los ojos ante su pericia.

(García Terrés 1997: 392)

En estos versos, los sangrados producen un silencio desconcertante, en lo que dura la búsqueda del inicio de la frase. Algo así como “la escondida/senda” de Fray Luis, que oculta momentáneamente el camino o los caminos, que “logramos aprender”.

Es también vanguardista el comienzo de los versos en minúscula, ignorando signos de puntuación, lo que encontramos abundantemente a partir de “La matanza de los inocentes”, en *Un minuto de silencio*, por ejemplo en “Testamento para abrirse en 1999”, “A nuestra Señora del siglo XX”, o “El rey de la creación”, que a continuación transcribimos, entre muchísimos otros:

Respiraba en su trono
 y el bosque ardía con arracadas de oro

deseaba
y el mar venía a palacio con su cola de nardos
se dormía
y los radios asordinaban el arrullo: viva el rey
domaba la tierra faraónicamente como un potro
en un puño tenía el trueno y la electrónica
viva la humanidad
aunque a los rayos X nada le falte
no es este hombre el hombre
señor de sus hilachos
al rey se le acabaron los zapatos
el rey anda enseñando el dedo gordo
para que sus vasallos sepan que aún no abdica
trae la lengua fuera.

(Peñalosa 1997: 129)

Y las rupturas sintácticas para la sucesión de imágenes, sucesión que no guarda una coherencia sintáctica, aunque sí semántica, haciendo que el lector participe en la construcción de la secuencia de imágenes, adivinando los cambios de personaje y de escenario, incluso de tiempo, pues no hay elementos lingüísticos que lo hagan por el lector, como ocurre, por ejemplo, con el anterior poema.

La introducción de números, como 3x3, para indicar dimensión (“Aldea llamada mundo”) está tomada por imitación del modo de recoger mediciones en disciplinas ajenas a la poesía, más bien relacionadas con las ciencias técnicas como la arquitectura. Su introducción en un poema es relevante por lo novedoso respecto al pasado poético en México. La manera de hablar pretendidamente científica, sólo se hace posible en la lengua coloquial, con el acceso masivo en las universidades a esos conocimientos, lo cual es una realidad histórica que vive Peñalosa y que no existió antes en México. Es reflejo de un modo de expresarse novedoso. Números, pues, que están presentes en la nueva comunicación lingüística, pues están presentes en las

nuevas realidades cotidianas, como las tarjetas de crédito: “acuérdate, hombre, que eres número/ y en la tarjeta 32.458 te has de convertir” (expresión trucada por las palabras de la imposición de la ceniza el primer miércoles de Cuaresma, en “Operaciones fundamentales”, de *Sin decir adiós*); o los aviones: “como un avión Boeing 747 subió entre penachos de viento (en “Vida en otros mundos” de *Aguaseñora*), o un “automóvil modelo 2.000” (en “A nuestra Señora del siglo XX”, de *Un minuto de silencio*). Precisiones que son antipoéticas, pues la poesía no es precisamente una ciencia exacta, por lo que no deja de ser una ruptura con la concepción misma de poesía: ni siquiera pone los números con letra. ¿Desde cuándo ha interesado en un poema la edad exacta de una mujer joven? Ya no se habla de “quince primaveras”, sino que se concreta: “doncella de 22 años, natural de México” (en “Partida de matrimonio del poeta Francisco González Bocanegra” de *Río paisano*).

El lenguaje de Peñalosa es también novedoso, valga la redundancia, por la introducción de neologismos, ya sean por composición sustantivo más sustantivo: *mujer-árbol*(en “Mujer-árbol”), palabras-vigas (“Un ángel y una muchacha); sustantivo más adjetivo: *mamá-modelo-exclusivo* (“Un ángel y una muchacha”); adjetivo más adjetivo: *gitanillo-novillero*; incluso algún encadenamiento insólito como *vejezuelas-tibios-gorriones-duraznos-en-almíbar* (“Teoría de lo feo”); así como por derivación, como *mascotero*, de mascota (“Nombramiento a Francisco de Asís”, de *Diario del Padre Eterno*); *inllenable* (“La pregunta sin respuesta”), aunque –todo sea dicho– este último procedimiento no lo usa con frecuencia. Lo mismo ocurre, por ejemplo con José Emilio Pacheco, cuando se inventa la palabra *olarasca*, como un acrónimo de olas y hojarasca (“El mar sigue adelante”), pero tampoco en estos autores este tipo de recursos son muy frecuentes.

Llama también la atención el uso de siglas, como USA (“Aldea llamada mundo”, “El zoológico total”), PRI (“Desayuno de papel”), NASA (“Vida en otros mundos”) y sobre todo de extranjerismos, entre los que destacan los anglicismos, que él no solía escribir en cursiva, aunque así los trascibió, con buen criterio gramatical, David Ojeda en *Hermana poesía*. Ofrecemos algunos

de ellos: *juniors*, *night-club* (“Testamento para abrirse en 1999”), *jet* (“A nuestra Señora del siglo XX”), *premier* (“Desayuno en papel”), *fans* (“De un futbolista a un poeta”), *nylon*, *ice-cream*, *magazine* (“Canto de cuna para el primer niño nacido el año 2.000”), *beautiful* (“México *by night*”), *slogan* (“Yo, el espejo”), *flash* (“Réquiem por la primavera”), *locker* (“Taller de reparación”), *long playing* (“Pregón del pajarero”), *open-house* (“Bromas”); frases enteras mezclándose con el español como “*are you american mexican* por favor” o “*Acrópolis very near*” (“Reportaje desde la Acrópolis”). Otros extranjerismos están tomados, aunque en menor medida, del francés: *soufflé*, *glacé* (“El mesero”); o del italiano: *ma non troppo* (“Concierto de órgano”). En resumen, un elenco de vocablos tomados sin modificación gráfica ninguna de lenguas modernas que, junto con el español, suponen el vehículo principal de comunicación del mundo globalizado y que dotan a sus versos de fuerza expresiva y de modernidad, así como logran un efecto de coloquialidad que refuerzan lo advertido anteriormente en el apartado 4.3.

Rosario Castellanos hacía referencia a este uso de palabras inglesas en “Apuntes para una declaración de fe”:

Así nos deslizamos pulcramente
en los tés de las cinco -no en punto- de la tarde,
en el cocktail o el pic-nic o en cualquiera
costumbre traducida del inglés.

(Castellanos 1972: 7)

Castellanos deja en sus poemas algunos anglicismos, y es en estos versos donde explica cuál es el sentido de que aparezcan: en el fondo el uso de un lenguaje globalizado. De costumbres de países angloparlantes que se establecen en México (y en otros lugares) como cosas de fuera, no tradicionales, como una invasión cultural que suplanta a otras vernáculas.

Con todo, no es tampoco esto último sino una característica más bien particular de la manera de experimentar con el lenguaje de Joaquín Antonio, pues excepto en algunos casos muy contados, no hemos encontrados apenas extranjerismos en los demás poetas de esta Generación del Cincuenta.

4.6. El mestizaje

Ya ha aparecido en multitud de ocasiones el indigenismo como una de las características de la poesía mexicana de los años 50. Es la consecuencia de la poesía del grupo inmediatamente anterior, pero también una respuesta literaria de una reivindicación que alcanzó después de la Revolución una dimensión de lucha política.

Orlando Aragón Andrade ha estudiado ampliamente este movimiento en su libro *Indigenismo, movimientos y derechos indígenas en México* en el que señala a Manuel Gamio y a José Vasconcelos como los iniciadores de este tema. Refiriéndose al primero, considerado el padre de la antropología moderna mexicana, dice que “el conocimiento antropológico no sólo tenía una función científica, sino que su función última tenía que ser la de integrar a los indios a la vida nacional y transformar ese poder dormido en energía productiva y dinámica para la nación, por lo que la antropología resultaba indispensable para el buen gobierno” (Aragón 2007: 26). José Vasconcelos, a su vez, pretendía la educación de los indígenas para lograr igualdad y estabilidad social. La poesía, al igual que otras artes, serán reflejo de estas nuevas políticas para la población indígena que, con mayor o menor aciertos, se van a ir desarrollando desde entonces.

Esta búsqueda poética de lo originario ya vimos cómo aparece en la obra de Eliot, en la de Paz o en la de Alí Chumacero, y es un aspecto bastante importante en autores como Pacheco, Montes de Oca, Lizalde y Castellanos, entre otros. Del mismo modo, hemos apuntado que el propio Peñalosa recibió

este conocimiento de las culturas indígenas mexicanas a través del maestro Garibay¹²⁷, y cómo Gabriela Mistral celebraba su obra en lo latino y en lo americano. En este apartado pretendemos mostrar la presencia de este indigenismo en Peñalosa, presencia que junto con su catolicismo convencido vamos a denominar mestizaje, y cómo es dicha presencia en su obra.

Uno de los primeros autores que hablan de mestizaje para la generación de 1950 es Max Aub, que de modo un poco desenfadado escribe en el prólogo de su *Poesía Mexicana 1950-1960*:

Cuando hablo de mestizaje no me refiero sólo a lo físico. Hoy, aun los que tienen orgullo de sus castas –tanto monta españoles, franceses, norteamericanos, libaneses o judíos– teniendo en menos casarse con personas de otro grupo, ven sus hijos, quieran o no, hechos mestizos; producto híbrido de su origen con la tierra que los cría, sin que, naturalmente, la sangre tenga nada que ver: el mestizaje es producto de la tierra, del aire, de la historia. En México se plantan pimientos dulces españoles, y, al segundo renuevo, pican.

(Aub 1960: 12)

El mestizaje sería, por tanto, la consecuencia natural –no forzada o artificial– de la mezcla de dos culturas en México: la cultura indígena prehispánica y la cultura occidental que traen los españoles durante y tras la conquista. No es ni el indigenismo originario ni, por supuesto la visión occidental del mundo, sino la mezcla de ambas cosas en una mirada única.

Conviene aclarar también el concepto “transculturación” trabajado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz, y prestigiado por el antropólogo Malinowsky, concepto que está sin duda relacionado directamente con el de mestizaje.

¹²⁷ Max Aub dice, hablando precisamente sobre el mestizaje en México, que la traducción de la poesía náhuatl al castellano realizada por Garibay y su discípulo León Portilla es “quizá el acontecimiento poético más importante de estos últimos tiempos” (Aub 1960: 13).

Es este autor quien introduce la palabra transculturación como un neologismo en su obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, de 1940, para oponerlo al concepto anglosajón de aculturación. Así lo advierte el propio Ortiz, pero también Ramiro Podetti, de la Universidad de Montevideo:

La transculturación significa asumir la condición transitoria de la mezcla. Pero advertir y entender su contraste con el concepto “aculturación”, nacido en el seno de la Antropología anglosajona, no es sencillo. Implicó una fuerte polémica entre Ortiz y algunos antropólogos estadounidenses. Cuán lejos se está aun de entenderlo cabalmente lo demuestra el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, que si bien incorporó el vocablo “transculturación”, le aplicó la definición anglosajona de “aculturación”: “Recepción por un pueblo o grupo social de formas de cultura procedentes de otro, que sustituyen de un modo más o menos completo a las propias”.

(Podetti 2004: 4)

Realizada esta distinción, Ortiz pretende explicar con el nuevo término, de una manera más ajustada a la realidad, los fenómenos que se dan en Cuba en cuestión de razas y culturas, donde ha habido indígenas, europeos blancos, negros africanos, indios continentales, judíos, amarillos mongoloides, entre otros (Ortiz Fernández 1983: 86-87). Del estudio de las imposiciones de unos pueblos sobre otros, de los solapamientos, de los desfases históricos entre unas civilizaciones y otras, todas ellas en contacto de un día para otro en la misma isla, Ortiz acuña el término que nos ocupa, transculturación, que define de la siguiente manera:

Entendemos que el vocablo “transculturación” expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana “aculturation”, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial

“desculturación”, y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse “neoculturación”... En todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una “transculturación”, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola.

(Ortiz Fernández 1983: 90)

Ramiro Podetti nos avisa de que las pesquisas y conclusiones de Ortiz no eran una creación *ex nihilo*, sino que entraban de pleno en esas consideraciones ya aludidas que se estaban desarrollando por toda Hispanoamérica y Brasil a tenor de la identidad nacional:

Naturalmente Ortiz no fue un rayo en un cielo sereno. Su obra también está inscrita en una secuencia de reflexión sobre la naturaleza social y cultural de América Latina que contiene obras tan diversas como *Las democracias latinas de América* (1912) y *La creación de un continente* (1913) del peruano Francisco García Calderón, *Eurindia* (1924), del argentino Ricardo Rojas, *La raza cósmica* (1925), del mexicano José Vasconcelos, o *Casa Grande e senzala* (1934) del brasileño Gilberto Freyre, solo por colocar algunos nombres significativos de una lista que es bastante más extensa. Obras que tienen en común poner en foco el proceso formativo de la sociedad latinoamericana, ese proceso que el argentino Ricardo Levene calificara como el más grande experimento social de los tiempos modernos, y que Carmen Bernard y Serge Gruzinski, aun más allá que Levene, consideran que no tiene paralelo en la historia. Proceso que tiene como denominador común la mutación de todos los actores del mismo, aun antes que su entrecruzamiento empiece a generar la nueva síntesis.

(Podetti 2004: 2)

En México el resultado será una mente que como indica Paz en *El laberinto de la soledad* adapta una cosmovisión primitiva a la cosmovisión cristiana traída de Europa¹²⁸, y lo mismo se puede decir de la literatura, donde la poética náhuatl se mezclará con la occidental. Garibay, cuyos estudios cobran en este apartado una especial relevancia pues estudia a fondo la lengua náhuatl y la cultura que esta soporta y transmite, intenta una definición de mestizaje:

La llegada de los españoles en noviembre de 1519, y la caída de la ciudad en 1521, establecen un límite para el mundo del pensamiento antiguo. Ya no quedará libre el alma y la conciencia, como tampoco ha quedado libre el cuerpo de los vencidos. Seguirán ellos pensando, cantando y llorando; pero la sombra de la cultura advenediza caerá sobre las elaboraciones de su alma. Un aspecto nuevo habrá que considerar en esta segunda etapa: ya no puramente nahuatlaca, habrá la interculturación literaria, tan complicada y tan fecunda, en que la mente castellana se aderece con joyas indígenas, mientras la mente indígena se ilumine con los reflejos de Occidente.

(Garibay 1971: 23)

No conforman mestizaje según lo queremos entender, por ejemplo, los relatos en prosa de Rosario Castellanos, que aunque volcados hacia el indio, no son mestizos, sino indigenistas en un sentido oficial y político. Estelle Tarica de la Universidad de California, dice de su primero de estos libros en prosa, *Balún Canán*, que “describe el impacto de la presidencia de Cárdenas en la clase de los hacendados como las familias más prominentes –incluyendo aquella narradora de siete años– sostenido con la fuerza del crecimiento de los sectores sociales antes subalternos, como los trabajadores indios mayas y la clase media local. Éstos ahora tienen el apoyo del gobierno federal, beneficiarios de su lucha para desvirtuar una medida de control política de las elites regionales y consolidar el estado-nación revolucionario a través de las políticas gubernamentales pro indios, como la institución de los programas de educación rural” (Tarica 2007: 297). El mestizaje va más allá de una simple

¹²⁸ v. 3.2.a. Octavio Paz en la lírica mexicana y en su generación poética.

reivindicación política, aunque derive de esto, es la expresión espontánea de realidades indígenas con realidades occidentales, lo cual conformaría la realidad íntima del mexicano.

Veamos, pues, si en este sentido, y teniendo en cuenta la distancia temporal desde este hecho, se puede decir de Peñalosa cierto mestizaje. Si Peñalosa puede ser denominado un poeta religioso, por integrar a Dios de la manera que explicaremos más adelante en el capítulo 5, “El franciscanismo poético”, y si la literatura religiosa es de especial relevancia en el siglo XX, especialmente en México e Hispanoamérica, como se indica más detenidamente en el capítulo 6, “Las mujeres, la poesía religiosa del 50 y Peñalosa”, podría ser precisamente por el mestizaje, pues al igual que en esta poesía encontramos poetas del Siglo de Oro de las letras españolas (San Juan de la Cruz, Sor Juana), también encontramos la actitud indígena de hacer girar toda la existencia (lo público y lo privado) en torno a la religión¹²⁹ y a la belleza, como afirma Garibay citando *La religión de los aztecas*, de Caso: “I. Tan grande era la importancia que tenía la religión para el pueblo azteca, que podemos decir, sin exageración, que su existencia giraba totalmente alrededor de la religión. II. No había un sólo acto, de la vida pública y privada, que no estuviera teñido por el sentimiento religioso” (Garibay 1971: 107). Y con sus propias palabras lo referente a la belleza: “Sangre había, y mucha, que descendiendo de las aras, impregnaba mentes y corazones; pero había también aspectos de belleza sin igual, nacidos de una ingenua concepción del mundo, que tampoco dejaba de ser sabiamente compleja y no fácil de captar por cualquiera¹³⁰. Cual flores que brotan en las ruinas de una casa derrumbada y cubierta de horrruras, así en los documentos, lo mismo que en las maravillas arqueológicas, hallamos las flores de la belleza religiosa antigua. Lo más sublime en el arte nos lo dan monumentos incontrastables, como la Coatlicue de Tenochtitlan, o las frías pirámides milenarias. Lo mismo hay que decir en lo

¹²⁹ Es lo que hacen los poetas religiosos mexicanos tales como Peñalosa o Castellanos, que dirigen a la vista de Dios los problemas personales y sociales que llenan su poesía.

¹³⁰ En este mismo trabajo hemos apuntado ya no pocas veces la manera llana, sencilla, de escribir de Peñalosa, que cualquiera puede leer. Ahora bien, esa llaneza no está reñida con expresar hermosas imágenes líricas y profundos pensamientos teológicos. Esto lo desarrollamos mejor en “5. El franciscanismo poético”.

tocante a las manifestaciones religiosas, recogidas en la poesía” (Garibay 1971: 108).

En el primer libro de Peñalosa, *Pájaros de la tarde*, ya aparecen continuas alusiones a la cultura azteca y maya y a la naturaleza autóctona mexicana, lo que nos da un indicio de la presencia del indigenismo en esta obra. En su segundo poema en prosa “Antifonas para México”, por ejemplo, son abundantes estas alusiones: flor del cacao, flor de Quetzal, chinampas (método mesoamericano de balsas flotantes para ganar terreno sobre el agua y crear cultivos), un coyote, los trece dioses¹³¹, Gugumatz (para los aztecas Quetzalcoatl, dios creador, junto con Tepeu y Huracan), Huexotzingo (nombre náhuatl de una población Tolteca-Chichimeca), Chalco (otra población de nombre náhuatl), conchas de tortuga, sonajas, danzas indígenas, penachos de plumas, Coatlicue (diosa madre, patrona de la fertilidad, de la vida y de la muerte), Quetzalcoatl (la serpiente emplumada, divinidad principal mesoamericana), profecías sagradas, Papaloapan (río de nombre náhuatl que desemboca en el Golfo de México), “mala pelea” (hace referencia a Mala Pelea, puerto de lo que ahora es la localidad de Mampotón, en la península de Yucatán, donde los españoles al mando de Francisco Hernández de Córdoba sufrieron numerosas bajas a manos de los indios, cuando fueron a proveerse de agua)... Y lo más interesante no es la aparición explícita sin más, sino cómo se poetiza lo que explica Paz en *El laberinto de la soledad*: el profético fin de ciclo de un universo divino (Paz 1990: 114 y 124). Este poema responde a una realidad mestiza del mexicano, ya que se integra en la nueva realidad hispano-cristiana que comienza con la llegada de los conquistadores, como una sucesión cíclica según la propia lógica de la cosmovisión maya. El cambio de una religión a otra, la sustitución de los dioses mayas por el Niño Dios cristiano, aparece como una continuidad necesaria y esperada.

Por el Papaloapan llega. Llegan por el río de las Banderas. Es el rumor del alumbramiento, la zozobra ante el hijo que habrá de nacer. A

¹³¹ Ese es el número de las divinidades mayas que aparece en el *Popol Vuh* como los trece dioses creadores.

la media noche. Lloverá la sangre¹³², la sangre de la “mala pelea”. A la media noche. Lloverá el llanto, el llanto de la noche triste. A la media noche. Del llanto y de la sangre nacerá el hijo. Y nació como una caña, como una marea de cañas verdes. A la media noche.

“Un niño nos ha nacido,
adoremos al Señor porque ÉL nos ha hecho”.

(Peñalosa 1997: 6)

En este mismo libro encontramos otro pasaje “Salmo al salir del lago”, subtulado “nostalgia de Pátzcuaro”. Pátzcuaro es un nombre de origen purépecha, y designa a la ciudad de los indígenas purépechas, en el actual estado de Michoacán, cercano a Morelia. En esta región geográfica se encuentra un gran lago, rodeado de vestigios y restos arqueológicos de esta civilización. Peñalosa menciona las redes de Janitzio en forma de mariposa y la jícara como elementos asociados a estas aguas. Ambos son de origen indígena. Sobre la jícara, concretamente, existe un poema en *Sin decir adiós*, que habla sobre esta vasija, o más bien, donde habla la vasija azteca, conectando el pasado indígena con el presente mestizo: “Confesiones de una jícara azteca”.

Tócame
golpéame suavemente con los dedos
sueno todavía como entonces
como una lluvia sin prisa
como el titubeo que precede al vuelo de la garza
si preguntas mi nombre
caen tres gotas de música
jí
ca
ra
cuando los señores terminaban de comer en palacio
me llenaban de espuma de cacao

¹³² La sangre es derramada en las culturas precolombinas sacrificialmente para obtener la benevolencia de las divinidades y establecer un nuevo orden.

que endulzaban con miel
y aromaban con vainilla
y sus manos rituales me llevaban a los labios
y los labios quedaban delineados de burbujas
dorados como códices
 tengo la huella de una manos calientes
 de una piel habitada de soles
nosotros nos vamos y quedarán los cantos
volarán los aguaceros y las flores se pondrán en pie
 tócame
 soy un volcán apagado
una flor de cerámica que alguien halló en el lago
sin advertir por su forma los sorbos de una dicha
 soy una fría pieza de museo
como tantos hombres enterrados en vida
 como las revoluciones de los pobres
envitrinadas en el gobierno de los ricos

(Peñalosa 1997: 192)

Como señalábamos más arriba, no es extraño que Peñalosa tuviera un profundo conocimiento de estas civilizaciones precolombinas, y que estuviese familiarizado con su modo primordial de contemplar su entorno¹³³, pues se formó con el también sacerdote Ángel María Garibay, quien realizó importantes ediciones y traducciones de poemas en lengua náhuatl y es sin duda una de las primeras autoridades mundiales en esta literatura indígena. De estos antiguos nahuas bien pudo recibir Peñalosa su visión de la naturaleza de un modo muy distinto a como la contempla el hombre occidental, no como un simple recurso, sino como una manera de establecer un contacto con lo divino,

¹³³ Como ya mencioné en un artículo previo a este trabajo (Arredondo 2008), uno de sus artículos se titula "Todo es nuevo bajo el sol", donde no sólo habla de la novedad que se puede encontrar en todo cuanto se emprende, sino que invita al hombre a buscar, a descubrir, a ver con los ojos de un hombre recién creado –lo que desde luego está más próximo a la cosmovisión indígena que a la del hombre moderno–. En ese artículo, dice Peñalosa: "Pienso [...] en el asombro con que el primer hombre vio la primera noche que caía misteriosamente sobre la tierra, hurtándole toda, toda la luz". Sin duda, lo indígena resultó para Peñalosa una magnífica herramienta para crear su poética que es capaz de destacar lo cotidiano y dirigirlo a Dios.

como algo de igual valor al ser humano (recordemos las frecuentes personificaciones de Peñalosa, que dota de personalidad a las cosas). De hecho, siguiendo a Garibay, uno de los característicos recursos nahuas de creación metafórica es el empleo como término imaginario de aves, flores y piedras (Garibay 1971: 98). Y metáfora y naturaleza no son ajenas a la poesía de Peñalosa, como ya sabemos. Veamos un ejemplo: “Primer poema de Tecayehuatzin”

¿En dónde andabas, cantor?
 ¡póngase ya en pie el florido atabal, ceñido con plumas de quetzal,
 engalanado con sartaes de doradas flores!
 Vas a dar placer a los príncipes, a los reyes, a los Águilas y Tigres.
 Ya llegó, sin duda, junto a los tambores, ya está allí el cantor.
 Abre como si fuera plumaje de quetzal,
 va derramando el canto para el que da vida.

Ya le responde el pájaro cascabel: anda cantando y se ensancha florido;
 se abren y crecen nuestras flores. Por allá oigo su canto,
 ¿no está respondiendo acaso, no responde al autor de la vida?
 Es el pájaro cascabel:
 anda cantando y se ensancha florido;
 se abren y crecen nuestras flores.

(Garibay 1965: 96)

Son interesantes en este sentido los Xochicuicatl (cantos a la poesía, a la flor), según Garibay, cantos que reiteradamente aluden a las flores, como metáfora de la palabra poética o de las obras de origen divino. También había otros cantos en los que se realizaban cantos a los animales o a la primavera:

Flores nuevas

¡Llegaron las flores!
 ¡A revestirse de ellas, oh príncipes,

a adquirir su riqueza!
Fugaces en extremo nos muestran su rostro,
fugaces reverberan.
Sólo en tiempo de verdor llegan a ser perfectas.
¡Las amarillas flores de mil pétalos!
¡Llegaron las flores junto a la montaña!

(Garibay 1975: 58)

Sin embargo, no seamos nosotros más entusiastas de la cuenta a la hora de hablar del indigenismo en Peñalosa, lo que nuestro autor tiene de parecido con esta poesía lírica, es la mirada a la naturaleza y a lo que convive con él, y no el uso de las flores y animales como elementos simbólicos, pues ya explicaremos cómo la flor en Peñalosa aunque pueda parecer metáfora, no siempre lo es, y en eso Peñalosa se aleja mucho de la lírica indígena (esto se explica en el capítulo 5).

Veamos, entonces, en qué se relaciona y en qué se distancia Peñalosa de la poesía indígena. El poeta azteca se vuelca a lo natural con una mirada transparente, porque la naturaleza es lo que conoce (hasta aquí no hay diferencia con Peñalosa, que no sólo crea un universo repleto de la naturaleza mexicana, sino también de objetos de la vida cotidiana moderna mexicana, de lo que conoce), pero debajo de esa naturaleza descrita por el poeta indígena subyace una compleja simbología religiosa muy concreta (y en esto está la diferencia, pues la religiosidad de Peñalosa es mestiza, está empapada de catolicismo y no hace referencia, pues, a las mismas realidades religiosas).

Garibay explica bastante mejor en qué consiste esta poética azteca: “Cada pueblo toma por término de comparación lo que conoce. No hay que pedir al morador del páramo que evoque los lujos de la selva tropical; ni el que habita en la costa puede dejar de ser un tributario de los mares. [...]. Veamos los tópicos imaginativos a que acude el poeta de Anáhuac. Lo primero que halla a su vista es la flor. Variadas, bellas, perfumadas, pero puramente flores.

Hallamos al poeta constantemente convertido en flor que brota, en jardín de flores por sus cantos. Es la flor roja enlazada a la azul la que muestra el dolor por la muerte. O es la flor del cadillo y del muicle la que sirve de término del cotejo. Más que un largo recuento, servirá este poema de Chalco en que vemos múltiples matices de la aplicación de las flores a la administración de metáforas:

En las juncias de Chalco donde es la casa del dios,
 el verde luciente tordo y el tordo de rojo color gorjean:
 sobre ruinas de piedras preciosas cantando gorjea el ave quetzal.
 Donde se tiende el agua florida, entre flores de jade olorosas,
 con flores se enlaza el pájaro tornasol:
 en medio de ellas canta, en medio de ellas trina el ave quetzal.
 Bailan las flores olientes a cacao al son del tamboril:
 viven cuajadas de rocío y se reparten.
 Ya llegaron las flores, las flores primaverales:
 bañadas están en la luz del sol:
 ¡múltiples flores son tu corazón y tu carne, oh dios!
 ¿Quién no ambiciona tus flores, oh dios dador de vida?
 Están en la mano del que domina la muerte:
 se abren los capullos, se abren las corolas:
 se secan las flores si las baña el sol.
 Yo de su casa vengo, yo flor perfumada:
 alzo mi canto, reparto mis flores:
 ¡bébase su néctar, repártanse las flores:
 Abre sus flores el dios, de su casa vienen las flores acá.

Vemos la insistencia en la metáfora de la flor, cuyo contenido va variando. La misma imagen con diversos respectos hace que el poema, de suyo lento, adquiera belleza y vigor. Hasta catorce veces vuelve el nombre de la flor en este fragmento, pero cada vez con nuevo sentido o con nueva sugestión. El “agua florida” materialmente es un río de flores; pero la significación mística ya sabemos que es la sangre [...]. Las “flores que bailan” no son otros que los guerreros. [...]. “Las flores que se ambicionan” son los

cautivos que serán inmolados en el altar del dios [...]. Al fin, la flor es ya el mismo canto, y es la flor divina que de la mansión de los cantos baja. Pobreza hay, ciertamente; pero la misma acumulación de sugerencias de riqueza en este modo de poesía” (Garibay 1971: 99-101). Y lo mismo ocurre con las aves. “En aves de bello plumaje, particularmente rojo, se transformaban los guerreros para hacer el cortejo al Sol durante la primera parte del día. En estas aves se simboliza el regreso de sus lamas a la Tierra. [...]. Un ave de plumaje verde azul, otra de negro tornasolado de verde, la tercera de rojo brillante con su collar [...]. A veces, sin embargo, despunta la liberación de lo místico, y las aves son puramente medio de comparar el pensamiento del poeta con la belleza exterior que está a su alcance” (Garibay 1971: 101).

Ahora veamos cómo es en Peñalosa. Tomamos para ello *Copa del mundo*. ¿En qué se fija Peñalosa? En lo que tiene en su entorno. ¿Qué representa? Realidades religiosas y piadosas, pero bien distintas a las de la poesía azteca. El fragmento es de “Himno de Ana al nacer su hija”.

Mis amigas

las otras viejecillas de la Tercera Edad como yo
 sonrían al mirar mi abultado vientre,
 como una troje henchida de trigo,
 como el arcoíris curvo de soportar tanto color,
 como la futura cúpula de San Pedro.
 Nadie se explica que florezca una magnolia
 en el congelado Monte Hermón,
 la leña seca de mis huesos,
 el reumatismo, la artritis, el dolor de costado,
 la fuente de la vida
 cerrada con candado “top security”
 y pese a todos los pesares
 llevo una estrella en la puerta del alba.

(Peñalosa 1997: 287)

Se trata de describir a la Virgen María en el vientre materno. Con la palabra mexicana “troje”, algo parecido a un granero, se describe el vientre Santa Ana, pues guarda trigo abundante en su interior. Las dos primeras imágenes son agrícolas, concretamente la segunda es vegetal. Y ambas refieren algo sobrenatural, pues ese trigo es alimento sobrenatural para las almas. A continuación otro término aludiendo al mundo natural para referirse al sobrenatural: el arcoíris curvo. La magnolia es María, pero también una estrella. Incluso para definir los huesos de santa Ana usa otro término sencillo: leña seca.

Y no queremos dejar de poner por su hermosura y por su imaginación este fragmento de “La duda metódica”, también de *Copa del mundo*, que habla de María:

La miro a los ojos y boga Dios
en dos gotas de mar azul,
y me digo: ella es casa de oro, pan de azúcar,
pirámide del sol, ramillete bruñido de mariposas,
torre de marfil, raso de rosas, himno de los bosques,
canción para cantar entre las barcas,
rapsodia en azul, venada con piel de turquesas,
rayo láser, arroyo de plumas de quetzal,
copa del mundo, trofeo de la hermosura,
copa de los árboles, diadema de esmeralda.

(Peñalosa 1997: 299)

Aunque en estos poemas, como en tantos otros a lo largo de toda la obra de Peñalosa, aparecen, por supuesto, las otras características técnicas y temáticas que se han estudiado ya, o van a ser estudiadas más adelante, es incuestionable que la mirada de Peñalosa, esta vez en los ojos de Santa Ana, es más bien ingenua, es decir, sencilla, como la de un indio que se admira de lo que le rodea como hechura divina; se fija sobre todo en la belleza del mundo natural; y establece conexiones entre lo natural y lo sobrenatural. Lo que

grosso modo hemos observado en la poesía lírica azteca. La diferencia con esta última estriba en que la poesía de Peñalosa no es indígena, es mestiza, por tanto se puede apreciar en ella cierta mirada ancestral, pero su mestizaje la diluye como en una solución de modernidad.

También en la poesía épica azteca encontramos un valor predominante de la naturaleza y de la religiosidad. El indio tiene un ojo especialmente sensible para la fauna y la flora. Estas cobran una especial relevancia, porque, como dijimos, la naturaleza está vinculada de alguna manera con la divinidad. Como ejemplo, varios fragmentos de Poemas sacro épicos, recogidos en español por Garibay en *La literatura de los aztecas*. El primero es de “El quinto sol” donde se personifica a la Luna y al Sol y se da protagonismo a animales salvajes como el tigre, el oso y el gavilán, como elementos simbólicos¹³⁴:

[...]

El dios llagado [Nanáhuatl] ya se pone a hacer penitencia: toma sus espinas de agave; toma su rama de abeto, se punza las piernas en sacrificio ritual y la Luna hace su penitencia.

Luego se va al baño y en pos de él va la Luna.

Su abeto era plumas de quetzal y sus espinas eran jades, y lo que echaba en el fuego eran también esmeraldas.

Cuando hubo acabado el periodo de cuatro días para hacer la penitencia, el dios llagado ya toma sus plumas y se pone las blancas rayas de la víctima del sacrificio. Ya se va a arrojar al fuego.

Pero la Luna aún está aterida, anda escupiendo por el frío.

Ya va el dios llagado y se arroja al fuego: en puras llamas cayó.

Ya va la Luna y se echa al fuego: sólo en ceniza cayó.

Hechos fueron ya, pero llegan el águila y el tigre.

El águila se repliega, se reduce y se atreve.

¹³⁴ También, como en muchas otras religiones y mitos antiguos, los dioses son antropomórficos y se pueden metamorfosear, pero eso no es el asunto de este capítulo ni de este trabajo.

El tigre tiene temores y no se atreve a caer.
 [...]

 El gavilán llegó luego y en el fuego queda ahumado.
 Llega luego el oso y solamente se chamusca.

(Garibay 1975: 15-16)

El fragmento de “Hallazgo de los sustentos” que a continuación se transcribe sorprende, pues es la conversación de una hormiga roja con la divinidad. Por supuesto la hormiga está personificada y aumentada, pues el mismo Quetzalcóatl es quien la busca y quien le pide por favor una información. Y la sorpresa está en que este recurso es también usado por Peñalosa en su segundo libro, *Ejercicios para las bestezuelas de Dios*¹³⁵.

De nuevo los dioses dicen:
 –¿Qué van a comer los hombres? ¡Andan buscando alimentos!
 Ya va a tomar la hormiga roja los granos de maíz al Monte de los sustentos. Se encontró con Quetzalcóatl y él le dijo:
 –¿En qué lugar fuiste a coger esos granos? ¡Dímelo por favor!
 Ella no quería decirlo: porfió él en preguntarlo. Y por fin le dijo
 ella:
 –¡Allá en el Monte de los sustentos! Y la hormiga lo conduce
 allá.

(Garibay 1975: 20)

Es precisamente en estos textos épicos donde se narra cómo los dioses crean al hombre a partir del maíz, después de varios intentos fallidos de crearlo desde el barro y, posteriormente, desde la madera. Este mito nos invita a sospechar una motivación ancestral en la presencia de un Cristo confeccionado con maíz que Peñalosa describe en el soneto “A un Cristo hecho de caña de maíz”, de *Sin decir adiós*, el cual, aparte de alabar la humilde devoción de los

¹³⁵ Nos referimos a “Consideraciones de las hormigas para alcanzar amor”, donde la hormiga se dirige a Dios con una confianza impropia para un ser de tal tamaño si no estuviese aumentado. Este poema será tratado más detenidamente en el capítulo dedicado al franciscanismo poético.

campesinos que, como no poseen ricas maderas o marfiles, usan lo que tienen a mano para honrar a Dios, está recordando el mito maya de la creación del hombre. A nuestro entender, constituye el soneto un brillante destello poético de sincretismo¹³⁶, en el que las antiguas creencias del pueblo son adaptadas a la religión católica. Así describe Peñalosa el crucifijo mexicano:

Cristo tameme, cargador de oficio,
cargas a Dios y cargas la criatura,
doble peso te dobla la cintura
y se derrumba todo el edificio.

Por levantarte voy a tu servicio,
por sopesar, si puedo, tu escultura,
seguro de la fuerza de su hechura,
dudoso de mi débil ejercicio.

Pero al sentir a Cristo tan liviano,
le pregunté dónde dejó los huesos
y descargó la carga del pecado,

como al surco, me dijo, me han clavado
con cañas y con flores y con besos,
y así no pesa el Cristo mexicano.

(Peñalosa 1997: 228)

Otro poema relevante es “Enterramiento de un azteca”, en *Aguaseñora*. En estos versos describe el enterramiento de un indígena, lo que es una muestra de la veneración que siente por estos hombres y por sus valores, así como un homenaje a su religiosidad. Además, nos hace caer en la cuenta de que el indígena que aparece en la poética peñalosiana no es el contemporáneo de Joaquín Antonio, o de los siglos más próximos, sino que se trata del más

¹³⁶ Entendemos aquí por sincretismo el sincretismo religioso que es un proceso, generalmente espontáneo, consecuencia de los intercambios culturales acaecidos entre los diversos pueblos y que por tanto es habitual en culturas mestizas.

genuino indígena mesoamericano anterior a la llegada de los españoles y que el cariño que siente por estos no es incompatible con su profunda formación en la cultura y religión que vino de Europa.

Pese a su extensión, lo transcribimos completo, pues no son demasiados los poemas completos que Peñalosa dedica a esta cuestión tan particular, así como por la belleza de sus imágenes, que quizá el lector de este trabajo tenga dificultad para leer en otro documento:

Me quemó la vida,
me quemó la muerte
aquí estoy en cuclillas
dentro de un jarro cenizo,
cerca de mis huesos tostados
un viejo canta,
canta porque no sabe llorar.

Me ciñeron mis vestidos ralos
que no quitan el frío,
te mueres cuando ya no te calienta el sol,
cubrieron mi rostro con una máscara,
a la muerte hay que verla de frente,
sus ojos vidriosos,
sus ojos flechadores,
adornaron mi cabeza con penacho de plumas,
soy el señor de la noche que no acaba,
el señor de la danza de los pies sin carne,
pusieron en mi boca una piedra verde,
se enciende, parpadea como una linda estrella,
¿para qué abuelo-sombra, para qué?
será tu corazón en el mundo del silencio,
¿cómo un marcapaso, abuelo-sombra?

Toma ese jarrillo con agua zarca de pozo
para las calenturas del camino,

ay, no acabamos de morir muriendo,
partimos cuando nacemos,
andamos mientras vivimos
y al tiempo que morimos
de nuevo caminamos.

Caminarás entre unas sierras
que a tu paso se estrecharán chocando,
una culebra te sacará la lengua
queriendo electrocutarte,
irás a donde sopla el viento de navajas,
el viento negro que aúlla como coyote y muerde,
llegarás al azoro de un río de aguas furiosas,
no temas,
tu perrillo bermejo te pasará a cuestras,
cómo lloró el perrillo bermejo cuando te quemaron.

Cerca de tus huesos metidos en un jarro,
un viejo canta como el tecolote,
canta porque no quiere llorar.

(Peñalosa 1997:272)

Las referencias de este poema a la ya mencionada cosmovisión azteca son diversas.

Comenzando por el final, encontramos el tecolote y su canto. El tecolote no es más que un ave rapaz nocturna, el nombre de origen náhuatl¹³⁷ de un búho o especie similar. Este ave se asocia con el inframundo y su canto supone la cercanía de la muerte. Como es un ave nocturna, mientras los demás duermen él está atento a lo que sucede, por lo tanto él es conocedor del misterio, de lo oculto, de lo que el hombre no ve. Y qué más oculto que lo que hay más allá de la muerte, donde está ahora el indio del enterramiento. Por tanto, el canto de

¹³⁷ Procede de *tecolotl* (Molina 1571: 57).

ese viejo que está junto a los restos del indio muerto es un canto funerario y a la vez es el canto de quien ve lo que nadie más ve. Además puede corresponderse a los rituales que los ancianos debían celebrar durante los primeros cuatro años desde la defunción.

Otro de los animales que aparecen en este poema tiene también un significado funerario de la cultura azteca y sus creencias. Se trata del perro bermejo. El perro bermejo era enterrado con el difunto pues este tenía que atravesar un río “el azoro de un río de aguas furiosas” y esta era la única ayuda de la que podía disponer, de ahí el “no temas/tu perrillo bermejo te pasará a cuestras”. Pero el perrillo bermejo aporta aún más información. Solamente los individuos que no iban al Tlalocan, a donde iban los difuntos que habían perecido ahogados o fulminados por el rayo, o víctimas de la lepra, o hidrópicos o sarnosos, o a causa de cualquier enfermedad de las que se consideraban relacionadas con las divinidades del agua, ni al Tonatiuhichan, a donde iban los guerreros que morían en la batalla o los que eran sacrificados (Sahagún 1956: 181), solamente los que no iban a ninguno de estos dos lugares, sino al Mictlan, eran enterrados con un perro, pues eran los que debían superar una serie de nueve pruebas para alcanzar los niveles inferiores del inframundo y el descanso definitivo, una de las cuales es la prueba de atravesar río, para la que necesitan del cánido. Los versos anteriores a los del perro hacen referencia a otras de esas pruebas. Así las enumera el historiador, músico y folclorista mexicano Vicente Mendoza, siguiendo a Sahagún:

1. Que atravesar en medio de dos Sierras que están encontrándose una con la otra.
2. Pasar el camino por donde está una culebra guardándolo.
3. Pasar por donde está la lagartija verde llamada *Xo· chitónal*.
4. Atravesar ocho páramos.
5. Atravesar ocho collados.
6. Cruzar por donde el viento frío corta como navajas.
7. Atravesar a lomo de un perro el Río *Chiconahuapan*.
8. Presentar sus ofrendas a *Mictlantecuhtli* y

9. Alcanzar, después de cuatro años, los Nueve Infiernos:
Chicunaumíctlan.

(Mendoza 1962: 81)

Y se refiere Mendoza a otra enumeración existente también en náhuatl, que al parecer saca del *Diccionario de Mitología Nahua* de Cecilio Robelo:

1º Pasar el vado o sea cruzar el *Río Apanoayan*.

2º Pasar desnudo entre dos montañas que chocan: *Tepenemonamictia*.

3º Atravesar el cerro erizado de pedernales: *Iztépetl*.

4º Pasar por ocho collados en donde nieva constantemente: *Cehuecayan*.

5º Cruzar los ocho páramos donde el viento corta como navajas:
Itzehecayan.

7º Cruzar un agua negra donde existe la lagartija Xochitónal: *Apanhuiayo*.

8º Atravesar otros nueve ríos: *Chiconahuiapan* y

9º Llegar al *Itzmitlanapochcalocan* o sea la cámara donde radica
Mictlantecuhtli¹³⁸

Y por supuesto, todo este ajeteo de pruebas es lo que a Peñalosa le lleva a hacer una relectura de Manrique, quizá sarcástica –sobre todo si la relacionamos con los primeros versos del poema–, en la que asegura que después de todo lo de esta vida llega el volver a caminar (“partimos cuando nacemos,/andamos mientras vivimos/y al tiempo que morimos/de nuevo caminamos”). O quizá sólo sea una conversión de la copla de Manrique a la cosmovisión cíclica de los aztecas. De ese modo, en lugar de apropiarse la cultura occidental de la indígena para lograr su catequesis, como ocurrió a la llegada de los evangelizadores bajo el concepto de inculturación, se realiza, fíjense qué ocurrencia, una acción opuesta: la cultura azteca toma la poesía

¹³⁸ En esta otra enumeración, Mendoza olvida escribir cuál es el paso 6º.

cristiana y transmite con ella su mensaje cíclico de modo que una mente occidental pueda así entenderla mejor.

Y volviendo al comienzo del poema, encontramos una poética representación de un enterramiento funerario del individuo que está descendiendo al Mictlan. A los muertos destinados al Mictlan se les solía amortajar en cuclillas, envolviéndolos bien con mantas y papeles y liándolos fuertemente. Antes de quemar el bulto mortuorio, se ponía en la boca del difunto una piedrecilla (de jade, si se trataba de un noble); esa pequeña piedra simbolizaba su corazón y le era puesta en la boca para que pudiera dejarla como prenda en la séptima región del inframundo, donde se pensaba que había fieras que devoraban los corazones humanos. Asimismo, ponían entre las mortajas un jarrito con agua, que había de servirle para el camino. Sus prendas y atavíos eran quemados para que con ese fuego venciera el frío a que tenía que enfrentarse en una de las regiones del más allá donde el viento era tan violento que cortaba como una navaja. En cuanto a la máscara con la que se enterraba a los difuntos, dice Vicente Mendoza:

En el *Popol Vuh* se refiere que aquellos que eran llamados por los Jefes del Consejo de Xibalbá tenían que concurrir con los útiles necesarios para el Juego de Pelota: cueros (para cubrirse los cuadriles), anillos (para que pasara la pelota), guantes, coronas, máscaras (rodetes para protegerse la cara) y naturalmente, pelota (del tamaño de una cabeza).

(Mendoza 1962: 92)

“Enterramiento de un azteca” deja bastante claro, por si quedaba alguna duda, que Peñalosa conoce bastante bien la mitología mesoamericana prehispánica, que guarda admiración y respeto hacia ella, y que es capaz de, si se nos permite la palabra, “franciscanizarla”, haciendo del difunto protagonista de su poema, alguien amable, es decir, capaz de ser amado, a pesar de su distinta religión y cultura, al igual que todo lo que forma parte de su enterramiento y de sus rituales y creencias. Es capaz por ello, no sólo de

escribir poemas en los que se habla de lo azteca, o en los que poetiza en español con mentalidad azteca, sino que incluso escribe el pensamiento de un muerto azteca, y con bastante rigor.

Aparte de estos poemas, encontramos vestigios de este indigenismo en otros detalles de su obra, ya sea o no poética, como ocurre con el título del estudio de Peñalosa dedicado a algo tan católico –y a la vez tan mexicano– como la Virgen de Guadalupe: *Flor y canto de poesía guadalupana*. Flor y canto es la traslación literal desde el náhuatl al español de un difrasismo¹³⁹: *in xochitl in cuicatl* (flor y canto), que significa “poema”.

Evidencia de este mestizaje es también la recurrencia a voces propias del español de América y a palabras de origen náhuatl que el lector aprecia por doquier en la lectura de la obra de Joaquín Antonio. Por ejemplo, el poema “Crónica en rojo de 1591”, en *Sin decir adiós*, contiene una sucesión de palabras americanas: nopales, tunas, jagüeñas, camuesas, hartonas, duraznillos, aguanosas, arrastradillas, fafayucas, chaveñas, taponas, chamacueras... (Peñalosa 1997: 233). Sin embargo, no es necesario fijarse en un poema en concreto para hablar de estos rasgos lingüísticos americanos, sino que estos aparecen dispersos por toda su obra, junto con una infinidad de elementos culturales y naturales de su tierra mexicana, tales como chivitos, auto, nomás, ponches, duraznos, ceiba, etc., por citar sólo algunos de los que aparecen en *Pájaros de la tarde*.

Por último, transcribimos “Diálogo de abril”, de *Agueseñora*, donde Peñalosa realiza una letanía floral y donde afirma que lo que se tenga que decir, se diga con flores. Quizá no haya sido por premeditación del autor, pero en este poema encontramos de una manera sutil dos elementos esenciales de la poesía lírica en náhuatl: el canto a la flor, y la transmisión de mensajes a

¹³⁹ El difrasismo, junto con la metáfora y el paralelismo, es, según Garibay, uno de los recursos retóricos más usados en la lengua náhuatl. Consiste en sintetizar el significado de dos palabras en uno nuevo. Esto lo explica Garibay ampliamente en el primer volumen de *Historia de la literatura náhuatl*, en el primer capítulo.

través de las flores poetizadas. El poema es un clamor, una proclama jovial, al igual que la que realiza el cantor azteca en los poemas líricos de la primavera.

Con una guirnalda de pájaros en la frente,
pasa pregonando mi señora la Primavera:
–Flores, flores para todos los gustos,
si tiene usted que decir algo, dígallo con flores,
jardineras, acuáticas, trepadoras,
vestidas de etiqueta, monacales, locas de alegría,
enlunadas, colección de rizos, aguas de colonia,
minúsculas, pensativas, coquetas, espuma de colores,
hay góticas, románticas y surrealistas en oferta,
cajitas de polen, nubecillas de encajes,
columpios de rocío, hamacas de la brisa,
disfrazadas de aves del paraíso, fuegos fríos,
sonrisas de la tierra, frascos de perfume,
gasas de novias, doctoras en Cosmetología,
constelación de ópalos, casullas procesionales,
gemelas de las mariposas, aeropuertos de las abejas,
confetti en la cabellera de los árboles,
iluminaciones de cuarzo, arpas del viento,
llamas congeladas, nieve en ignición.

(Peñalosa 1997: 252)

Como conclusión a este capítulo, mostraremos cómo es este mestizaje en otros de los poetas contemporáneos de Peñalosa, mencionados anteriormente.

Ya que es uno de los autores, quizá, más cercanos por su estilo a Peñalosa, de todos cuantos componen la Generación del 50, comenzaremos por José Emilio Pacheco. A continuación proponemos como muestra para la comparativa uno de sus poemas más explícitamente indigenista “Homenaje a Netzahualcóyotl”.

I

No tenemos raíces en la tierra.
No estaremos en ella para siempre:
sólo un instante breve.

También se quiebra el jade
y rompe el oro
y hasta el plumaje de quetzal se desgarrá.

No tendremos la vida para siempre:
sólo un instante breve.

II

En el libro del mundo Dios escribe
con flores a los hombres
y con cantos
les da luz y tinieblas.

Después los va borrando:
guerreros, príncipes,
con tinta negra los revierte a la sombra

No somos reyes:
somos figuras en un libro de estampas.

III

Dios no fincó su hogar en parte alguna.
Sólo, en el fondo de su cielo hueco,
está Dios inventando la palabra.

¿Alguien lo vio en la tierra?

Aquí se hastía,
no es amigo de nadie.

Todos llegamos al lugar del misterio.

IV

De cuatro en cuatro nos iremos muriendo
aquí sobre la tierra.

Somos como pinturas que se borran,
flores secas, plumajes apagados.

Ahora entiendo este misterio, este enigma:
el poder y la gloria no son nada:
con el jade y el oro bajaremos
al lugar de los muertos.

De lo que ven mis ojos desde el trono
no quedará ni el polvo en esta tierra.

(Pacheco 1980: 300)

Al igual que hace Peñalosa, Pacheco trae a sus versos los objetos del imaginario maya y habla de ellos con la naturalidad de quien habla de algo que ha convivido con él desde siempre. No sólo hace uso de esos objetos con espontaneidad, sino que además los actualiza, siendo capaz de sacar con ellos conclusiones para su vida de hoy. No es, por tanto, una mera descripción de distintos aspectos, sino la posesión de una cosmovisión antigua traída al presente. Usando como referente el jade, el oro y el quetzal, Pacheco alude a la condición caduca de lo material y al sempiterno tema mexicano de la muerte. El jade y las plumas, recordemos, forman parte de lo que acompaña a un guerrero en su enterramiento. Otro referente maya es el hecho de que Dios dé luz y sombra, pues recordemos que la luz del sol, o los rayos del Sol, como serpientes, son atributos del principal dios azteca. Y la luna es otra divinidad, la que impera en las sombras, en la noche, y lucha contra la luz, antes del triunfo del sol en el amanecer. Aparecen los guerreros y los príncipes y de nuevo las exequias de sus tumbas. La referencia al canto como una flor (“Dios escribe/ con flores a los hombres”), creemos que ha sido ya suficientemente explicada, por lo que no nos detendremos en estos versos. Y por último la referencia al

mundo de ultratumba, como un bajar hacia el lugar de los muertos, incluye el concepto del descenso y del recorrido a un nivel inferior, lo que se corresponde con lo ya expuesto del viaje al Mictlan, literalmente “lugar de los muertos”.

Ambos autores nos recuerdan a su vez al “Netzahualcóyotl” de Ernesto Cardenal, demasiado extenso para ser aquí reproducido en su totalidad:

El Árbol Florido está brotando flores
 en *Tamoanchan*. Flores tropicales
 en *Tamoanchan*... (como las de las jícaras)
 Las aves chupan miel en el Árbol Florido
 Y digo: ‘aquí sin duda viven’. Y oigo su canto florido
 como si estuviera dialogando la montaña
 canta el zenzontle y contesta el pájaro-cascabel
 [...]
 aves de vivos colores entre las flores. Y veo
 al Quetzal en que se ha convertido Netzahualcóyotl
 cantando cantos floridos en el Árbol Florido.
 Otra vez como en Texcoco, como en la corte, cuando
 Recitaban en el jardín junto a un “árbol-florido”.
 [...]
 Junto al río de jade y bajo el Árbol Florido
 cantan las aves canoras para el Inventor de la vida
 Al interior de la Tierra Florida me introdujeron
 a las montañas de la Tierra-de-nuestra-comida
 Allí vi al fin las flores y los cantos.
 “díganme, cómo quedó la tierra de Acolhuacan”
 Ven otra vez a presidir junto al lago la reunión
 entre flores y cantos de Presidentes-poetas.
 Ponte en tu cabeza tu corona de flores
 oh rey Netzahualcóyotl.

(Cardenal 1974: 179)

También Rosario Castellanos, ya mencionada al comienzo de este capítulo por su obra en prosa, compone poemas que podemos denominar mestizos y, además, de modo muy representativo. Estelle Tarica se refiere en concreto a su libro *El rescate del mundo* como “una profunda y benevolente imagen de los indígenas de la naturaleza tropical. Respeto y humildad caracterizan la actitud asumida por los poemas “I”, quienes se arrodillan reverencialmente ante el mundo indígena y la campiña regional en su búsqueda por la civilización. En el poema “Una palmera”, Castellanos se refiere al árbol de palma tropical como “señora de los vientos”, la respiración del sonido –poesía por sí misma– ante quien ella ora” (Tarica 2007: 300). Ella se refiere al binomio tierra-barbarie que expone Rómulo Gallegos en *Doña Bárbara*. Nosotros hemos seleccionado este poema, “Silencio cerca de una piedra antigua”:

Estoy aquí, sentada, con todas mis palabras
como en una cesta de fruta verde, intactas.

Los fragmentos
de mil dioses antiguos derribados
se buscan por mi sangre, se aprisionan, queriendo
recomponer su estatua.
De las bocas destruidas
quiere subir hasta mi boca un canto,
un olor de resinas quemadas, algún gesto
de misteriosa roca trabajada.
Pero soy el olvido, la traición,
el caracol que no guardó del mar
ni el eco de la más pequeña ola.
Y no miro los templos sumergidos;
sólo miro los árboles que encima de las ruinas
mueven su vasta sombra, muerden con dientes ácidos
el viento cuando pasa.
Y lo signos se cierran bajo mis ojos como
la flor bajo los dedos torpísimos de un ciego.

Pero yo sé: detrás
de mi cuerpo otro cuerpo se agazapa,
y alrededor de mí muchas respiraciones
cruzan furtivamente
como los animales nocturnos en la selva.

Yo sé, en algún lugar,
lo mismo
que en el desierto el cactus,
un constelado corazón de espinas
está aguardando un hombre como el cactus la lluvia.

Pero yo no conozco más que ciertas palabras
en el idioma o lápida
bajo el que sepultaron vivo a mi antepasado.

(Castellanos 1972: 61)

Como es propio de Castellanos, el estilo es más reflexivo y sosegado, menos veloz, si se nos permite la expresión, que la poesía de Pacheco y de Peñalosa, pero su voz es igualmente mestiza. Desde el principio aparece cierta distancia respecto al indio, pues ella ve ruinas de una civilización ya extinguida en su presente, pero sin embargo se asimila a ella al referirse a algo indígena que hay en su interior, y que encuentra su raíz en esa civilización antigua. Y las palabras que al principio no encuentra y que después van saliendo, son palabras que pronuncia una voz mestiza que aprecia con cariño esas ruinas de estatuas de dioses y que ve con actual visión indígena la naturaleza como algo que sí le pertenece: caracoles, árboles, viento, la flor, la roca, los animales nocturnos. Y, cómo no, el canto: “de las bocas destruidas quiere subir hasta mi boca un canto”. Identificación y distancia (“pero soy el olvido, la traición”), el binomio en el que se debate la realidad mestiza del mexicano.

En otro autor del 50, Marco Antonio Montes de Oca, también encontramos el mestizaje fruto de un poso indígena, como el que Castellanos asegura encontrar en su interior, pero de un modo menos explícito, más difícil de localizar pues no habla de esa realidad expresamente, sino que como ocurre de un modo más patente en Pacheco y Peñalosa, lo encontramos integrado en sus versos, en su manera de entender la realidad, de describirla en metáforas. Jan Lechner es de los primeros que llaman la atención sobre este aspecto de la poesía de Montes de Oca:

Otra influencia que se ha mencionado alguna vez, pero que no se ha estudiado, que sepamos, y que tampoco ha sido examinada por Weller, es la del pasado indígena. Los que, muy de pasada, se han referido al particular han sido Ramón Xirau, Manuel Durán y Ricardo Ledesma. En el mencionado prólogo autobiográfico¹⁴⁰, el propio poeta se refiere a su uso del colibrí como 'símbolo de Jesucristo', dato curioso, ya que era precisamente esta avecilla la que desempeñaba un papel capital en la cultura azteca, siendo la forma en que volvían a aparecer en la tierra las almas de los guerreros y de las mujeres muertas de sobrepardo, después de haber cumplido sus cuatro años de servicio en la Casa del Sol. Por lo demás, en dicho texto no menciona para nada su interés por o sus conocimientos acerca del pasado indígena; lo que sí ha hecho en una entrevista de 1979, publicada el año siguiente.

(Lechner 1986: 132)

El mismo autor de las palabras arriba transcritas, asegura que las principales alusiones al mundo azteca que encuentra en Montes de Oca están en las referencias al sol. Para Montes de Oca el sol es, al igual que para los aztecas, imagen de la divinidad principal, de la fuerza creadora, inclusive la creación poética. Dice Lechner acerca de la gran cantidad de veces que aparece el sol en *Delante de la luz cantan los pájaros* –nombre ya de por sí bastante simbólico teniendo en cuenta la cultura azteca–, que “si tenemos en cuenta que el sol ocupa el lugar central en el pensamiento de los aztecas –

¹⁴⁰ Se está refiriendo al “Prólogo autobiográfico” de *Poesía reunida*.

'pueblo del sol'— y que el dios más importante de su panteón, Huitzilopochtli, era el sol que se encontraba en su cénit, el derrumbe del mundo personal del yo poético bien podría equipararse al derrumbe del dios central de la cultura azteca” (Lechner 1986: 133).

Dios que estás en el sol únicamente,
que prendes en el vasto cojinete planetario
las verdes agujas de la yerba; Tú, el más bueno,
claro torbellino que abres la puerta a la bailarina de alas rotas:
levanta a mis hermanos que tendidos en hileras
trepidan como durmientes de vía bajo el óseo convoy de la muerte.
Ven Tú en persona y cuelga del naranjo redondos faroles amarillos,
ilumina con tu sombra la tierra toda,
vuélvela pronto un astro de anís.

(Montes de Oca 2000: 50)

En este fragmento, propuesto por el propio Lechner, hallamos un primer verso que asegura que Dios está sólo en el sol. Esta afirmación dista de la mentalidad cristiana, y está, sin embargo, muy cercana a la azteca. Pero Dios no es el dios Huitzilopochtli, sino Dios, el que enseña el Evangelio de los cristianos llegados de Occidente. Lo que encontramos es entonces una confusión entre una realidad indígena y otra cristiana.

Continuando con la lectura de esos versos, se adivina a ese Dios-sol como creador de vida, de movimiento. Lo que refuerza la afirmación de ver al sol como origen de la creación que encontraremos en otros muchos de sus poemas.

5. Franciscanismo poético

Hablar de Peñalosa es, para muchos¹⁴¹, hacerlo inexcusablemente de una corriente poética que ha venido a denominarse franciscanismo poético o vía franciscana, dentro de la poesía hispanoamericana y, si se quiere, dentro de la poesía religiosa¹⁴². Esta faceta de la poesía de Joaquín Antonio es sin

¹⁴¹ D'Ors, en su antología *Un pequeño inmenso amor*, dirá de la poesía de Peñalosa que “creo que es el amor, un amor general, de patente raigambre franciscana, la clave esencial de esas ondas de simpatía que irradia cada página de Peñalosa. Amor al Creador, tratado –véanse sobre todo los encantadores poemas en prosa del *Diario del Padre Eterno*– con la entrañable confianza con que un niño pequeño ‘se le sube a las barbas’ a su padre, y –derivación natural de aquél– amor, rebosante de ternura, a todas las criaturas: a Nuestra Señora [...], a los ángeles, a la poesía –Hermana poesía se tituló precisamente su antología de 1997–, a los animales, omnipresentes en la poesía de Peñalosa [...]. Y, por supuesto, amor a los hombres, en especial a aquéllos a los que la Sagrada Escritura llama *pobres*: niños, ancianos, enfermos, indígenas, mujeres, emigrantes, víctimas de todo tipo... Leyendo los versos de Peñalosa uno se siente querido” (d’Ors 2002: 7–9).

David Ojeda, prologuista de *Hermana poesía*, dedica al menos 4 páginas hablando de San Francisco y de su doctrina para hablar de la poesía de Peñalosa (Ojeda 1997: 9–12).

El estudioso Juan Manuel Martínez dedica todo un capítulo de su obra *Tres caminos y nueve voces en la poesía religiosa hispanoamericana a este asunto* (Martínez Fernández 2003,366).

Jiménez Cataño no escribe la palabra franciscanismo, pero hace alusión clara a él cuando señala de la poesía de Peñalosa, con palabras de d’Ors, “una atención amorosa a las cosas pequeñas de la Naturaleza” (Jiménez Cataño 2000: 42).

También encontramos este término en González Salas (1960: 405).

¹⁴² Evidentemente lo religioso hace acto de presencia en la poesía de Joaquín Antonio; explicar cómo es lo que pretendemos con este capítulo entre otras cosas. Sin embargo, no entendemos que el hecho de que Peñalosa sea sacerdote afecte directamente ni a su quehacer poético, ni a su cosmovisión, puesto que como veremos más adelante, su persona –sea como sacerdote, como escritor o como profesor–, no está presente en sus versos. Lo que sí está es una mirada de niño, y para tenerla no es necesario el sacramento del orden. La aclaración viene a cuento de lo que Villasana Mercado escribe en *Hálito poético*: la poesía evangélica de Joaquín Antonio Peñalosa, en el cual se dice: “En cada uno de los poemarios de Peñalosa, se entrevé al poeta sacerdote inmerso en su tiempo: ‘el sacerdote no ha de tener miedo de estar “fuera de tiempo”, porque el “hoy” humano de cada sacerdote está insertado en el “hoy” de Cristo Redentor. La tarea más grande para cada sacerdote en cualquier época es descubrir, día a día, este “hoy” suyo sacerdotal en el “hoy” de Cristo’. Esta idea de Juan Pablo II la comparte Peñalosa” (Villasana 2009: 45). Nosotros lo que queremos decir es que la poesía de Peñalosa no es una poesía sacerdotal. No es pertinente en ningún caso el hecho de que Peñalosa sea sacerdote para que escriba lo que escribe, y como lo escribe. Sin embargo, es pertinente el hecho de tener una formación similar a la de cualquier otro poeta de su generación, y el hecho de tener una visión de la poesía, precisamente desacralizada, privada de su halo místico, como ya explicamos. Pensamos que en parte el error procedería de la obra que Villasana toma como referencia: el *Manual de imperfecta homilía*, que no es un libro de poesía, sino un manual precisamente con una intención doctrinal práctica para que las predicaciones de los sacerdotes sean asequibles a sus oyentes feligreses. Esa no es la intención de la lírica de Peñalosa, si bien es verdad que la originalidad de sus imágenes ayudan a redescubrir ciertos aspectos doctrinales católicos y ciertos pasajes evangélicos y bíblicos. Pero eso es lo que hacen todos los poetas con todas las realidades de las que hablan.

duda una fuente de originalidad y de imaginación, que harán de la poesía de Peñalosa algo muy llamativo.

Amigo de Peñalosa, también sacerdote, y profesor de la UNAM, el poeta y latinista Alfonso Castro Pallarés, decía envidiar a Joaquín Antonio Peñalosa tras su lectura de *Aguaseñora*¹⁴³. Concretamente en el documento donde aparece esta afirmación, se lee “te felicito. He gozado de tu poesía. Juegas con lo insólito. Moderno y eterno. Tu imaginación no tiene límite. Tu metáfora es estridentemente nueva. Hermoso y pulcro libro. Mi pecado: te envidio”. A continuación de estas palabras y de un epigrama en latín cuya presencia en ese documento no resulta relevante para este tema, le dedicaba un soneto, que bien puede definir, grosso modo y en verso, este franciscanismo que nos disponemos a describir en este capítulo. He aquí dicho soneto:

Perfecta madrugada de tus rosas,
sutil atardecer de tus senderos;
joven maestro de insectos y luceros
maestro viejo de cosas y de cosas.

Insólitas ternuras luminosas
vas sembrando en insólitos viveros;
son tuyos los perfumes alfareros,
y mi herencia, tus leves mariposas.

Te ensayas a morir y no te has muerto,
quieres callar y nunca te has callado.
¡Qué bueno que te tengo bien despierto!

Te envidio, mi señor, hora tras hora,
y te envidia mi verso fatigado,
arquitecto fluvial de Aguaseñora.

¹⁴³ Como no tenemos constancia de la publicación de estas palabras adjuntamos el documento original a máquina remitido a Peñalosa por el propio Alfonso Castro en Anexo V. Nos lo facilitó amablemente Victoria Carreón Urbina, bibliotecaria de la biblioteca del seminario de San Luis Potosí.

Castro Pallarés escribe estos versos en 1993, apenas un año después de la publicación de *Aguaseñora*, donde ha leído “Las cosas lloran”, “Museo de la infinita levedad del ser”, “El alma se despide del cuerpo que abandona”, “Astillas”, “El zoológico total”, “A una hormiga”, “Recado a una niña iraquí”, entre otros, en donde se hace referencia a todas esas realidades que nombra en su soneto: cosas, insectos, flores y hasta las aguas que describe en el poema que da nombre al libro “Aguaseñora”.

No es estrictamente el atardecer de sus senderos, pues después de este título vendrán todavía algunos más (*Copa del mundo y Río paisano*), pero resume a nuestro parecer de modo acertado el trabajo poético de Peñalosa, elaborado sobre ese tipo de realidades a las que se aluden, y con el cariño que denota la semántica de las palabras “ternura”, “leve”, “luminosas”, “mariposas”, “rosas”.

Pues bien, ¿qué cabe entender por franciscanismo? Sin duda es un término que se toma por analogía con el franciscanismo religioso. Franciscanismo procede de franciscano, que, a su vez, procede de Francisco, concretamente de Francisco de Asís, hombre que se venera como santo en todo el mundo dentro de la Iglesia Católica y que ha dado nombre al último Papa, precisamente por ese tipo de espiritualidad.

La doctrina franciscana hace hincapié en algunos aspectos fundamentales de lo que Cristo enseña en los evangelios con su palabra y con su vida. Estos son: la pobreza (entendida como desprendimiento de los bienes materiales), la sencillez, la humildad, el amor al prójimo, incluyendo a los enemigos y a los desfavorecidos y, en general, el amor por todo lo creado como manifestación del amor creador de Dios: el amor hacia la naturaleza.

Tanto es así, que en innumerables ocasiones el santo de Asís ha sido y es representado por la iconografía acompañado de animales, los que según la tradición, se le aproximaban y a los que san Francisco se dirigía como

hermanos (si Dios es Padre de todo cuanto existe, entonces todos somos hermanos, hijos de un mismo Padre). Es muy conocido el pasaje de San Francisco en que se dirige a las aves¹⁴⁴ pronunciando el siguiente sermón:

¡Carísimos hermanos pájaros! Mucho debéis vosotros a Dios, y es menester que siempre y en todas partes les alabéis y bendigáis: he aquí que os ha dado esas alas, con que medís y cruzáis en todas direcciones el espacio.

Él os ha adornado con ese manto de mil y mil colores lindos y delicados. Él cuida solícito de vuestro sustento, sin que vosotros tengáis que sembrar ni cosechar, y apaga vuestra sed con las límpidas aguas de los arroyuelos del bosque, y puso en vuestras gargantas argentinas voces con que llenáis los aires de dulcísimas armonías.

Y para vosotros, para vuestro abrigo y recreo, levantó las colinas y los montes, y aventó y suspendió las abruptas rocas. Y para que tuvieseis donde fabricar vuestros nidos, creó y riega y mantiene la enmarañada floresta. Y para que no tengáis que afanaros en hilar ni en tejer, cuida de vuestro vestido y del de vuestros hijuelos.

¡Oh!, mucho os ama vuestro soberano Creador, cuando os colma de tantos beneficios. Guardaos, pues, oh mis amados hermanitos, de serle ingratos, y pagadle siempre el tributo de alabanzas que le debéis".

(Celano 2003: capítulo XXI)

Del mismo modo hace Peñalosa en algunos de sus poemas, como, por ejemplo, en "Un toro bravo y célibe" de *Aguaseñora*:

Hablé ayer con un toro

¹⁴⁴ El primer libro poético de Peñalosa se titula no casualmente *Pájaros de la tarde* y comienza con unas palabras dedicadas a estas aves, destacando las maravillas que Dios ha obrado en ellas. De modo que hablar de franciscanismo en la poesía de Peñalosa no es, por tanto, por analogía con la espiritualidad de San Francisco, sino que va más allá de una mera analogía, pues la influencia es clara y directa, no sólo en su estilo y cosmovisión, sino hasta en el uso de los mismos temas.

bravo y célibe,
piel blanca
como enjabonado con almendras
o salido de un chapuzón de espuma.
Mugía
solitario en el campo
y el mugido que hacía trizas el aire
y derrumbaba el maquillaje de las nubes
era el mismo invariable mugido,
como el dolor del hombre
que sólo puede decir ¡ay!
Se vive uno muriendo, y no se muere.

(Peñalosa 1997: 244)

La naturalidad con la que el poeta aparece “hablando” con el toro, posee tintes del realismo mágico y, sin embargo, parece manifestar una igualdad entre el hombre y el animal, sobre todo cuando los últimos versos del poema relacionan la voz del toro con la voz del hombre, como un lamento trágico muy humano, lleno de un sentido desgarrador: un “mugido-grito” que, además, va dirigido hacia el cielo, transformando al animal en un interlocutor tan válido para Dios como lo pueda ser el hombre. Por otro lado, el toro, a pesar de su gran tamaño, pertenece al mundo de lo mínimo en la escala jerárquica que establece una cosmovisión cristiana: primero Dios, segundo los ángeles, tercero los hombres, en cuarto lugar –a partir de aquí comienza el mundo de los irracionales– los animales, después las plantas y por último los seres inanimados. Los animales sometidos por el hombre para su servicio, son equiparables a la categoría de los hombres de condición humilde, que trabajan con sus manos, e incluso a la de los miserables, a merced de los poderosos, que no poseen nada. Animales, plantas, rocas, y huérfanos, tullidos, campesinos estarían en el franciscanismo poético al mismo nivel, y como interlocutores amados de Dios.

Otro poema relacionado con los bóvidos, “Torero Dios”, nos lo interpreta Irma Villasana. En Él queda expresado la condición humana –a veces malos hijos- y la paternidad amorosa de Dios:

En este último poema se recrea en el ruedo la angustia del hombre ante la imposibilidad de entender a su creador e igualarse con él. El humano, desesperado, embiste con sus cuernos a Dios; sin embargo, éste le responde con azucenas, flor que en la tradición bíblica simboliza la elección del ser amado, ‘designa a Jesucristo’ y pide el abandono a la voluntad divina. El hombre al cierre del poema, herido, se siente confundido porque su contrincante, en lugar de atacarlo con su omnipotencia, lo hace con su amor: ‘La sangre de él era la sangre mía/ me devolvió la herida por perdones/ y aquí estoy solo y triste con mi brama’.

(Villasana 2009: 41)

Pero pocos han sabido ver detrás de este franciscanismo no sólo la mirada católica, sino también la visión mestiza de la naturaleza (descrita en 4.6), una visión que observa las cosas del mundo, no con los parámetros racionales del mundo moderno, sino con la ingenua y a la vez profunda mirada del indígena. Una mirada que, como la de San Francisco, no pasa por alto la presencia de las cosas pequeñas, y más aún cuando son creaciones de Dios, cuando manifiestan la presencia de Dios en la tierra. Ambas cosas se compaginan en este franciscanismo, pues no sólo no son incompatibles, sino que se complementan muy coherentemente. Sin embargo, y pese a la compatibilidad, el franciscanismo es algo que tiene más que ver con la religiosidad cristiana que con la indígena, llena de simbolismos diferentes. Todo esto lo conoce Peñalosa y lo usa a su manera; fíjense en lo que dice en *Diario del Padre Eterno*:

Me gusta cómo me llamaron los aztecas, los poetas aztecas, cuyos versos son como lindos pájaros de plumajes color turquesa, color jade, flores acuáticas, ajorcas de piedras preciosas. Me llamaron el Dador de la vida, el Señor por quien se vive, el Inventor de los hombres

–ya se siente cantar la sangre en el ramaje de las venas–; el Dios de Gran Verdad, el Señor de Cerca y de Junto –jamás lejos, jamás–; y ese apelativo precioso que me emociona: Dios es Noche-y-Viento. La noche y el viento son invisibles, impalpables, pero están ahí con viva presencia actuando.

(Peñalosa 1989: 8)

El propio Peñalosa conoció en vida el término franciscanismo referido a su obra, y él mismo lo intenta explicar con muy pocas palabras. Dice que “algunos críticos que han estudiado mi poesía, todos me han dicho que hay un aire de franciscanismo, entendido por la imagen de Francisco de Asís, que a todo mundo llamaba hermano, a las creaturas pequeñas, al hermano lobo, al hermano caracol, al hermano asno. Ciertamente en mi poesía abundan estas creaturas pequeñas, olvidadas. De ahí me ha venido la etiqueta de franciscanismo, que puede ser atender a la arena, a la ola, a la ráfaga de viento, pero también a la gente olvidada, porque también tengo poemas al cojo, al tartamudo, al ciego de nacimiento” (Duque Hernández 1999: 6).

En un documento de la orden franciscana se lee que “la pobreza, la minoridad, la contemplación y la vida de oración, tanto en la liturgia como en la oración personal sencilla y espontánea, el trabajo humilde, el testimonio y el anuncio evangélico son las coordenadas esenciales de la comunión y la capacidad significativa de la fraternidad franciscana” (Giermek 2005: 6). Esto es, por otro lado, un resumen de la poesía de Peñalosa: desprendida del ornato modernista anterior, focalizada en la minoridad, en lo más pequeño, contemplando al Padre Eterno que es el Gran Interlocutor desde su primer libro, *Pájaros de la tarde*, el cual pretende ser una continuada conversación con Dios, basada en textos litúrgicos, de un modo sencillo y espontáneo, como lo hacen los pájaros que “van cantando sin saber que cantan, sin saber qué cantan, sin saber que encantan” (Peñalosa 1948: 17).

La poesía del franciscanismo sería, pues, aquella que no sólo no desdeña nada de lo que forma parte de la creación, sino que centra su atención

específicamente en aquello en lo que la sociedad menos se fija, en lo marginal, en esas personas, animales y cosas en las que nadie repara¹⁴⁵a. Y lo hace aplicando sobre ellas una lente de aumento, focalizando en ellas toda su atención. Es, por tanto, el franciscanismo una poética de lo mínimo, de los detalles, de lo que el mismo Peñalosa llama levedad del ser. Pero con un añadido fundamental: no se trata sólo de fijarse y ampliar lo que puede pasar inadvertido, sino de amarlo, de volcar sobre él el cariño. Este cariño hacia lo pequeño no es sólo por la amabilidad de lo pequeño en sí, sino que trasciende el objeto amado hasta su origen, es decir, hacia Dios creador. Se trata de amar a Dios, amando todo lo que ha salido de sus manos. Esto último es fundamental para comprender en su profundidad la poesía de Peñalosa, pues todos sus poemas, todos sus versos, desde el primero que escribiera en *Pájaros de la tarde*, son un constante diálogo con Dios, concretamente con la persona del Padre, el Padre Eterno, como a él le gusta llamarlo.

Citando a un santo medieval, quizá San Francisco, Peñalosa expresará este pilar de su poética así: “Padre Eterno es grande en las cosas grandes y máximo en lo pequeño” (Peñalosa 1989: 22).

Sirvan también las palabras de Gabriela Mistral acerca de la poesía religiosa:

¹⁴⁵ La expresión con llaneza de Peñalosa volcada sobre realidades cotidianas hace muy inteligibles sus poemas, lo que ocurre también con otros autores del 50 como ya se ha dicho en otras ocasiones, por lo que aun con las particularidades de esta expresión, que se detallan unas líneas más adelante y que lo distinguen de las voces de otros coetáneos, creando así algo particular suyo, encontramos a un Peñalosa en perfecta sintonía con la sensibilidad artística de su momento. Es el caso de Jaime Sabines, cuya poética sigue los mismos mecanismos formales de sencillez expresiva y de realidades cotidianas, para trascender a contenidos más profundos, como ocurre con el franciscanismo de Peñalosa, según iremos explicando. Así lo señala Rogelio Guedea acerca de la poesía de Sabines: “Construida a partir de la realidad aparentemente más inmediata, con una depurada selección léxica que va de la naturaleza urbana a la naturaleza del campo, menos intelectual que sensorial, y más intuitiva que racional, la poesía de Sabines intenta apresar lo inefable a través de materiales sensibles [...]. Es preciso saberlo: Jaime Sabines no es un poeta ‘fácil’, como se ha llegado a decir. Que el primer nivel de lectura de su poesía tienda lazos afectivos de comunicación no significa que no existan –en cuanto a sus aspectos semánticos– niveles de lectura más profundos y complejos. Con poetas como él (y con muchos poetas de la misma ‘línea estética’) suelen cometerse injusticias de esta naturaleza, sobre todo cuando su poesía se encuentra enmarcada entre esas ‘que sí se entienden’” (Guedea 2007: 36-39).

Entre los artistas son religiosos los que, fuera de la capacidad para crear, tienen al mirar el mundo exterior la intuición del misterio, y saben que la rosa es algo más que una rosa, y la montaña algo más que una montaña; ven el sentido místico de la belleza y hallan en las suavidades de las hierbas y de las nubes del verano la insinuación de una mayor suavidad, que está en las yemas de Dios.

(Vargas Saavedra 1978: 27)

El autor que más ampliamente ha estudiado la poesía de Peñalosa como máximo exponente del franciscanismo poético ha sido Juan Manuel Martínez Fernández. En su minucioso trabajo de tesis doctoral sobre la poesía religiosa en Hispanoamérica, dedica un capítulo entero a esta cuestión “Vía franciscana: Joaquín Antonio Peñalosa”. En este texto se lee lo siguiente, que especifica, aún más, a qué nos referimos concretamente cuando decimos franciscanismo, y qué es lo que tiene de específico dentro de esa poesía religiosa a la que se refería la poeta chilena:

Con el adjetivo franciscano se quiere calificar a una expresión poética de la religiosidad, que sigue la doctrina de san Francisco basada en una mirada tierna al mundo de la creación, que se sustenta en una concepción católica de la misma, en la que Dios es Padre, y todas las criaturas hermanos. La relación poético-religiosa será, por tanto, franciscana, explícita e implícita, con un alto grado de sentimiento, cuyo objeto es el Dios Padre católico y cuyo sujeto será no sólo el hombre, sino toda la creación.

(Martínez Fernández 2003: 366)

Martínez incluye dentro de esta vía franciscana a Gabriela Mistral, a Jorge Debravo, e incluso a Nicanor Parra. Aunque ninguno de ellos es tan puro como Peñalosa.

Un antecedente de este franciscanismo pueden ser los sonetos fraternales de quien fuera el secretario particular de Vasconcelos. Nos

referimos a Carlos Pellicer. Sobre Pellicer escribe Joaquín Antonio una breve y afectuosa semblanza en *Memorias de un ángel de la guarda jubilado*, donde se aprecia cómo para Peñalosa la aparición de la naturaleza y sus realidades son explícitamente reconocidas como objeto de su interés:

Carlos Pellicer

(Villahermosa, 1899 - Ciudad de México, 1977)

América irrumpe como nunca o por primera vez en la poesía mexicana, gracias a su obra lírica vasta y variada, verdadero himno a la alegría. Poeta para quien el mundo exterior existe –agua, mar, bosque, pájaros, sol–, perpetua juventud lírica, vuelo de metáforas, sentido de la feliz ocurrencia, la arraigada fe católica; tal lo ve Gabriel Zaíd.

(Peñalosa 1998: 45)

Sin embargo, su franciscanismo se aleja del peñalosiano que estamos definiendo aquí, ya que, además de reducirse solamente a tres sonetos, se queda en una mera nomenclatura de términos abstractos, que carecen de la ternura del auténtico franciscanismo poético. Aun así, no puede dejar de ser mencionado, más, si tenemos en cuenta la influencia más o menos directa que sobre Peñalosa ejerció el grupo de Contemporáneos. El soneto I dice así:

Hermano Sol, cuando te plazca, vamos
a colocar la tarde donde quieras.
Tiene la milpa edad para que hicieras
con puñados de luz sonoros tramos.

Si en la última piedra nos sentamos
verás cómo caminan las hileras
y las hormigas de tu luz raseras
moverán prodigiosos miligramos.

Se fue haciendo la tarde con las flores
silvestres. Y unos cuantos resplandores
sacaron de la luz el tiempo oscuro

que acomodó el silencio; con las manos
encendimos la estrella y como hermanos
caminamos detrás de un hondo muro.

(Pellicer 1994: 360)

Aparece el término hermano, para referirse al Sol, con quien se establece una conversación; incluso pasan por sus versos una milpa, una piedra, hormigas y flores silvestres. Sin embargo, todo esto no responde a un afán de sacar la belleza de cada uno de estos elementos en sí mismos considerados, sino como metáforas o imágenes de ideas superiores y más abstractas.

Ya González Salas en su *Antología Mexicana de poesía religiosa* se refiere al franciscanismo de Peñalosa. Al hablar de este, señala que “anunció preferir el llano y simple canto de las cosas menudas ‘de las criaturillas que alcanzaron el último soplo de Dios’, a la temática solemne y engolada [...]. Si en los pasos primeros se advertía un franciscanismo deleitoso que se complacía en lo menudo entreteniéndose muy a lo Francis Jammes¹⁴⁶ y muy a su manera en el diálogo con los seres animados e inanimados de la naturaleza, ha cobrado después hondura sin perder espontaneidad en un cauce más estrictamente religioso” (González Salas 1960: 405).

Estas características las encontramos en cualquier poema de Peñalosa, desde el más profano, hasta el más sublimemente religioso o sacro. Pensamos que un poema concretamente, resume este franciscanismo, entre otros muchos del autor. Se trata de “Receta para hacer una naranja” de *Sin decir adiós*:

¹⁴⁶ En un capítulo específico más adelante se tratará la posible influencia de Jammes en Peñalosa.

Contrátese a la primavera
para que diseñe los azahares,
es tan imaginativa la modista en velos nupciales,
sólo que trabaja unos días al año.
Los dedos de la lluvia
 esparzan dos cucharaditas de azúcar,
esponje el aire los gajos de la cúpula,
se desentienda el sol de todo el universo
pare teñirle la piel con sus pinceles
 especializados en rojos,
añádase el barniz del otoño para sellar los poros,
qué envidia del pop-art y las naturalezas muertas.
 No toques aún esta naranja,
ponte primero de rodillas y adora como los ángeles,
fue hecha para ti en exclusiva,
para nadie más,
como un pequeño inmenso amor¹⁴⁷
 que se cae de maduro
 que se entrega redondo.

(Peñalosa 1997: 214)

Sin entrar al comentario de las figuras retóricas en las que es rico este poema, nos ocuparemos de aquello que lo hace significativo para comprender el franciscanismo de Peñalosa.

En primer lugar, observamos que el objeto del poema es algo tan trivial y prosaico como una naranja. Una naranja es un fruto sin duda hermoso: de redonda figura, de vivo color, fresca, dulce y sabrosa, pero poco más. No es extraño verla en tantos y tantos bodegones del arte pictórico, como un mero elemento estético. No obstante, en este poema no se dedica a describir la naranja del modo convencional, realista o, si se prefiere, mimético. De la fruta referida se va a llamar la atención sobre lo suyo específico, digamos que

¹⁴⁷ Este verso da título a la antología que elabora Miguel d'Ors.

“personal”, aquello que hace de la naranja “esa naranja”, un individuo irrepetible y único. Para eso recurre al modo en que poéticamente ha sido creada la naranja a partir de la naturaleza, cosa que podríamos comparar con Neruda explicando, por ejemplo, la elaboración de un caldo de congrio¹⁴⁸.

Encontramos, entonces, que Peñalosa hace que la naranja sea “esa naranja”; con un encanto especial, la vuelve sublime. Se trata de una consecuencia necesaria del franciscanismo: la sublimación de lo pequeño¹⁴⁹. La naranja es personificada, es “ella”, es la hermana naranja, una criatura de Dios, un fruto del amor creador de Dios, en ese sentido una hija de Dios al igual que los hombres, que también son hechuras de Dios. Eso ya es franciscanismo. Primero porque el objeto del poema es pequeño, e insignificante. Segundo, porque queda engrandecido por una visión amorosa, que valora cada uno de sus atributos más significativos, esta vez los relacionados con la belleza, una belleza que procede de la naturaleza.

La naturaleza (entendiendo por tal el conjunto de las cosas que componen el universo) también está personificada, y así encontramos como personajes válidos para interlocutores humanos a la primavera, que no es más que una estación del año, a la lluvia, que es un fenómeno atmosférico, y al sol, que es un astro celeste.

Y el momento que explicita la sublimidad de tan pequeño producto de la naturaleza es cuando se advierte al hombre, como a Moisés ante la zarza ardiente del Sinaí, que se arrodille ante ella y la adore, porque es fruto del

¹⁴⁸ Recordemos la relación que existe entre la poesía de Peñalosa y el Neruda de las Odas elementales, ya explicada en 4.5 “La ruptura y la renovación poética”.

¹⁴⁹ Volviendo a Martínez Fernández, quien más profusamente ha descrito el franciscanismo de Peñalosa, encontramos que él habla de la ternura como una de las notas definitorias del franciscanismo. Exactamente dice que “esta ternura, o “calidad de tierno”, como dice el DRAE es en definitiva, algo delicado, afectuoso, cariñoso, amable y referido a la niñez”. Más adelante afirma que la ternura de Peñalosa es ver “a través de los ojos de un niño, pero un niño que es adulto voluntariamente infantilizado” (Martínez Fernández 2003, 387). Efectivamente esto es así, pero yendo más lejos podemos decir que la ternura es un instrumento para lograr la sublimación de la que hablamos, pues como un niño suele aumentar la importancia y el tamaño de lo que para un adulto no tiene importancia, así hace la vista del poeta: hace grande lo pequeño y pequeño lo grande, a través de la ternura.

amor. El amor, que como ya se ha dicho, es lo que hace grandes a todas las criaturas, pues es amor de Dios, algo divino.

El principal elemento en el que se apoya formalmente Peñalosa para la construcción de su franciscanismo sería, en este poema, la prosopopeya. El tono para lograr la afinidad sentimental con lo material, sería el optimismo, el acento luminoso con el que se refiere a cada objeto que aparece en el poema.

Magistral es el modo en que Peñalosa se fija en una de las criaturas más pequeñas y numerosas de cuantas han salido de las manos de Dios: la hormiga. A ella dedica diversos poemas e incluso un capítulo del *Diario del Padre Eterno*. ¿Cómo hace grande a este insecto? Lo enfoca, lo separa de su entorno, de modo que perdemos la perspectiva de su pequeñez, y lo hace un ser dotado de sentimientos y de dudas existenciales en su diálogo con su padre Dios. Así es en “Consideraciones de las hormigas para alcanzar el amor”, en *Ejercicios para las bestezuelas de Dios*¹⁵⁰, dejando a un lado, por esta vez, la intención moral para los que se sienten frustrados en su vida, nos fijaremos sólo en lo que tiene de franciscanismo:

Quisiera preguntarte, Dios, por qué me hiciste hormiga:
pequeña, negra y fea, siendo tu hija.

¿Por qué se asusta el niño de vernos en su mesa?
¿Por qué nos pisa el hombre untándonos en tierra?

Y ¿por qué a ratos pienso que me hiciste inservible,
ni tuve el oro del león ni la plata del cisne?

¡Cómo pesa la carga de un pétalo de rosa!
¡Qué lejos el camino de ramas a corolas!
¡Si fuéramos tan altas como son las palomas!

¹⁵⁰ Lógicamente, el título hace referencia directa a los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola.

¡Qué grandes son los niños!
¡Qué huracán el suspiro!
¡Y qué sombra da el trigo!

Señor, si fuéramos esbeltas como las palmeras,
Acaso viéramos igual de lejos tus estrellas.

Pero Tú nos creaste en los últimos segundos de los Siete Días.
¡Pero tenemos vida!...

Vivimos en el polvo, y estamos ya contentas:
caminamos tus huellas,
sabemos el color de cada arena.

Y ya no te pregunto por qué me hiciste pequeña y fea.

(Peñalosa 1997: 79)

La mirada franciscana en este poema no se dirige sólo a la hormiga, también lo hace hacia otras realidades que ante los ojos de los hombres son inadvertidas, pero no ante la mirada de la hormiga, como pueda ser la fuerza del sollozo de un niño, o el color de cada grano de arena. Pero tanto uno como otro, una pequeñez comparados con las estrellas, con la grandeza de Dios, que es quien sabe el tamaño exacto de las cosas, pues es el referente absoluto de todo cuanto existe.

Y, por supuesto, este franciscanismo lo encontramos, como ya apuntamos, en poemas de carácter exclusivamente religioso, tanto por su asunto, como por su finalidad de despertar la piedad. Véase, pues, el siguiente fragmento de un “Un ángel y una muchacha” de *Copa del mundo*:

[...]

Este pobre angelillo salió de Dios y se encontró
con Dios en ella,

con Dios que había llegado antes que yo,
y ya no supe dónde estaba
si en tierra o en el cielo,
fue un juego de sube-y-baja.
Cómo se impresionó con mi saludo
la muchacha de lindos ojos bajos
–rosas cortadas que caen al suelo–,
torbellino de preguntas sin respuesta.
Hay palabras que nos dejan fríos,
palabras-vigas
que sustentan o desploman la vida.
Acudí a consolar su turbación:
 –No temas, María.
 Abrí el telón de cristal
y le mostré su futuro en verbos en futuro perfecto:
 –Quedarás embarazada
 y darás a luz un hijo
 a quien pondrás por nombre Jesús,
 será grande y llamado hijo del Altísimo,
 Dios le dará el trono de David, su antepasado,
gobernará el pueblo de Jacob eternamente
y su reinado no tendrá fin.
Fue un minuto de silencio como un siglo,
el tiempo y los labios congelados.
 Yo miraba ansioso a María
 inmóvil, penserosa,
 cual si no percibiera
que Dios estaba ahí en la sala de espera
 por si lo dejaba entrar.
[...]

(Peñalosa 1997: 293)

En esta ocasión abordamos el asunto nada profano de la anunciación del ángel Gabriel a la Virgen María. Un pasaje clave de la Sagrada Escritura, así como trascendental para la Historia de la Salvación del cristianismo. En

este caso, Peñalosa no puede hacer más solemnes de lo que ya son el asunto y los personajes y, al contrario de lo que hizo con la naranja del anterior poema, que la revistió de grandeza aludiendo a su procedencia directa de objetos mucho más grandes (primavera, lluvia y sol), aquí hace pequeños, vulgares, a los personajes enormes. Al ángel lo banaliza metiéndose en su pensamiento, el cual parece el de una persona muy sencilla, incluso lo trata en diminutivo “angelillo”. A la Virgen, mostrando aspectos muy entrañablemente humanos, como su mirada. Y al propio Dios, metiéndolo en una sala de espera, pendiente de las palabras de una mujer, una “muchacha”. Dota a lo inmenso de las proporciones humanas.

En su esencia, nada del pasaje bíblico ha cambiado, pero se hace mucho más cercano. Se actualiza para el lector del siglo XX. Consigue llamar la atención sobre unos hechos y unas palabras que, por muy conocidos, podrían pasar sin la importancia que tienen en una lectura del Nuevo Testamento. Esto es también franciscanismo, pues el ángel y la propia Virgen aparecen como una persona más, empequeñecidos a nuestros ojos, en este caso, despojándose de aquellos atributos-símbolos que la tradición ha fijado en esas figuras sagradas. Como si los mirase un niño. Y con eso –desacralizando los personajes– consigue la paradoja de hacerlos más sublimes ante los ojos acostumbrados a este episodio bíblico. Es precisamente en esto donde se vuelca la creatividad de Peñalosa y donde aparecen sus más brillantes imágenes, originalidades, y renovadoras miradas.

Considérese así mismo estos versos que, por su ternura y humanidad, no podemos dejar de mostrar. Se trata de de “Una flor del campo”, incluido en *Copa del mundo*. Peñalosa vuelve a aprovechar un episodio del Evangelio, esta vez su mirada poética descubre un personaje tan secundario que de él sólo conocemos su voz, y fíjense lo que consigue:

Ustedes los que han estado en el parlamento,
Perdónenme,
yo no sabía que al orador no se interrumpe

a no ser con el ruido del aplauso,
(cuando despierta el auditorio).

Soy una mujer del pueblo
sin educación cual ninguna,
escuchaba a Jesús apretujada entre el gentío
en la viva tierra y con aquel solazo,
jamás había oído hablar como él hablaba,
sin notas, atriles, micrófono y vaso de agua.

Enciende y quema,
dice la pura verdad
sin miedo a las autoridades que se aprovechan
del puesto y de la ley.

Cuando acordé, estaba yo gritándole
de puro gusto:
–Dichosa la mujer que te dio a luz
y sus pechos que te amamantaron.
No hallé otra alabanza que gustara más al hijo.
Debió sonreír, suspirar, regresar a niño.
Sus ojos de avellana
me buscaron acaso en el tumulto.
Le estrujé su corazón con una flor del campo¹⁵¹
antes que otros lo traspasen con una lanza.

(Peñalosa 1997: 332)

Un extenso poema de *Canciones para entretener la Nochebuena* nos remite directamente a una tradición cristiana que no tiene sus raíces en la Escritura, sino en el propio San Francisco. Se trata de la presencia de los

¹⁵¹ Este detalle, que da título al poema, merece un pequeño comentario. Evidentemente, aquí no se está usando la flor como una realidad literal, sino como algo metafórico cuyo término real sería el piropo que profiere a Jesús la protagonista del relato. Este uso metafórico de la flor como un canto ya ha sido explicado en 4.6 como uno de los recursos fundamentales de la poesía náhuatl, y empleado por Peñalosa, no podemos al menos pasar por alto que sea otro de esos detalles de su sincretismo, pues realiza la transformación con absoluta naturalidad, de tal modo que podría pasar inadvertida.

animales en el pesebre de Belén, entre otros, un buey y una mula. Así, se dice en “Nostalgia de las bestezuelas que fueron a Belén”:

Nunca nos hallaréis en los pergaminos rumorosos,
ni en floridas viñetas, cierres de marfil, cantos de oro.
Nos desconoce la historia:
el evangelio mismo nos apagó sus luces,
venimos de la fábula que mana leche y miel,
nos trajo el aullido de la noche, el hambre de yerba seca,
el arrimo de la paja, los caminos escarchados y
este oscuro instinto de seguir viviendo
nosotros cuatro: la mula, el buey, el burrito y el gallo.
[...]

(Peñalosa 1997: 83)

Según relata Joseph Ratzinger, la fiesta de la Navidad sólo adquirió su especial calidez humana, llegando a superar ampliamente la Pascua en el corazón de la cristiandad, en la Edad Media: “Fue Francisco de Asís el que, a partir de su profundo amor al hombre Jesús, al Dios-con-nosotros, contribuyó a desarrollar esta nueva visión” (Ratzinger 2007: 58). Citando a Celano, biógrafo de San Francisco, Ratzinger continúa afirmando del santo italiano algo que está cercano a la visión de la infancia de Peñalosa, cuestión de la que se hablará más adelante: “Con preferencia a las demás solemnidades, celebraba con inefable alegría la del nacimiento del niño Jesús; la llamaba fiesta de las fiestas, en la que Dios, hecho niño pequeñuelo, se crio a los pechos de madre humana. Representaba en su mente imágenes del niño, que había penetrado en su corazón, le hacía incluso balbucir palabras de ternura al modo de los niños. Y era este nombre para él como miel y panal en la boca¹⁵²” (Ratzinger 2007: 65).

¹⁵² Nótese la alusión que hace Peñalosa en los versos citados a la fábula que mana leche y miel. También esto es una referencia a la frase del Antiguo Testamento que anuncia la llegada del Mesías: “Aquel día, los montes destilarán dulzura y las colinas manarán leche y miel” (Liturgia de las horas. Antífona 1 de laudes).

Continuando la cita, “fue en la Navidad de 1223, en Greccio, donde Francisco de Asís montó la primera representación del belén. “Respondiendo a la indicación de san Francisco, en la cueva de Greccio estaban en la Nochebuena el buey y el asno. Francisco había dicho al noble Juan: ‘Deseo celebrar la memoria del niño que niño en Belén y quiero contemplar de alguna manera con mis ojos lo que sufrió en su invalidez de niño, como fue reclinado en el pesebre y cómo fue colocado sobre heno entre el buey y el asno’.

A partir de entonces, el buey y el asno forman parte de toda representación del nacimiento. ¿Pero de dónde provienen el buey y el asno? Bien es sabido que las historias de Navidad del Nuevo Testamento no hacen referencia alguna a ellos” (Ratzinger 2007: 65). Más adelante se cita a Isaías 1,3 para encontrar la inspiración piadosa de Francisco: “Conoce el buey a su dueño y el asno el pesebre de su amo; Israel no conoce, mi pueblo no entiende” (Ratzinger 2007: 65).

Llegados a este punto, parece conveniente tratar aquella forma de franciscanismo que, como antecedente remoto, González Salas encontraba en el poeta francés Francis Jammes.

Acerca de Francis Jammes (Francia 1868-1938), encontramos una edición traducida de *Manzana de Anís y otros cuentos*, en Cultura, 1922, prologada por Villaurrutia, uno de los principales miembros de Contemporáneos. Esta publicación da noticia del conocimiento extendido entre los poetas mexicanos de este simbolista francés, al que admirara Rilke.

Un extenso estudio realizado por Manuela San Miguel Hernández sobre Jammes, afirma que “en el extranjero, amantes de la poesía francesa se entusiasmaban con Jammes. Amy Lowell¹⁵³, John Heard, Joy Hausmann –tres poetas americanos– encontraban a Jammes lleno de encanto y sensibilidad. En 1915 Amy Lowell publicó bajo el título de “Six French Poets” una serie de

¹⁵³ Lowell es una de las poetas del imaginismo, que tanta influencia ejerció en los poetas del 50 en México.

conferencias que había dado en Boston durante el invierno anterior” (San Miguel 1989: 31).

Este hecho y la anotación de González Sala acerca de la afición franciscanista de Jammes a deleitarse en lo pequeño e inanimado, nos indican la influencia que el poeta francés de alguna manera ejerció en Peñalosa. Por un lado, es probable que Peñalosa conociera la poesía de Jammes por intercesión de Contemporáneos¹⁵⁴, al igual que a través de estos se divulgó por la intelectualidad mexicana la poesía renovadora procedente de Europa. Por ejemplo, uno de los poetas franceses al margen del Modernismo imperante durante finales del siglo XIX y principios de XX fue André Gide, quien se admiró de la poesía de Jammes y con quien mantuvo una abundante correspondencia, y quien fue divulgado entre el grupo Contemporáneos como ya se refirió en el capítulo 3.1 de este trabajo. Y por otro lado, la manera de dirigir su mirada poética a la realidad es similar tanto en Jammes como en Peñalosa.

Concretamente, el poeta soviético Ilya Ehreburg anota en *Gentes, años, vida*, sus memorias, acerca de su encuentro con Jammes, que era un “poeta de inocencia franciscana”. Si tenemos en cuenta que la poesía de Jammes ha sido caracterizada grosso modo por su estilo directo, un vocabulario simple y por la observación poética de las realidades más cotidianas (Trillier 1968: 47), podemos afirmar que la inocencia franciscana del francés se caracterizaría por estos rasgos. Rasgos que están presentes en la poesía peñalosiana y que justificaría la comparación a la que recurre González Salas.

Además, encontramos otra referencia a este franciscanismo de Jammes. Esta vez en Andre Beaunier, en “La poésie nouvelle”, de 1902, recogida por San Miguel Hernández en su investigación sobre Jammes: “Beaunier se interesa por la indefinida idea religiosa de Jammes, su franciscanismo enternecedor, un poco místico y más sentimental aún” (San Miguel 1989: 13).

¹⁵⁴ Quizá no de su lectura directa, sino en el rastro que pudiera haber dejado en esos autores.

También está presente en el poeta francés la idea de Dios como creador y por tanto el vínculo que todas las cosas mantienen con Él. Es Vallery-Radot quien lo expresa en “Francis Jammes”, artículo recogido en el número 4 de *Les Tablettes*: “En cuanto a Vallery-Radot, piensa que la gloria de Jammes es la de haber sabido encontrar la creación y de haberla amado por ella misma, sin romanticismos, sin antropomorfismo, sin ninguna imitación, con el fervor del salmista. La naturaleza ya no es una fuerza monstruosa, instructiva y anárquica, sino el campo donde el hombre trabaja, ama y merece bajo el cielo pacífico. [...] Permaneció fiel a su convicción de que la creación entera tiene por objetivo glorificar a Dios y obedecer a su voluntad” (San Miguel 1989: 18).

Más adelante, ya en otro lado del Atlántico, Raymond Larsson, crítico literario norteamericano, resumió la poesía de Jammes haciendo referencia al hábito que visten los religiosos franciscanos: “The great hills, the Little villages, he has worn like a sort of Franciscan habit” (Larsson 1933: 149).

Por tanto, se puede ver en este poeta un antecedente más o menos explícito de eso que venimos denominando franciscanismo poético, y que queda manifiesto, por ejemplo, en “Los misterios dolorosos”¹⁵⁵:

CORONACIÓN DE ESPINAS

Por el bebé que muere cerca de su madre
 en tanto que los niños juegan por el patio;
 por el pájaro herido que sin saber bien cómo
 se ensangrentó las alas y se tumbó en la tierra;
 por la sed, por el hambre, por el delirio ardiente,
 yo te saludo, María.

FLAGELACIÓN

Por los chicos golpeados cuando el borracho vuelve,

¹⁵⁵ La traducción ha sido realizada por Juan Carlos Sánchez Sottosanto, quien nos la ha hecho llegar personalmente.

por el asno que recibe patadas en su vientre,
y por la humillación del golpe al inocente;
por el hijo cuya madre ha sido ultrajada,
por la virgen vendida que ya fue estuprada,
yo te saludo, María.

PORTACIÓN DE LA CRUZ

Por la anciana que tropieza al peso de su carga,
gritando "Oh Dios mío"; por ese desdichado
que no supo apoyarse sobre un amor humano
como hizo el Cireneo sobre la Cruz del Hijo;
por el caballo yerto bajo el carro que arrastra,
yo te saludo, María.

CRUCIFIXIÓN

Por los cuatro horizontes que crucifican el mundo,
por esos cuya carne sucumbe o se desgarran,
por los que están sin pies, por los que están sin manos,
por el gimiente enfermo cuando es operado,
por el justo que entre verdugos es mezclado,
yo te saludo, María.

RESURRECCIÓN

Por la madre que supo que su hijo fue herido,
por el ave que clama a la que cayó del nido,
por la hierba sedienta que suplica aguaceros,
por el beso perdido, por el amor devuelto,
y por el pordiosero que ruega su moneda,
yo te saludo, María.

(Jammes 2006: 592)

El tono de plegaria, las referencias a lo sagrado y su mezcla con lo cotidiano y lo mundano; el uso de la oralidad, expresada en el empleo de la 1ª persona, la focalización de la mirada poética sobre aves y hierbas y sobre los menos favorecidos (gimientes enfermos, pordioseros) e incluso sobre cosas inanimadas (el beso perdido); todo esto y el hecho de tomar el punto de vista del ángel en la Anunciación hacen de este texto un estupendo antecedente de lo que constituirá los fundamentos del franciscanismo del poeta mexicano.

Lo mismo podríamos decir de este otro poema, “Oración para ir al cielo con los borricos”:

Oh, Señor, cuando tenga que acercarme a tu casa
haz que sea en un día en que el campo esté en fiesta
y a la luz brille el polvo. Ojalá pueda entonces
como hacía aquí abajo elegir un camino
que me lleve a mi gusto hasta el Cielo, donde hay
invisibles estrellas aun en medio del día.
Cogeré mi bastón, iré por los caminos
y diré a los borricos, mis amigos de siempre:
aquí está Francis Jammes, y voy al Paraíso,
pues no existe el infierno en la casa de Dios.
Les diré: Acompañadme, oh, vosotros, amigos
mansos del cielo azul, bestezuelas queridas
que con un movimiento brusco de las orejas
espantáis a las moscas, las abejas, los golpes...
Que aparezca ante Ti entre muchos jumentos,
a los que yo amo tanto por el modo tan dócil
de agachar la cabeza y pararse juntando
sus patitas, de forma que hasta Tú te conmueves.
Ante Ti llegaré entre miles de orejas,
tras de aquellos que llevan cestos en los costados,
lo que arrastran carretas llenas de saltimbanquis
[...]
Y haz, Señor, que en el Cielo, donde moran las almas,
me refleje el espejo de las aguas divinas,

siendo así semejante a mis dulces borricos,
que podrán ver su humilde mansedumbre y pobreza
en las límpidas aguas del amor que es eterno.

(Jammes 2010: 159)

Aquí, Jammes se identifica con los animales, los llena de virtudes, habla a Dios de ellos, los llama amigos y habla cariñosamente con ellos. Alaba como Virgilio los trabajos que estos animales realizan y su servicio a los hombres. Algo muy similar ocurre en el pasaje de *Diario del Padre Eterno* en el que Peñalosa sitúa a San Francisco hablando en el paraíso con unos bueyes blancos: “Bestezuelas en el paraíso”.

Además de estas similitudes en los contenidos y en el punto de vista, encontramos una evidente similitud formal¹⁵⁶ entre este poema y el tercero de *Pájaros de la tarde*, de Peñalosa: “Letanía mayor por España”. En este las semejanzas saltan a la vista, empezando por la anáfora de la preposición “por” y terminando por la petición orante del último de los versos de cada estrofa “bendícela”:

Por el Cid de barbas negras.
Por San Fernando, el de los cien combates,
por los ojos azules y el cabello de cobre de la Infanta Doña Isabel,
Bendícela...

Por las Siete Partidas,
por las Coplas de Jorge Manrique,
por Nuestro Señor Don Quijote que hizo el castellano intemporal y
ubicuo,
Bendícela...

¹⁵⁶ Peñalosa mismo afirmó en 1966 no haber leído por la fecha de publicación de *Ejercicios a Francis Jammes* (Peñalosa 1966: 7). Sin embargo, cuesta creerlo a juzgar por las semejanzas, y en cualquier caso la comparativa entre ambos autores esclarece qué es eso del franciscanismo poético, que es lo que nos ocupa.

Por la Universidad de Salamanca,
 por la polifonía litúrgica de Victoria,
 por el “Enterramiento del Conde de Orgaz”, en que fue tormento y
 pasión el claroscuro,
 Bendícela...

[...]

(Peñalosa 1997: 7)

Este franciscanismo, que es lo genuinamente peñalosiano, lo encontramos por primera vez en *Pájaros de la tarde*, su primera obra poética. Con algún que otro despunte de este franciscanismo¹⁵⁷ leemos las ocho primeras composiciones de este libro hasta llegar al “Benedícite de las cosas pequeñas”, es aquí donde Peñalosa despliega por primera vez lo que será el fundamento de toda su poética:

Cantemos el himno de las cosas breves,
 de las criaturillas que alcanzaron el último soplo de Dios

Bendice a Dios, cuerno de luna, donde los ángeles grandes columpian a
 los chiquitos.

Bendíganlo las cunas mullidas donde la flor despierta duerme a la flor
 dormida.

Bendígalo la mariposa que con su polvillo tornasol detiene el caer de la
 tarde en un momento de mariposas de oro.

Bendígalo la lluvia, la monjita del hábito blanco y las sandalias suaves.

Bendígalo el fuego alegre que baraja sus plumas de gallo.

¹⁵⁷ Por ejemplo en “Anotaciones”: ‘También las bestezuelas de Dios –¡oh Ignacio, oh Francisco!– pueden ayudarnos a ordenar vida y poesía’.

Bendígalo la rosa deshojada del atardecer, la rosa amarilla que nadie aspiró y nadie se prendió a la rosa negra de la cabellera.

Bendígalo el grillo que toda la noche afina de balde su guitarra, porque no tiene otra cuerda ni sabe otra pieza.

Bendígalo la miel de colmena que fue primero flor.

Bendígalo la cabra equilibrista que corona las lomas, con su hijo el chivito que en su hociquillo rosa rehíla leche tibia.

Bendígalo el granizo, redondo y blanco, como las canicas y los ponches del recreo de las once.

Bendígalo la espiga tembladora de gravidez y pavora, porque sabe que ha de ser nuestro Dios.

Bendíganlo los ojos del gato, a cuya luz se arriman las abuelitas para rezar sus novenas después del chocolate de la merienda.

Bendígalo la campana maleducada que le saca la lengua a la torre cuando la jala el campanero.

[...]

Bendígalo el surco que escriben los bueyes con renglones de parvulitos, en que nace la verde ortografía de los granos fértiles.

Con razón bajan los tordos a saborear el estilo...

Bendíganlo las manecillas andariegas del reloj que en doce puertas piden pan y no les dan.

[...]

Bendigan a Dios todas las cosas, las cosas ínfimas que cantó Lugones, las obras del Señor que cantó Daniel en el cántico de los tres niños. Porque

el Señor es grande entre sus obras grandes y máximo entre sus obras mínimas.

[...]

(Peñalosa 1997: 16)

En estos versículos encontramos los puntos clave del franciscanismo poético. Por un lado se reconoce continuamente la paternidad creadora de Dios, con continuas alabanzas y bendiciones. El poema sigue el esquema del “*Trium puerorum*”¹⁵⁸, un cántico de alabanza a Dios, en el que se pide a las criaturas, desde las inertes hasta los vegetales, animales, hombres y ángeles, que bendigan al Señor. De modo que, teniendo en cuenta que este sea su primer poema propiamente de vía franciscana, podríamos decir que este franciscanismo tiene su causa próxima en este himno litúrgico. El franciscanismo está en el propio título, en el que se refiere a las cosas pequeñas, en que estas quedan personificadas al ser receptor de las peticiones de Peñalosa y porque quedan como actores activos –no pasivos– de la acción de bendecir.

Por otro lado, las cosas que aparecen en el texto son pequeñas, son detalles: el cuerno de luna (no la luna entera), el césped, la mariposa... y otras, que además de ser pequeñas, son marginadas: la rosa deshojada, el grillo que sólo sabe una canción; y cosas tan sorprendentes como una cabra, una espiga de trigo, un granizo, una campaña deslenguada... La mirada inédita del niño¹⁵⁹ es lo que hace que se puedan descubrir todos estos detalles y desde perspectivas tan originales. Es esta mirada de niño que ve hermanos, interlocutores posibles, el quicio del edificio peñalosiano¹⁶⁰.

¹⁵⁸ Himno de alabanza a Dios de toda la creación, contenido en el Antiguo Testamento: Dn 3,57.

¹⁵⁹ La mirada del niño es además una mirada creativa, que requiere la incorporación de palabras que designen las realidades creadas. Y el modo de inventar estas palabras es el mismo proceso que usan los niños. El ejemplo más claro lo encontramos en “Un moño de luto”, en *Copa del mundo*, donde encontramos el neologismo “aciela”, que sería tomar cielo, del mismo modo que tomar tierra es “aterriza”.

¹⁶⁰ No podemos dejar de referirnos a su librito *El evangelio contado por los niños Mexicanos*, publicado por Jus en 1979. Peñalosa mismo cuenta a Miguel Ángel Duque cómo se escribió: “Yo reuní a un grupo de chavales, de críos (como dicen en España), de peques, de chilpayates (por lo menos hay 20 nombres para designar a los niños). A ellos les explicaba un pasaje de la vida de Cristo y cada uno lo escribía a su manera. El texto más fresco era el que yo escogía

Profundizando en esto último, pensamos, matizando lo que expone Martínez Fernández en su trabajo de tesis ya citado numerosas veces¹⁶¹, que el humor que se desprende de determinadas composiciones poéticas no es algo más, es decir, no es un añadido al franciscanismo o una cosa distinta de este, sino uno de sus ingredientes. El humor, el punto chistoso con el que consigue arrancar la sonrisa del lector, no es humorismo, es franciscanismo que consigue, quizá, hacer gracia, sólo si lo vemos como mero ejercicio de ingenio. Sólo hay humor una vez que no se admite jugar a ser niños, o a que las cosas y animales sean como las personas. Sin esta complicidad no habría franciscanismo, sino absurdos o meros juegos de ingenio que hacen gracia. Digamos que Peñalosa no compone poemas de vía franciscana y poemas de vía humorística, sino que compone, en todo caso, obras de vía franciscana humorística y no humorística. Para ello se sirve de juegos conceptuales y de la aguda ironía que le conectan con la literatura barroca, pero distanciándose de esta en tanto que la transforma por su trasunto en literalidad. Así, leemos en “Del quinto evangelio”:

2. Cuando caiga la noche, agáchate a recogerla,
tendrán tus manos escalofríos de estrellas.

(Peñalosa 1997: 218)

No es que haya transformado la literalidad de las palabras haciendo ironía, sino que ha convertido lo que a simple vista es juego conceptual en algo literal: en el hecho de que para una mirada franciscana del mundo, alguien puede agacharse a recoger la noche y sentir realmente escalofríos de estrellas. Se trata de considerar real la metáfora, por lo que dejaría de ser metáfora. Esta increíble realidad sólo se puede aceptar si se acepta entrar en el juego que

para ponerlo en el libro. Participaron tanto niños como niñas, de diversos estratos de la ciudad. El libro resultó muy amable, porque es un libro escrito por niños, con toda su ingenuidad; es delicioso ese capítulo de cómo te imaginas Belén, hay niños que ponen a Belén con barcos, submarinos, cañones, con rascacielos, lo ven como su mundo de hoy, es un libro que no ha perdido su candor” (Duque Hernández 1997: 5). Con este testimonio, Peñalosa nos da una clave de cómo su mundo poético está edificado sobre la mirada realizada desde la infancia.

¹⁶¹ Cf. Martínez Fernández 2003, 397.

propone Peñalosa, si no, efectivamente, no es más que un ingenioso juego de palabras que pudiera haber salido de la boca de Groucho Marx, con la finalidad de provocar el humor.

De modo que cuando hablamos de humorismo en Peñalosa, hay que tener en cuenta que sólo es humorismo aparentemente, ya que de lo contrario habría como un desdoblamiento de su poética, una que expresa la visión del mundo de un modo tierno y otra opuesta que se ríe de esta ternura con una ironía a veces casi mordaz. ¿Cómo entender entonces poemas como el de “Los jorobados”?

Por homenaje ofrecería a los jorobados un cóctel,
música de cuerdas y rebanada de pastel.

Preguntaría a los biólogos por qué se hincha la madera
en la espuma inicial de la primavera,

si la joroba es grave maldición
o simple error de fabricación,

si ahí los jorobados cargan sus pecados
o el repuesto de huesos calcinados,

si la joroba las miradas inclina
y el jorobado jamás ha visto una colina,

si operan la joroba en algún hospital de Texas
o, por vivir más años, mejor así la dejas.

Estirpe de camellos esquivos y dorados
todos por cargar la vida estamos jorobados.

(Peñalosa 1997: 245)

Si nos quedamos con el poema como un texto humorístico, dejando de lado la mayor o menor gracia que pueda causar en el lector, aquí no encontramos más que una sátira del hombre con joroba, así como Quevedo pudo satirizar una gran nariz judía en la cara de Góngora. Pero no tendría mucha cabida un poema así de mordaz, casi insultante hacia los jorobados, desde el franciscanismo. Este poema hay que leerlo –para que sea coherente con la vía franciscana– con la voz de un inocente niño, que pregunta asombrado por el descubrimiento que ha hecho en la espalda de una persona. Sin intención de burla ni de sátira, este niño pregunta con naturalidad desde su ingenuo conocimiento del mundo, todavía por descubrir, por el significado de esa joroba, y los acaba haciendo iguales a los camellos, animales que, por ser tal, encantan a los niños, luego eleva la categoría de esta persona haciéndola animal. Además, el pretendido tono jocoso del poema quedaría violentamente triturado por el último verso, que sería como un mazazo en disonancia con lo que parecía un mero chiste. Es decir, que hay que hacer una lectura literal de lo que parece ironía. Esto no es humorismo, es franciscanismo. El franciscanismo hace gracia sólo si se lee superficialmente, si se considera majadería de loco o un mero experimento del ingenio. Casi todas las metáforas de Peñalosa –muy abundantes en toda su obra– lo son ante los ojos cultivados del lector, pero son realidades literales en la imaginación de un niño, que cree de veras en el término imaginario de la asimilación.

Se podría alegar que Peñalosa entonces incurre en una contradicción si se lee el enternecedor poema “Elogio de la locura”, donde una madre llama la atención de unos niños que corren espantados por la aparición de su hijo loco:

Era un edificio levantado
para que nadie lo habitara
una carretera cerrada al tráfico
miraba
y en vez de miradas se le escurrían
dos mariposas negras
el horno de la lengua

jamás doró el pan de una palabra
sino la masa cruda del jadeo
¿qué barro mal cocido lo dejó a la orilla
de la bestia y la luz?
¿quién desenchufó el mecanismo de su estrella
y fue la pura noche perforada de túneles?
nadie lo vio llorar, acaso fue su única cordura
el loco, ahí viene el loco
y corrían los niños asustados
y la madre del loco acariciándolo:
no lo llamen loco
sólo se ha jubilado de hombre

(Peñalosa 1997: 189)

Parece que esta mirada franciscanista como mirada infantil se viene abajo ya que los niños no ven a un individuo jubilado de hombre, sino a un loco y, de hecho, huyen de él. La madre sí tendría esa mirada especial sobre su hijo, pero los niños no. Sin embargo, habría que preguntarse por qué los niños le llaman loco y se asustan de él, por qué tienen una visión “adulta” de esa persona. Porque los niños aprenden con las advertencias de los adultos. Es de suponer que han escuchado a sus padres explicarles lo que es un loco y cuáles son sus peligros, y seguramente le han señalado a esa persona cuando se lo decían. Esas advertencias le han hecho perder su mirada infantil, a pesar de ser niños. Pero la madre del loco sabe también que los niños aprenden con advertencias y se dirige a ellos para que corrijan su mirada, para que vean lo que ella ve en su hijo, para que vuelvan a mirar como niños. Y por eso son los niños los que corren y a los que se dirige y no adultos. De alguna manera Peñalosa denuncia la pérdida de la ternura de la infancia, del cariño hacia los demás, con la imposición de etiquetas y clasificaciones sociales, diluyéndose en estas la esencia de las cosas.

Uno de los poemas más extravagantes de Peñalosa lo encontramos en su último poemario, *Río paisano*, y se titula “A un retrato de Gran Dama”. Es un

conjunto de pareados sorprendentemente sencillos, cuyo asunto –la asombrosa transformación de una señora al pasar de la realidad al arte plástico– está tratado con irónico humorismo. Sin entrar a juzgar la calidad de los versos, nos sirve como una muestra curiosa de “humorismo” peñalosiano. Este es uno de los escasos poemas en los que el poeta se mofa realmente del objeto de su mirada, y aquí, sí pensamos que existe humorismo, estrictamente hablando, pero como una excepción, no como regla. Con todo, no deja de haber cierto cariño hacia el objetivo de su ironía, en la que los retoques del pintor son asimilados al evolucionismo de Darwin:

Soy de oficio retratista
a par de cualquier artista.

Con clientela asegurada
por señoras de pomada.

¿En cuánto usted me retrata
sin importarme la plata?

No aconsejo miniatura
dirán que es criatura

y en bizcas especialista
le pintaré una amatista.

¿Cómo prefiere la tez,
al derecho o al revés?

De las manos, muestre una,
dos valen una fortuna.

Nadie advertirá que es manca,
sólo que fuera potranca¹⁶².

¹⁶² En la edición de este poema, que yo mismo preparé en *Río paisano*, aparece erróneamente la palabra “protanca”, pero se trató de una errata.

Escoja su parecido,
absoluto o desvaído.

¿Quiere color de azucena,
de jazmín o berenjena?

Le recomiendo sonría,
no piensen que se moría.

Ponga el retrato querido
Un marco de oro bruñido.

No importa en la vida ser,
preferible es parecer.

Al exhibir en su estrado
la foto que he maquillado,

el visitante perito
de asombro lanzará el grito:

Yo que abjuro de todo ismo,
hoy me afilio al darwinismo.

(Peñalosa 2011: 72)

A modo de diálogo entre pintor y cliente, Peñalosa establece un chistoso modo de retratar la fealdad de una señora adinerada, disimulando su estatura, sus ojos bizcos, que es manca, el color de la piel... Es una crítica no disimulada a la hipocresía y superficialidad. Aparece también alguna referencia a la racanería de la dama, que regatea el precio del cuadro, indicándole, por ejemplo, que no le pinte las dos manos, pues pintar solamente una es más barato. Y lo más sorprendente es que por una vez aparece la voz de quien parece ser el propio Peñalosa –aunque transformado en un perito– en primera

persona, escribiendo el pronombre “yo”¹⁶³, en una frase de estilo directo, con frialdad, para apuntillar su tono irónico-jocoso. Esto es tan infrecuente en Joaquín Antonio como lo puede ser el propio poema¹⁶⁴. Las veces que la voz de Peñalosa aparece en sus poemas, lo hace de un modo mucho más suavizado y siempre haciendo referencia al poco humorístico asunto de la muerte, sin ser agresivo ni ácido. Por lo que podemos asegurar que de existir estrictamente un humorismo poético en Peñalosa, fuera de su franciscanismo en el sentido ya referido (en este poema no está la voz inocente del niño peñalosiano), es en unos cuantos poemas y de modo excepcional, como una rareza dentro del conjunto de su obra.

Normalmente este humorismo crítico desaparece cuando se trata de alzar la voz contra la alteración del orden querido por Dios, que se manifiesta en el curso natural. La alteración artificial de ese curso natural, más aún si lo que lo motiva es la vanidad, el egoísmo o la codicia, activa en Joaquín Antonio una denuncia dura e incluso amarga y acusadora, como la de los profetas que apercebían al pueblo de Israel de su olvido de Dios. La primera vez¹⁶⁵ que encontramos esta voz en su poética es en *La cuarta hoja del trébol*, que después pasará a formar parte de *Un minuto de silencio*, en el poema “La matanza de los inocentes”, donde compara a quienes abortan y, por tanto, arrancan la vida antes de que la naturaleza lo establezca, con los que mataran a espada a los inocentes del Evangelio. Llama malditas a esas madres, por boca de las madres que perdieron a sus hijos en Belén. El tono de las

¹⁶³ En “Museo de la infinita levedad del ser” en *Aguaseñora*, aparece también el pronombre “yo”, pero en un sentido muy distinto, en este caso, como quien soporta la levedad del ser, como un héroe con mirada de niño.

También en el propio *Río paisano*, en “Ah, los sábados”, hay una intervención clara de Peñalosa en estilo directo, en los dos últimos versos: “El próximo sábado con sol/ te lo regalo”. Pero aquí no se busca ni la crítica, ni el humor.

El resto de intervenciones de Peñalosa en sus poemas son como mero narrador. A veces aparece desde el principio en estilo directo, pero nunca buscando el humor irónico como en este poema y sin usar explícitamente el pronombre personal en primera persona del singular.

¹⁶⁴ Para su trabajo de tesis, Martínez Fernández contó con el testimonio escrito del mismo Peñalosa, con quien mantuvo correspondencia. En una de esas cartas, Peñalosa reconoció la influencia de Ernesto Cardenal, en lo que vino a ser llamado “exteriorismo”, considerado como una apertura de la poesía a lo que queda fuera del poeta y no dirigida a expresar los sentimientos de este (Martínez Fernández 2003:406).

¹⁶⁵ De nuevo aparece su voz acusadora en su glosa a Mateo, 19, 24, en el que maldice a los fariseos de su tiempo (ricos, indiferentes, políticos, narcotraficantes, violadores). Se trata de “Ay de ustedes” de su libro *Aguaseñora*.

incredulaciones se entiende más aún sabiendo que Peñalosa tenía una especial debilidad por los niños desprotegidos, que le llevó a crear un orfanato:

Nos quedamos sin ojos
nos quedamos sin lágrimas
nos quedamos sin cara
la túnica rasgada por inútil
tibia todavía del sueño de los hijos
eran como higos de Jericó: su redondez y una gota de leche
los cortaron del tronco, fruta en agraz, desperdiciada
colgaban sus cabezas de pájaro, nerviosas, desplumadas
nos desgajaron, nos desollaron los huesos
nos rasparon la corteza
eran como reflejos nacidos de los mármoles
nos destruyeron como a Jerusalén, piedras de ruinas
ladrones de la especie, salteadores de bancos de sangre
dinastías a la mitad, estirpes dislocadas
lo que el amor edificó en nueve meses,
padre Abrán, noventa veces nueve derrumbado
las descendencias quedaron paralíticas
como los vientres
pobres perras judías aullamos por los cachorros
nos repegamos al muro
montón de noches, puñado de ceniza
cuando los soldados llegaron. Ay
las cabezas de pájaros brincaban
nos podaron la raíz del llanto y del arrullo
queremos abrir la boca y bramamos
gargantas sin azúcar de tanto nido huérfano
estamos secas, cocidas a sal y sangre
cuando saltaban sus manos como granizos, secas
cisternas rotas, cedros astillados, secas
malditos los que cortáis las tribus
por espada por miedo por farmacias
si tenéis un hijo aborrecido, dádnoslo

paralítico retrasado mental o sordomudo
 lo que vosotros llamáis una desgracia
 dadnos esa desgracia
 por las colinas aquella tarde los becerros bajaban
 balaban a sus madres
 nos quedamos sin ojos
 nos quedamos sin lágrimas
 nos quedamos sin cara.

(Peñalosa 1997: 119)

La dureza, en este caso, denunciando el aborto como una manera de sesgar la vida y su desarrollo natural, y la burla humorística en “A un retrato de Gran Dama”, se invierten cuando se trata de hablar de imperfecciones que han sido provocadas por causas naturales, como pueda ser la joroba, la cojera de una niña, la pequeñez de una hormiga o la deformidad de un elefante. En este caso, la voz de Peñalosa se torna tierna y halagadora, porque está hablando de lo que él considera un querer de Dios, y el franciscanismo poético, entonces, transforma con sus metáforas dichas imperfecciones en realidades positivas, únicas y exclusivas, e incluso maravillosas, como en el siguiente poema, “La cojita era una lancha”¹⁶⁶.

Qué gozo ser una muchacha cojita
 y convertir la tierra toda en agua
 tierra ondulada y en vaivén perpetuo
 soy una lancha nueva pintada en verde y blanco
 que atravieso la calle como un río
 y la ciudad un mar por donde bogo
 su negro asfalto lo rizo en olas inestables
 licúo las piedras
 pongo a bailar los rascacielos
 piso aquí y las torres se hunden
 y al otro paso recobran la estatura

¹⁶⁶ Este poema centra la atención sobre el mismo personaje que “La cojita está embarazada”, poema igualmente lleno de cariño y ternura.

[...]

(Peñalosa 1997: 263)

El fundamento de la teoría del franciscanismo poético sería, como se dijo, que todos y todas las cosas y animales, seríamos hermanos en tanto tendríamos una misma paternidad, la de Dios, Creador de todo cuanto existe. La paternidad y la fraternidad son relaciones que llevan consigo el amor. Los lazos amorosos que nos unen hacen que el humor tenga cabida. El humor va ligado al amor, al menos en el sentido en que lo entiende Peñalosa, pues no se ríe de las personas, animales o cosas, sino que se reiría con ellas. Reírse sin ofender es propio del amor, un amor que genera lazos de confianza y que le quita toda maldad a las palabras. Más si cabe si las palabras proceden de la inocencia de un niño, de un niño sin maldad, un niño que ama. El propio Peñalosa lo expresa de la siguiente manera: “el humor es fruto del amor y la confianza, de la esperanza y la alegría. Por eso el cristianismo sí permite sonreír. Un hijo puede hacer bromas del padre, un amigo del amigo; pero no el esclavo del amo, ni la creatura impotente de las fuerzas desconocidas y desbordadas del universo” (Peñalosa 1985: 11).

También es componente de este franciscanismo dar supremacía a lo creado directamente por Dios (que sería lo que procede de la evolución natural) sobre lo creado artificialmente por el hombre, aunque sea digno de admiración. Son muchos los versos en los que se expresa esta idea, basten estos de “La jirafa en la torre Eiffel” de para ilustrar lo afirmado:

Dejo ahora el dibujo artístico
por la caricatura,
más fiel que el retrato profesional.
Así dijo el Señor
mientras se alejaba un verde manojo
de estrellas para no interrumpirlo.
[...]
Oráculo del Señor: Oye, pueblo mío,
el año de gracia de 1889,

París montará la Exposición Mundial,
aparecerá entonces un ingeniero inspirado
en la estructura de la jirafa
—cuatro patas y un cuello de 318 metros—.
En verdad os digo,
la jirafa más pequeña es más grande
que la de hierro.

(Peñalosa 2011: 46)

Incluso en su afán por realzar a las cosas de la naturaleza sobre las realizadas por el hombre, Peñalosa llega no a personificar a un árbol, dándole los atributos de un hombre, sino que “arboliza” a una persona, para mostrarla más tierna y más amable, más humana, paradójicamente en un magnífico juego conceptual, en “La mujer-árbol”, donde no hay comparación, sino identificación, expresada gramaticalmente por el guión:

Desde que me dijeron
que soy mujer-árbol,
comencé a sazonar el fruto,
hubiera querido dorarlo en el sol de una mañana,
acumular en pocas horas el jugo y los sabores,
yo no sabía la eternidad que son nueve meses
ni la noche larga que dura una esperanza.
[...]
Más daba lo mismo que fuera sol, que fuera luna,
niño o niña, importaba ser madre.
cuando el fruto cayó por su peso del árbol,
no era ni sol ni luna, era eclipse total,
tanta espera para dar a luz la sombra
sin saber que también la muerte nace.

(Peñalosa 1997: 279)

Sin lugar a dudas, el franciscanismo es, no ya un elemento de la poética peñalosiana, sino un componente integrador y fundamental de esta. El franciscanismo es la poética de Peñalosa. Pero no sólo esto. Este franciscanismo ha eclipsado otros aspectos tan interesantes de Peñalosa de los que ya se han hablado en este trabajo, y que hacen de Peñalosa – igualmente – un poeta de elevadísima altura lírica y, sin los cuales, su poética quedaría coja. Terminamos el apartado citando unos versos muy ilustrativos de *Pájaros de la tarde*, “Oración por los poetas”:

Señor,
da siempre a los poetas la mirada de los niños. Que todo les
parezca nuevo y limpio, como recién salido de tu creación.

Dales la primera mirada de Adán cuando él solo y su asombro
se encontró en el mismo corazón de las cosas bellas.

Haz de sus ojos unos ojos primeros, como si a cada mañana se
estuvieran estrenando. Y a cada noche, mientras duermen, límpiales el
vaho de sus cristales con las plumas de algodón de tus ángeles. Y les
impresionará, la más chiquita flor dormida.

[...]

(Peñalosa 1997: 57)

Con estas palabras queda de manifiesto aquello que dijera d’Ors de que la imaginación de Peñalosa le permitía “presentar las cosas desde puntos de vista inéditos” (d’Ors 1990: 123).

Hasta tal punto encuentra la huella de Dios en cada una de sus criaturas (lo que no es sino una de las vías de Santo Tomás), que incluso es capaz de proponer un poemario a modo de meditaciones, inspirado en los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio, pero al modo franciscanista, protagonizado por animales. Es decir, en lugar de meditar directamente sobre los misterios de la vida de Cristo presentes en el Evangelio (Loyola 2011: 33) para alcanzar la visión de Dios, como hace San Ignacio, Peñalosa dirige su mirada a los

misterios que es capaz de descubrir con su mirada de niño en sus criaturas, de las que se ha de tomar el ejemplo. Esta mirada a los misterios de la vida natural, le lleva directamente a la contemplación de Dios. Es, pues, una transformación a su manera de un libro de ascética. Poetizar consejos ascéticos como guardar silencio o la práctica de la pobreza, es una buena manera de actualizar una poética religiosa, vibrante y franciscanista y de atribuirle a la poesía una trascendencia inusual, incluso dentro del resto de su obra poética. Se trata de *Ejercicios para las bestezuelas de Dios*, del que habíamos anunciado previamente un estudio un poco más profundo. Así, en lugar de meditar, por ejemplo la muerte de Cristo, medita la muerte de un árbol.

Ejercicios para las bestezuelas sigue un esquema inspirado en los *Ejercicios* de San Ignacio. Ambos comienzan con un apartado llamado Anotaciones. De hecho, el primer poema, "Anotaciones", tiene como tres primeros versos un recorte de esta obra y realiza al santo español una invocación explícita. El texto completo del que Peñalosa toma la cita es el párrafo 23, que se titula "Principios y fundamentos":

El hombre es criado para alabar, hacer reverencia y servir a Dios nuestro Señor y, mediante esto, salvar su ánima; y las otras cosas sobre la haz de la tierra son criadas para el hombre, y para que le ayuden en la prosecución del fin para que es criado. De donde se sigue, que el hombre tanto ha de usar dellas, quanto le ayudan para su fin, y tanto debe quitarse dellas, quanto para ello le impiden. Por lo qual es menester hacernos indiferentes a todas las cosas criadas, en todo lo que es concedido a la libertad de nuestro libre albedrío, y no le está prohibido; en tal manera, que no queramos de nuestra parte más salud que enfermedad, riqueza que pobreza, honor que deshonor, vida larga que corta, y por consiguiente en todo lo demás; solamente deseando y eligiendo lo que más nos conduce para el fin que somos criados".

(Loyola 2011: 7)

Peñalosa va a realizar *Ejercicios* con los segundos medios de que dispone el hombre para acercarse a Dios, en prosa poética: “las otras cosas sobre la faz de la tierra” (Peñalosa 1997: 63). Concretamente va a establecer su foco sobre las bestias, porque “están unidas a la historia humana, a la historia divina desde la astuta víbora del Principio hasta el caballo apocalíptico” (Peñalosa 1997: 63). De hecho, el mismo Cristo es un animal en este poema, aprovechando una imagen bíblica: “Y es el Cordero –de Dios– el que quita el pecado del mundo” (Peñalosa 1977: 63).

El hecho de que se fije en los animales como ejemplo de vida o cristiana es, por supuesto, algo franciscanista, pero también lo es el hecho de que se fije en los medios secundarios, no en los principales, es decir, en los medios marginales, de los que apenas habla San Ignacio en sus *Ejercicios*, aunque escriba al comienzo el párrafo que ya hemos transcrito.

El segundo poema de *Ejercicios para las bestezuelas de Dios* se denomina “Preludios al arca de Noé”, cuyo título está relacionado con los preámbulos presentes al inicio de cada uno de los capítulos de los *Ejercicios* de San Ignacio. Además, también hay una relación en los contenidos con el párrafo 20 de *Ejercicios espirituales*:

20ª La vigéssima: al que es más desembarazado y que en todo lo posible desea aprovechar, dénese todos los ejercicios espirituales por la misma orden que proceden; en los quales, por vía ordenada, tanto más se aprovechará, quanto más se apartare de todos amigos y conocidos y de toda solicitud terrena; assí como mudándose de la casa donde moraba, y tomando otra casa o cámara, para habitar en ella quanto más secretamente pudiere; de manera que en su mano sea cada día a missa y a vísperas, sin temor que sus conocidos le hagan impedimiento. Del qual apartamiento se siguen tres provechos principales, entre otros muchos: el primero es, que en apartarse hombre de muchos amigos y conocidos y, asimismo, de muchos negocios no bien ordenados, por servir y alabar a Dios nuestro Señor, no poco meresce delante su divina majestad; el segundo, estando ansí

apartado, no teniendo el entendimiento partido en muchas cosas, mas poniendo todo el cuydado en sola una, es a saber, en servir a su Criador, y aprovechar a su propia ánima, usa de sus potencias naturales más libremente, para buscar con diligencia lo que tanto desea; el 3, quanto más nuestra ánima se halla sola y apartada, se hace más apta para se acercar y llegar a su Criador y Señor; y quanto más así se allega, más se dispone para rescibir gracias y dones dela su divina y summa bondad.

(Loyola 1977: 6)

Lo que Ignacio propone en este párrafo es la conveniencia de apartarse de los quehaceres habituales para centrar la atención en los temas de las meditaciones y en la vida de Cristo, es decir, para recogerse en Dios. Y eso mismo es lo que hace Peñalosa en su poema, hablar del apartamiento del mundo, de las cosas mundanas, construyendo un arca –un arca que construiría un niño, de cáscaras de nuez y naranjas–, como la del personaje bíblico, para quedarse solo y en la soledad del mar. Una soledad dulce (de azúcar) y tranquila (remanso), ni agobiante ni ajetreada, tal y como proponen los *Ejercicios espirituales*.

Como Noé me construiré mi arca
con paredes de nuez y piso de naranja.

Lo encenderé con tres verdes luciérnagas,
pintaré sus muros con anilinas de libélula.

Y en mar de azúcar quedará flotando
su lento cabeceo de arrullos en remanso.

(Peñalosa 1997: 64)

A continuación, como una declaración de intenciones, llama a los animales para que le ayuden a encontrarse con Dios (el Amor¹⁶⁷) en ese retiro, y lo hace con la ayuda de los ángeles, los que aparecen en un vocativo sencillo, sin ceremonias ni oraciones rituales, con la llaneza del niño. La contemplación de Dios como Amor es el objeto de la meditación:

Al llamarlos, vendrán los animales.
Ayudadme a llamar, coros de ángeles.

(Peñalosa 1997: 64)

Tras meditar sobre el amor de Dios, explicado con metáforas animales (gato con los pies de trapo, pájara pinta, víbora del mar, palomitas, venadito de la serranía, toro toronjil) cierra el poema con unos puntos suspensivos que expresan el desarrollo del retiro o, metafóricamente, el viaje en el arca, a solas con Dios, quien ha de dirigir el rumbo de la vida:

Viejo Padre Noé, cuando Dios entre,
ciérrame el arca y que el Amor navegue...

(Peñalosa 1997: 64)

Otro poema de *Ejercicios para las bestezuelas* continúa profundizando en la necesidad del retiro, en concreto del silencio de ese retiro, que los *Ejercicios espirituales* aconsejan para un mejor recogimiento. Es “Lección del caracol sobre el silencio”. De nuevo un protagonista del mundo animal y un sinfín de imágenes¹⁶⁸ tomadas desde la pequeñez del caracol, convertido en un anacoreta que lleva su celda a cuestas.

¹⁶⁷ Dios es ese Amor con letra capital que aparece en el último verso del poema y cuyo referente aparece nombrado en el verso anterior de este pareado: Dios. Y sus características son las que aparecen en las estrofas centrales: eterno (“Primero tú, amor constante que empiezas/ siempre sin tener ocaso”) joven (“¡Oh verde limón! ¡Amor que no madura!”), espiritual (“Tú no vendrás, amor de noche con amor de carne”), ligero y veloz (“Hay amor con alas. ¡Ay, amor con alas!”) y alegre (“Alegría del venadito de la serranía./El amor sabe de sed y de sonrisa”).

¹⁶⁸ Como apuntamos en el capítulo 4.4 “La imagen y el collage”, la imaginería peñalosiana va evolucionando, y en estos poemas de sus orígenes poéticos aún está también muy presente la

En el primer día de ejercicios, realizados los preámbulos y avisos sobre cómo realizar el retiro y cuáles son sus fines¹⁶⁹, se debe meditar sobre la muerte y el infierno, según el santo fundador de la Compañía de Jesús. Lo mismo hace Peñalosa con tres de sus poemas: meditar sobre la muerte, aunque no sobre el infierno, pues su visión esperanzada y optimista, confiada en la paternidad de Dios, no contempla la perdición de los que son hijos de Dios (no es que no crea en ella, es que chocaría de pleno en su poética). Los poemas para la consideración de la muerte son, por este orden de aparición, “Esquela del árbol. Composición de lugar”, en la que la muerte adquiere sentido con la muerte de Cristo:

Los ángeles del camino lo participamos con profundo dolor:
ayer, a la hora verde, murió un árbol del camino.

[...]

Como el árbol de Dios en el Calvario, todo árbol se sabe nacido
y mortal. ¡Oh ángel, árbol sin tronco y sin semilla! [...]

(Peñalosa 1997: 66)

Y donde se considera que Dios es un leñador que toma sus criaturas para encender un fuego en el cielo:

El duelo se despide tal vez en una estrella; tal vez el Leñador lo
necesite para prender sus fogatas celestiales.

(Peñalosa 1997: 66)

Los otros dos poemas son “Meditaciones a las mariposas sobre la muerte” donde medita sobre la brevedad de la vida y la banalidad de las cosas materiales consideradas a la luz de la muerte, y “Consolación por el asnillo

imagen surrealista más hermética, como “el mar puede astillar las nubes/ y enrojecer de cólera a las perlas”.

¹⁶⁹ Peñalosa también sigue ese orden: se debe de hacer recogido y en silencio, y su finalidad es encontrarse con Dios para que actúe en el alma, para que coja sus riendas.

muerto” donde se considera la inevitable presencia de la cruz (el sacrificio) en la vida y la muerte en esa cruz.

El siguiente asunto que se trata en *Ejercicios para las bestezuelas* es la contemplación de lo inmensamente grande, en lo aparentemente pequeño. El poema es “La mariposa nos advierte que pequeñez es grandeza”. Probablemente se corresponda con la contemplación del Nacimiento de Jesús, desde el párrafo 110 en adelante para el primer día de los *Ejercicios*. En este se dice:

[114] 1º punto. El primer punto es ver las personas, es a saber, ver a nuestra Señora y a Joseph y a la ancila y al niño Jesús después de ser nascido, haciéndome yo un pobrecito y esclavito indigno, mirándolos, contemplándolos y sirviéndolos en sus neccessidades, como si presente me hallase, con todo acatamiento y reverencia possible; y después reflectir en mí mismo para sacar algún provecho.

(Loyola 1977: 18)

Toda la divinidad contenida en un bebé. Eso es lo que cualquiera supone que ha de contemplar en esa escena evangélica. Del mismo modo, Peñalosa anuncia la grandeza de Dios, expresada en una simple mariposa: “tu inmensa pequeñez que el aire afina/y apenas puede sostenerte el mundo”.

La virtud de la pobreza, una virtud muy querida por Francisco de Asís, y comentada por Ignacio de Loyola en *Ejercicios* en muchos capítulos de su obra:

[357] 5ª regla. La quinta: alabar votos de religión, de obediencia, de pobreza, de castidad y de otras perfecciones de supererrogación; y es de advertir que como el voto sea cerca las cosas que se allegan a la perfección evangélica, en las cosas que se alejan della no se debe hacer voto, así como de ser mercader o ser casado, etcétera.

(Loyola 1977: 47)

Esta virtud la trata Peñalosa en “Ejemplo del caracol en la santa pobreza”, en la que esta pequeña criatura, ya descrita anteriormente como un ermitaño, que no tiene nada, sólo su concha-celda:

[...]

Te tiendes en tu celda solo y pobre
 ahorrando espacio por ganar sosiego;
 como los pobres ruedas por el mundo,
 viejo sistema de medir suelo.
 Si tu tanque blindado movilizas,
 un centímetro crece el universo.

(Peñalosa 1997: 75)

El “Coloquio de los elefantes” vendría a ser una reflexión sobre las malas inclinaciones que de nacimiento los hombres adquieren por el pecado original, según es doctrina de la Iglesia Católica, haciendo metáfora con el mal aspecto que tienen los elefantes, ya arrugados desde su nacimiento (“Nos vimos arrugados y éramos recién nacidos,/la piel como libreta inservible de un niño” (Peñalosa 1997: 71)). Los elefantes, como los pecadores, están lejos de su tierra, como el destierro en el valle de lágrimas que es el mundo para la mentalidad católica (“¡Oh cielo lejos y tierra en lejanía” (Peñalosa 1997: 71)). Además, los elefantes, conscientes de su situación, piden perdón a Dios, con el *Kyrie eleison* (“¿Por qué si somos tristes se ríen de nosotros?/Creador del elefante, ten piedad de nosotros” (Peñalosa 1997: 71)). Las referencias a las malas inclinaciones de la naturaleza humana consecuencia del pecado aparecen en distintas ocasiones, expresadas como limitaciones, padecimientos y enredos (“Y las patas se enredan quebrando las gardenias/y asustamos la fuente en el concilio de estrellas./Líbranos del cirquero que nos trae muertos de hambre/y del parque zoológico pequeño y elegante” (Peñalosa 1997: 71)). Todo esto se trata, evidentemente de modo mucho más prosaico y pragmático

en los *Ejercicios espirituales*, cuando se habla del pecado a partir del párrafo 244, aunque lo hace también incluyéndolo en muchos otros capítulos.

También aparece el apostolado, expresado en el “Sermón a los peces”.

Amados hermanos en Nuestro Señor Jesucristo:
en el nombre del Padre, que es vuestro criador;
de Rafael arcángel, viajero y pescador,
santígüense las frentes, oigan con atención,
redondo el ojo quieto, quietud del corazón.
[...]

(Peñalosa 1997: 73)

Como no podía ser de otra manera, hay una predicación a animales, del mismo modo que hacía san Francisco. En este caso a los peces, puesto que ellos fueron escogidos por el mismo Cristo en el Evangelio para expresar la misión de los Apóstoles: pescar. El asunto del apostolado aparece en el párrafo 281: “De cómo los apóstoles fueron embiados a predicar escribe Sant Matheo, capítulo X, v. 1-16” (Loyola 2011: 37).

Por último, Peñalosa escribe “Consideración de las hormigas para alcanzar el amor”, cuya correspondencia sería con el capítulo de los *Ejercicios* “Contemplación para alcanzar amor”, en el párrafo 230. En este poema Peñalosa despliega una gran imaginería franciscanista, como comentamos anteriormente en este mismo capítulo.

Por otro lado, y en la línea argumental de este trabajo, el franciscanismo peñalosiano, lejos de distanciarlo de su entorno poético, lo introduce aún más en él. Indudablemente este franciscanismo lo asienta de pleno dentro de la abundantísima poesía religiosa hispanoamericana del siglo XX, y puesto que lo religioso es una dimensión tratada por una amplia nómina de autores mexicanos, más o menos cercanos en el tiempo a Peñalosa, como pueda ser

Octavio Paz, también por esto entendemos que mantiene Joaquín Antonio afinidades poéticas con su generación.¹⁷⁰

El franciscanismo poético de Peñalosa consigue ser el hilo conductor de toda su obra, convirtiendo todo el conjunto –hablamos de poesía– un diálogo con Dios y con el otro, sobre las realidades más íntimas y vitales del hombre y de la mujer (mexicanos y de todos los lugares del mundo) siempre con una perspectiva trascendente, con el horizonte situado en la vida eterna de la tradición judeocristiana. Esta reflexión dialogada más o menos explícita acerca de las verdades últimas y del sentido de la vida, están en una dimensión religiosa que ya hemos encontrado en no pocos autores mexicanos contemporáneos de Peñalosa y en otros de las letras hispanoamericanas, como Ernesto Cardenal o Ibáñez Langlois¹⁷¹ entre muchísimos otros, por citar a dos autores conocidos por Peñalosa (la relación entre Cardenal y Peñalosa ya quedó justificada; la de Ibáñez Langlois con Peñalosa la conocemos por Rafael Jiménez Cataño, quien dejó el siguiente testimonio en *Istmo*: “José Miguel Ibáñez Langlois, me hizo notar hace años que Peñalosa era admirable por su modo ágil, informal y juguetón de abordar poéticamente lo sacro, género que durante tantos siglos se ha encomendado al estilo solemne” (Jiménez Cataño 2000: 40). La expresión religiosa y la pregunta por lo trascendente ya fue abordada por las reflexiones de Octavio Paz acerca del mexicano (capítulos 3.2) y que nosotros señalamos como una de las líneas maestras de la lírica en México en la segunda mitad del siglo XX.

¹⁷⁰ v. apartado 3.2.a de este trabajo “Octavio Paz en la lírica mexicana y en su generación poética”, donde se hace referencia a este tipo de poesía en la segunda mitad del siglo XX en México.

¹⁷¹ La conexión entre estos dos autores, Ibáñez Langlois, poeta chileno, creador de un original y profundo *Libro de la Pasión*, y Peñalosa la encontramos no sólo en la religiosidad dentro de la más pura ortodoxia católica de sus poesías, sino en algunas imágenes empleadas como el viento (imagen del pecado cuya realidad y poder sobre Cristo es efímero y volátil, aunque ruidoso) en las llagas de Cristo resonando en *Copa del mundo* y en el *Libro de la pasión*: “cruza el viento aullando por el hueco de los clavos” (Peñalosa 1997: 338) y “silbar así no más entre sus propios huesos” (Ibáñez Langlois 1987: 84), son dos versos entre tantos otros donde aparece esta imagen. En general el libro citado de Ibáñez Langlois y *Copa del mundo* de Peñalosa tiene puntos en común evidentes ante los ojos de cualquiera (ya Jiménez Cataño dijo que el *Libro de la Pasión* fue el detonante de *Copa del mundo*) y realizar ahora esa comparativa es un trabajo que nos tienta, pero que hemos de declinar pues nos alejaría de la verdadera intención de esta tesis. De modo que abordar la relación de estos dos libros habrá de ser un trabajo pendiente para otra ocasión.

Uno de los grandes logros de Peñalosa es haber escrito una poesía de marcado carácter católico, pero alejada de los estereotipos y clichés piadosos de la poesía católica tradicional. La cosmovisión peñalosiana, absolutamente católica, descompone el mundo en un sinfín de pequeñas realidades vistas desde una perspectiva innovadora y optimista (luminosa, podríamos decir) que adquieren sentido integrándose en el plan de Dios, un plan que se manifiesta en el orden natural y que afecta a todo el universo.

5.1. *Diario del Padre Eterno* o la poética del franciscanismo

En este subcapítulo trataremos específicamente este libro. Se trata de un compendio de relatos líricos y, a la par, narrativo-descriptivos, de apenas noventa páginas, que Peñalosa publica en 1989. Ciertamente es un atípico libro, que no deja indiferente, bien sea por su original modo de enfocar la vida de Dios Padre en su día a día en el paraíso, paseando por el cielo, decidiendo con el Hijo y el Espíritu Santo crear la tierra y al hombre, concediendo entrevistas, etc., bien sea por su franciscanismo llevado hasta el extremo, con un lenguaje muy sencillo, pero encantadoramente seleccionado, tomando como referente continuo el mundo de la infancia, que podría tener su equivalente pictórico en el arte naif. Peñalosa aprovecha este libro para reelaborar algunos temas ya poetizados por él como el de la locura (aquí en “Oración por el hijo loco” y en *Sin decir adiós* en “Elogio de la locura”), el del silencio de la oración (aquí en “Coro de Ángeles” y en *Ejercicios para las bestezuelas de Dios* en “Lección del caracol sobre el silencio”); el de los animales en la presencia de Dios (aquí en “Bestezuelas en el paraíso” en el resto de su obra en infinidad de ocasiones); el de los pájaros (“Taller de pájaros” en este libro y “Pájaros de la tarde. Introito” en *Pájaros de la tarde*), o el de los ángeles, que parecen siempre criaturas de una sencillísima manera de razonar, hablar y actuar, casi infantil, pero muy inteligentes, en concreto en el momento de la anunciación (en *Diario* “Señorita María” y en *Copa del mundo* “Un ángel y una muchacha”).

Este apartado se justifica por el especial interés que nos despierta el breve, pero intenso librito de prosa poética, en lo referente al franciscanismo poético, ya que tiene la particularidad de contener este estilo literario de Peñalosa en su totalidad. De hecho, bastaría esta sola obra para exponer de modo sistemático y completo todo lo que se ha afirmado a lo largo de este capítulo 5. Es significativa, por ejemplo, la cantidad de veces que de forma explícita se menciona a San Francisco o se convierte en el protagonista del relato. Así, lo encontramos por primera vez en “Bestezuelas en el paraíso”, dialogando con dos bueyes blancos; y más adelante en “Sean perfectos”, donde el narrador se pregunta si el santo de los estigmas es el modelo de perfección para el hombre. Y por fin llegamos a “Nombramiento a Francisco de Asís” donde el Padre Eterno le nombra patrono de los ecologistas, de los ornitólogos, de los veterinarios, de los bestiófilos, etc., y de la no-violencia-activa (Peñalosa 1989: 70-71). Este es el único santo al que se le dedica un relato específico. Otros aparecen también, pero sólo en calidad de escritores, no de santos, como en “Convocatoria”, donde se narra el anuncio de un certamen de poesía religiosa en el cielo y la constitución del jurado, del que forman parte San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús (además de Sor Juana Inés y Dante Alighieri, a su regreso del infierno y purgatorio); o en “Mi nombre y apellido”, donde aparece Santo Tomás de Aquino, pero únicamente como autor de la *Summa Theologiae*.

El motivo por el que este apartado queda ordenado justo a continuación del capítulo 5 y no precediéndole, responde al hecho de que metodológicamente nos parecía más instructivo desentrañar este franciscanismo revisando –quizá demasiado escuetamente- su obra completa, para, una vez expuesto el concepto y justificada su presencia como elemento vertebrador de la poética peñalosiana, recrearnos en él.

Al mismo tiempo que describimos el franciscanismo de *Diario del Padre Eterno*, nos gustaría que quedase definitivamente constituido como uno más dentro del índice de su producción lírica, catálogo del que se suele excluir,

pensamos que sólo por la escasez de estudio de dicha obra y no por falta de razones para hacerlo¹⁷².

Otro motivo por el que decidimos dedicarnos al *Diario del Padre Eterno* bajo un epígrafe específico es por el hecho de ser el único libro escrito íntegramente por Joaquín Antonio en prosa poética, y, por tanto, consideramos que sus textos se encuentran en un orden distinto al del resto de su obra lírica, que es la que hemos tenido en cuenta en la primera parte de este capítulo para exponer qué es y cómo encontramos el franciscanismo a lo largo de toda su producción.

Exceptuando *Pájaros de la tarde*, donde sí encontramos pasajes, en una buena proporción, de prosa poética (“Pájaros de la tarde. Introito”, “Antífonas para México”, “Horas de completas, el atardecer”, “Salmo al subir a la montaña”), este libro es el único donde Peñalosa ensaya el género mixto. Y a diferencia de *Pájaros de la tarde* –y podríamos decir de cualquier otro de sus poemarios publicados- en este libro encontramos una organización más o menos clara.

El orden sería narrativo cronológico, desde el primer relato hasta el último, aunque intercala pasajes que no tienen una justificación muy clara, como puede ser el titulado “Hombre remendado”, justo a continuación de la narración de lo sucedido con Caín y Abel. Sin embargo, el hecho de ser un diario, permite ciertas licencias, pues este tipo de publicaciones son hasta cierto punto libres, y permiten, a modo de centón¹⁷³, una diversidad temática que no tiene por qué ajustarse estrictamente a los acontecimientos de un

¹⁷² Ya se mencionaron en 1. “Introducción a Peñalosa”, los principales testimonios críticos acerca del carácter lírico de *Diario del Padre Eterno*. De hecho en la bibliografía poética de Peñalosa la hemos incluido.

¹⁷³ En el sentido en que lo usa Lope de Vega en la *Filomena*, refiriéndose a las cartas: “Las cartas ya sabéis que son centones/capítulos de cosas diferentes/donde apenas se engarzan las razones”.

Entendemos que un diario, es parecido en cierto sentido al epistolario que el autor mantiene consigo mismo, y a la vez, donde recoge, no sólo hechos autobiográficos, sino también experiencias y recortes de otros que hayan causado en su día un especial impacto.

día¹⁷⁴. En él tienen también cabida las reflexiones, y estas pueden ser tan dispares y tan inmotivadas como esa a la que hemos aludido, en la que se describe a un hombre que a base de prótesis, lentes, audífonos, etc., parece tener ya más de tecnología que de naturaleza humana.

Sin embargo, puede ser, junto con *Copa del mundo. Cántigas de Santa María* su libro mejor estructurado, coherente y unitario. Sus capítulos no son extensos, algunos no ocupan más de una simple página, como “Acta número I”, “Álbum de fotografías”, “Yo el mar”, “Loado sea el fuego” y unos pocos más. También difiere de *Pájaros de la tarde* en el tono en el que se encuentra escrito. En este caso la pluma de Peñalosa es más ligera, menos solemne. Ya no posee la cadencia altisonante de la salmodia bíblica ni de la épica clásica. *Diario del Padre Eterno* está escrito de un modo entrañable y cercano, familiar incluso, pues aunque simuladamente escrito por Dios, no deja de ser un diario, un simple cuaderno de notas. Y, no obstante, posee una depurada técnica literaria y gran profundidad teológica.

En el “Prologuillo en sol menor”, escrito a modo de entrevista ya se nos advierte del formato engañoso de este texto, cuya lectura podría parecer ligera, y de la estructura que va a seguir:

¿Podría revelarnos el autor por qué tituló “Diario del Padre Eterno” a este libro de bolsillo, cuaderno de apuntes, semilla de una enciclopedia, notas sueltas de una sinfonía en sol mayor?

-Lo llamé “Diario”, porque se trata de una relación de lo que ha sucedido con el paso de los días y aún antes de que hubiera relojes. Es el registro de una historia de amor [...].

(Peñalosa 1989: 5)

¹⁷⁴ Siguiendo la definición de Bleiberg, Amelia Cano elabora la siguiente definición: “diario puede considerarse cualquier obra sin trama argumental. escrita a lo largo de una época de la vida en la que el autor ha intentado reflejar su acción, pensamiento o ambas cosas. No es necesario ceñirse a la estricta jornada pues es posible detenerse a escribir por jornadas completas. o bien agrupar hechos en períodos más extensos cronológicamente. Consideramos válida para que pueda ser considerado diario la intención de contar su vida (sea física o psíquica) sin dejar pasar entre los hechos y la escritura un largo período de tiempo a la vez que esa escritura presenta la misma incertidumbre que el acontecer cotidiano. pues no se conoce su evolución” (Cano 1987: 54).

Ni el mismo Peñalosa parece tener claro qué es lo que ha escrito, y su perplejidad la muestra en la pregunta que un entrevistador ficticio realiza al autor real del libro, es decir, el propio Peñalosa. Se pregunta si son simples anotaciones o el origen de una enciclopedia. En este estudio se considera que es ambas cosas: en cuanto a su aspecto externo pasa por libro de bolsillo, pero en cuanto a lo profundo de las conclusiones que se pueden inferir de su contenido, es no ya semilla de una enciclopedia, sino la propia enciclopedia. La enciclopedia del franciscanismo literario, que para no contradecirse, no podía no ser breve y, aparentemente, poca cosa. Tal es así, que identifica el libro como “el registro de una historia de amor”, el amor del Padre por sus criaturas todas, lo cual constituye el fundamento del franciscanismo de Peñalosa.

La intención del libro queda expresada en ese prologo:

El autor desearía que el cóctel [el libro] supiera un poco a maná caído al alba para ayudar al peregrino en la diaria travesía por el desierto en busca de la tierra prometida; pero se conforma el autor si esto sabe a yerbabuena.

(Peñalosa 1989: 6)

El maná de este libro, que al menos fuera yerbabuena, no es otra cosa que degustar la amabilidad de Dios, expresada literalmente con este conjunto de anécdotas sagradas, tratadas con la mentalidad de un niño. Como ocurría con otros poemas ya descritos (todos los de *Copa del mundo*, sin ir más lejos), los personajes sagrados se revisten de humanidad, de una humanidad simpática, como de cuento infantil, de modo que al hacer tan cercanos a los personajes, tan cercanos que sorprenden, consigue renovarlos, hacerlos nuevos, volver a llamar la atención sobre sus personalidades y sus maneras de actuar, como lo hizo la predicación de Jesús en los primeros años de cristianismo, por lo novedoso de su mensaje acerca de Dios. Peñalosa quiere mostrar a Dios como Padre, al igual que lo hizo Cristo, pero echando mano de recursos que consigan mostrar la misma novedad que muestran las palabras

de Jesús, unas palabras que por ser tan conocidas, pueden hacer que su mensaje pueda pasar desapercibido.

En cuanto a la estructura del libro, se deduce una sucesión cronológica (“paso de los días”) de acontecimientos desde antes de la existencia del tiempo (“antes de que hubiera relojes”), es decir, desde la eternidad de Dios, cuando sólo era Él. Así, la imaginación creativa del mexicano comienza narrando una asamblea de las tres personas trinitarias en la casa del cielo, pasa a describir atributos divinos, y ya la creación de los ángeles, de la luz, de las aguas... Hasta la creación del hombre, siguiendo el orden del Génesis.

En nuestra residencia del cielo y en plena eternidad, reunidos en sesión permanente mi Hijo, el Espíritu Santo y su servidor, resolvimos por unanimidad –porque siempre somos unánimes-, que estamos dispuestos a crear la tierra.

(Peñalosa 1989: 7)

Después relata desde distintos prismas el mundo creado y la convivencia de todos esos seres con Dios, para intentar mostrar en qué consiste la paternidad de Dios, como un caleidoscopio¹⁷⁵, hasta el misterio de la muerte y de la resurrección. El propio Peñalosa reconoce lo ambicioso del proyecto y acaba rindiéndose a la imposibilidad de definir a Dios:

Es más fácil acercarse a Padre Dios que definirlo. Más fácil rodearlo con un brazo que tratar de aprehenderlo con un silogismo. Padre Dios es lo más misterioso y lo más cariñoso.

(Peñalosa 1989: 6)

Evidentemente, según lo dicho, la temática del libro es religiosa y sus enseñanzas son acordes con la teología católica y con el pensamiento cristiano. Pero cabe aclarar que aunque su temática sea la indicada, no es por este asunto religioso que la definamos como ejemplo de franciscanismo, pues

¹⁷⁵ Ya nos referimos a esta técnica compositiva para describir la literatura del grupo del cincuenta en 4.4.

ya hemos visto que el franciscanismo en Peñalosa no es un tema, es una mirada que abarca desde las cosas más pequeñas y mundanas hasta la plenitud del cosmos.

Por otro lado, esta narración lírica no es ajena a todas las innovaciones expresivas y compositivas que hemos descrito en el resto de la obra de Peñalosa y de la Generación del Cincuenta, tales como neologismos, extranjerismos, aparición de objetos, personajes y situaciones contemporáneas, estilo coloquial, etc.

El primer indicio de modernidad literaria nos lo da el propio título. No ya por la original e inédita ocurrencia de que Dios Padre escriba su diario, sino por el hecho de que el diario personal es subgénero autobiográfico que podríamos llamar popular puesto que es asequible a cualquier persona, que incluso por temporadas ha estado más o menos de moda entre un público adolescente y juvenil, aunque se vea reemplazado actualmente por versiones digitales de como puedan ser los blogs y, más recientemente, las redes sociales. La idea que queremos poner de manifiesto quizá se entienda mejor si decimos que probablemente Peñalosa hubiera escrito el *Facebook del Padre Eterno*, si viviera en nuestros días, en lugar de su diario. El diario no es una novedad, pero que sea un medio de expresión asequible a cualquiera, con pocas normas, lo hace más actual que otros tipos de géneros narrativos y más cercano a cualquier lector. Como no podía ser de otra manera, Peñalosa con este formato, vuelve a renovar la manera de acercarse a lírica religiosa. La actualiza, la hace cercana, aprovechando los recursos disponibles que ha dejado la tradición literaria moderna de sus coetáneos.

El recurso a este género textual deja mucha libertad para poder crear esos *collages* que ya mencionamos en otro capítulo de este trabajo (4.4), y el hecho de que sea un formato cercano y fácil de leer para el lector contemporáneo son sólo una pequeña muestra de dicha modernidad. Hay otros recursos que están directamente relacionados con las innovaciones formales de los poetas del 50, por ejemplo la oralidad. La oralidad de este texto está

muy claramente expresada en la voz del narrador. Afirmamos anteriormente que el narrador de este librito es el propio Dios, pero eso no es del todo cierto, pues hay relatos en los que el narrador no es el Padre, sino que a veces es un narrador desconocido en tercera persona, que une su voz a la del Padre, o directamente un personaje anónimo, como el hombre remendado al que hemos aludido anteriormente, o el propio Peñalosa; pasando así de la primera persona a la tercera o a la segunda, y eso dentro del propio relato, como una superposición de voces, o como una conversación escrita en la que se obvian muchos detalles del contexto (algo parecido hizo Juan Rulfo con *Pedro Páramo* y fuera ya de México Vargas Llosa con *Los cachorros*). El relato “Estas barbas” es uno de ellos, donde se escucha la voz del escultor de Dios por medio del Padre y la voz del propio Padre en primera persona y en segunda. También está la tercera del plural, pues ambos hablan de las barbas de Dios, de niños y otras cosas con las que ambos comparan atributos divinos.

Otros de estos rasgos son la introducción de pequeñas imágenes ingeniosas o greguerías como la que aparece en “Una voz en el río”, donde se propone que “los ríos son caminos que caminan” (Peñalosa 1989: 50) o el de la imagen de Cristo como fotografía del Padre porque “el que me ve a mí, ve al Padre” (Peñalosa 1989: 12); o “Viajeros como peces metálicos nadando en el escalofrío del silencio” para referirse a los astronautas (Peñalosa 1989: 19). En “Desfile de pieles y plumajes” encontramos una lista entera de este tipo de asociaciones. Referencias a objetos del progreso como en “Hoy día cuatro”, donde se describe el cielo como un lugar donde hay “veinte mil objetos en órbita y millones de partículas flotando peligrosamente [...]”. Tengo aquí un informe de la NASA: Una partícula de óxido de titanio del tamaño de una ceniza de cigarrillo, pudo romper el parabrisas del taxi espacial Challenger [...]” (Peñalosa 1989: 19). También aparece algún que otro personaje de su actualidad, como la Madre Teresa de Calcuta, en “Carta inédita la madre Teresa de Calcuta”, Edith Piaff en “El hombre remendado”, o Christian Dior en “Cátedra de abril”; y muchas referencias a ciudades, calles y realidades de nuestro mundo: la Quinta Avenida (Peñalosa 1989: 56), Nueva York, San Francisco, Las Vegas, un night-club, el Sheraton (Peñalosa 1989: 61).

Volviendo al franciscanismo, comenzaremos por lo más evidente, que es la focalización hacia las criaturas, o más bien hacia las creaturas, entre las que se encuentran las cosas inanimadas. El asunto de la Creación ofrece una excelente posibilidad de fijarse en esas cosas, oportunidad que, por supuesto, Joaquín Antonio no desaprovecha. Peñalosa relata la creación de la luz, del mar, del fuego, del sol y de la luna, de la lluvia... A todas ellas las considera hijas. Así, al fuego le dice “loado seas, hijo mío el fuego” (en “Loado sea el fuego”), a la Luna la llama “doña Luna” y le dice “guapísima” (en “Hoy día cuatro”), a la luz dedica un paralelismo del versículo 15, capítulo 1, del Cantar de los Cantares: “Qué hermosa eres, muchacha, qué hermosa eres, tus mejillas con los pendientes, tu cuello con los collares” (en “Hágase la luz”). A todos se dirige con adjetivos afectivos. Transcribimos un fragmento de la creación del mar, en “Yo el mar”, mar que queda personificado –de hecho no aparece como recién creado, sino como recién nacido-, con el que se establece un diálogo entre él y Dios, y agradece haber sido hecho –como sus hijos los hombres- a su semejanza:

-Te hablo yo el mar, el mar recién nacido para agradecerte que me hayas hecho semejante a ti: profundo, abisal, irrepitable, siempre nuevo, poderoso, indecible, cesta de vida, presente en todas partes, inmenso, sin orillas.

[...] No me pusiste firma, quizá por ser yo rosa nevada de inestable espuma. Pero al verme, dirán: Se siente luego que el autor has sido Tú.

(Peñalosa 1989: 17)

Y lo mismo ocurre con la creación de las flores, de las aves, de las hormigas, de los animales domésticos..., seres a los que ya dedicamos una atención más específica en la exposición del franciscanismo, y por eso no lo haremos de nuevo ahora.

Sorprende que los personajes de estos relatos llamen al Padre de tú, y con una espontaneidad que rayaría en lo vulgar, si no fuera porque en estas páginas se consideran a las criaturas hijos pequeños de Dios, y como tales niños pequeños que se dirigen a su padre, hablan.

-Cuando abrí los ojos, te vi a mi lado y, no más verte, comprendí que eras tú quien me había hecho: sonreías. Y entonces la primera palabra que dije fue Padre.

(Peñalosa 1989: 25)

En una de las entrevistas al Padre Eterno que se realizan en este diario, “Entrevista vía satélite” el entrevistador realiza todas sus preguntas hablándole de tú, lo que parece responder, no sólo a esa consideración de hijos a la que hemos aludido, sino también a un artificio para lograr cierta semejanza con la manera de realizar las entrevistas en la actualidad, de un modo directo y desenfadado, educado, pero sin formalidades; estas son algunas de ellas: “¿Por qué te llamas Padre?” “¿Eres un padre dulzón o irascible, paternalista o vengador?” “¿Crees en el hombre?” Y además una arriesgada petición “Pruebas, por favor” (Peñalosa 1989: 39-40). En el relato “Sean perfectos” el narrador comienza diciendo “Oye, Padre”.

Es, al menos pintoresco, que Dios se ilusione en “Acta número 1” ante el proyecto de la creación del mundo, entre otras cosas, porque “habrá libros de historia con láminas a colores” (Peñalosa 1989: 7). Dios se ilusiona con cosas tan insignificantes porque es el tipo de ilusión que puede tener un niño, y es, a su vez, el tipo de ilusión que un receptor niño, puede alcanzar a comprender que pueda tener alguien. Y es que los niños poseen una posición clave para entender la poética y la cosmovisión de Joaquín Antonio, como ya se explicó en la primera parte de este capítulo.

La infancia, los niños, están muy presentes en esta obra, quizá más que en ninguna otra de las escritas por Joaquín Antonio. Hay niños por todas partes, Dios Eterno piensa, como Padre que es en esta obra, continuamente en

sus hijos, y los piensa pequeños, infantes, que es lo que según la teología cristiana somos a los ojos de Dios. El mismo Jesucristo hacía notar a los apóstoles y a sus discípulos que para ir al Reino de los Cielos debían hacerse como niños “si no os convertís y os hacéis como los niños no entraréis en el Reino de los Cielos. Pues todo el que se humille como este niño, ése es el mayor en el Reino de los Cielos” (Mt 18,1-4). La infancia espiritual ha sido predicada por numerosos santos a lo largo de la historia de la Iglesia desde entonces. También por Peñalosa, de modo explícito en estas palabras de “Danos hoy nuestro pan”, donde deja clara cuál debe ser la actitud de alguien que ya dejó la infancia del cuerpo:

Aquí tengo los millones de solicitudes que me han llegado hoy.
Me gusta que me pidan pan. Señal que los ex-niños quieren ser como niños. Se deja de ser niño cuando ya no se pide.

(Peñalosa 1989:54)

En “La luz dudosa” Dios baja a hablar con un niño. Esta es la entrañable conversación que mantiene con Él. El niño parece no atender a las explicaciones de Dios y le hace una pregunta que le desconcierta. Al final opta por ponerse a jugar con el pequeño.

[...] Una tarde yo, Padre Eterno, bajé de incógnito a platicar con un niño que jugaba al trompo.

-¿Qué te gustaría ser de grande?

-Dios, me contestó decidido el niño.

-No le darías gusto a nadie. Si amanece con sol, la gente comienza a pedir: Dios mío, que llueva. Y Dios mete su sol en el estuche y se pone a llover. Y entonces la gente dice: Dios mío, que salga el sol y que escampe el aguacero. Y el pobre Dios, que ama a todos, no parece quedar bien con nadie.

-¿A ti te gustaría ser Dios?, me replicó el niño.

Miré el trompo quieto y lo puse a girar.

(Peñalosa 1989:69)

Al Padre Eterno de Peñalosa le encanta la sencillez de los niños. No se enoja con ellos por sus ocurrencias, sino que parece que las vaya buscando, porque no tienen maldad, son inocentes, se basan en la experiencia directa, sus conceptualizaciones no son aún complejas y parecen no ser capaces de relacionar adecuadamente unas ideas con otras. Dios disfruta con sus hijos, que son pequeños siempre, tanto si son adultos como si no. Para Él todos son hijitos, así lo expresa en “Mi contestación a tu ‘Padre Nuestro’”, donde elabora una oración al “Hijo mío que estás en la tierra [...]” (Peñalosa 1989: 79). En esta obra la esencia de Dios queda definida por la paternidad, por una paternidad amorosa. Por eso Padre Eterno explica su nombre y su apellido:

Me quedo con el nombre que usó siempre Jesús para dirigirse a su servidor: Padre. Mi apellido es sencillísimo: Nuestro. Nuestro: adjetivo posesivo de primera persona plural. Nuestro: no es el resultado de sumar muchos “míos”; nuestro es anterior a mío, preexiste a las invocaciones personales y las hace posibles.

¿Mi apelativo? Padre Nuestro a las órdenes de ustedes.

(Peñalosa 1989: 9)

Y son los niños lo primero que tiene presente a la hora de tomar decisiones, como por ejemplo el diseño de su barba, cuando el escultor que lo retrata le pregunta:

-Padre Eterno, ¿no tendrán miedo los niños de tus barbas?

-Mis barbas son cuna y caricia, como un palomar de estrellas.

(“Y se apartó la espesa, larga, fluvial barba en dos alas doradas”)

(Peñalosa 1989:10)

El interés y preocupación por los problemas del mundo y los desajustes entre las distintas sociedades, continúan presentes en este libro. La conciencia social y la crítica no han sido abandonadas. Y para ello se vuelve a fijar, como es propio de su poética, no en colectivos abstractos, sino en los rostros

humanos más inocentes e indefensos: los niños, a la vez que desprecia a los poderosos, causantes o responsables de muchas de esas injusticias:

-Dispensen ustedes que interrumpa sus sabias conversaciones; pero llegará un día en que los niños aprendan unas palabras que les costará trabajo comprender. Los niños de la India preguntarán: ¿Qué es el hambre? Los de Sudáfrica: ¿Qué significa segregación racial? Los de Hiroshima indagarán muy extrañados: ¿Qué es eso de bomba atómica? Los niños latinoamericanos interrogarán a su vez: ¿Qué quiere decir deuda externa? Y todos los niños de todas las escuelas preguntarán: ¿Qué es la guerra?

(Peñalosa 1989: 77)

Y de nuevo encontramos la voz infrecuentemente acusadora de Joaquín Antonio, justo para denunciar la mano del hombre dirigiéndose contra la vida humana, contra la indefensión, contra lo que es un acto aborrecible en su mundo poético amoroso, y sobre todo, contra lo que ha sido dispuesto por Dios, como el aborto, la pornografía, el narcotráfico, la prostitución, el capitalismo salvaje, y todo aquello que esclaviza al hombre:

Fatricidas son ustedes, los abortistas que matan con premeditación, alevosía y ventaja. Los narcotraficantes y su imperio subterráneo donde no se pone el sol, malditos. Los hediondos pornógrafos cargados de toneladas de revistas y videocasetes. Los comerciantes de carne humana, más rentable entre más inocente, malditos. Los lobos imperiales que sojuzgan con préstamos impagables a las naciones flacas. Los fabricantes de obuses, de metralletas, de esqueletos, malditos, Los que esconden y encarecen el maíz, el trigo, el azúcar a los ya de por sí muertos de hambre. Los inllenables [sic] coleccionistas de dólares y puñados de diamantes. Los que destrozan la esperanza, la conciencia y la aurora, fraticidas, caínes de todos los días, asesinos. Óiganme.

Yo les di un hermano para que lo amaran y me entregan un pudridero de huesos deshabitados. La sangre de su hermano me está gritando desde la tierra. Malditos.

(Peñalosa 1989: 77)

Es la voz de Dios, del Padre Eterno, la que hablaba en “La pregunta sin respuesta”, tras haber interrogado a Caín sobre la muerte de su hermano y haber obtenido una mera excusa.

Y por último, consideraremos brevemente, pues no es el objetivo de este capítulo, la raigambre teológica de esta obra. El motivo de hacerlo es justificar la seriedad de este tipo de poesía, la del franciscanismo, a la que hemos aludido con el calificativo naif, y en innumerables ocasiones como ligera y sencilla. Sencillez formal, luminosas imágenes, colores y hallazgos infantiles, pero que en su dimensión religiosa alcanza profundas verdades teológicas, que son mostradas con una luz nueva y con un derroche de optimismo.

La primera verdad teológica que se aprecia en este libro es la de la virtud de la esperanza. La esperanza de volver al Padre, del que procedemos por creación amorosa, como se aprecia en “Acta número 1”. El libro entero hace un recorrido desde este origen hasta el punto final: el retorno al Padre Creador, en “Vengan, benditos de mi padre”:

Te aseguro que será una locura el encuentro: todo mundo aguardando a todo el mundo en la estación-término de los trenes que llegan a casa. Vengan, entren, conózcanse, ámense, quédense conmigo para siempre. Y empezará el alborozo sin fin.

(Peñalosa 1989: 85)

De hecho, es el propósito de la obra de Peñalosa, según indica en el prólogo inicial: aquel olor a yerbabuena del que ya hablamos, es decir, un buen olor que nos anime el camino. Lo que anima el camino de un peregrino de la tierra es la esperanza de llegar a su destino: el cielo. Eso justifica que el libro esté repleto de luz y de alegría. La cosmovisión que ofrece este libro es, pues, la de la vida como peregrinación y la de la historia del mundo como historia de

la salvación. La vida nunca es oscura para el hombre si sabe dirigir su mirada al Padre que lo ama. Sólo es oscura para quien se separa del plan de Dios (así lo hicimos notar con el texto de las maldiciones a los que ofenden la obra de Dios). Eso es así incluso en el aparente abandono de Dios, lo que otros autores han venido a llamar la noche oscura del alma –poéticamente expresada por San Juan de la Cruz-. Para tratar este tema, Peñalosa elige el momento central de todo este plan creador de Dios: la pasión de su Hijo Jesús. Lo hace en “Padre, ¿por qué me has desamparado? La palabra fatal a seis voces”. Es entonces cuando el diario adquiere un tono de meditación, una dicción absolutamente inusual y desconocida en el poeta mexicano, en donde cita por primera y única vez a los autores de los que toma las ideas que le sirven de materia prima para su reflexión. La clave de esta inusitada retórica la da Peñalosa en el mismo relato, esto es, que “Jesús no estaba en la cruz para decir metáforas” (Peñalosa 1989: 65).

Tan llamativo resulta el relato, que parece que se haya introducido en el *Diario del Padre Eterno* a calzón, tanto por el estilo, como por su extensión –es el que más páginas ocupa de todo el libro-, como por su estructura, pues se divide a su vez en 6 puntos de meditación. Pero no. Pensamos que este pasaje no es tan ajeno al conjunto del *Diario* como pueda parecer. Da solidez al resto del libro, pues actúa como piedra angular que sostiene con coherencia todos los demás relatos: si en el *Diario* parece que el autor ve la vida únicamente como un conjunto de realidades complacientes y suaves (pues todo lo transforma con su mirada de niño, hasta la locura), carecería de conexión aplicable a la realidad, pues no daría respuesta al dolor que acompaña a la andadura de todo hombre. Peñalosa establece este capítulo, y lo hacen un tono mucho más serio, más “adulto”, pues quiere dejar claro que la imagen de Dios y del universo que está ofreciendo, no es un mero juego poético, sino que comprende el pecado, el dolor, la soledad.

Si él [Jesús] dice que el Padre lo abandona, es porque, en realidad, de algún modo lo abandona. De un modo que quizá nosotros nunca logremos entender, pero que él experimentó como una

verdadera lejanía. Pero, ¿cuál fue la dimensión y el sentido de esta lejanía? La clave del misterio es que, en este momento, Cristo está llevando a la meta la redención, está asumiendo todos los pecados del mundo. No que los cometa, pero sí que los haga realmente suyos.

(Peñalosa 1989: 65)

La ortodoxia de estas meditaciones viene justificada por el elenco de autores católicos en los que se basa: Journet, Papini, José Luis Martín Descalzo, Daniel Rops, José María Cabodevilla y F. J. Sheen, todos ellos autores clásicos de espiritualidad cristiana; y también en el hecho de que no exista contradicción con ninguna de las enseñanzas del *Catecismo de la Iglesia Católica*, con el que coincide enteramente con lo que enseña sobre la misión redentora de Cristo en su página 172:

Desde el primer instante de su Encarnación el Hijo acepta el designio divino de salvación en su misión redentora: 'Mi alimento es hacer la voluntad del que me ha enviado y llevar a cabo su obra' (Jn 4, 34). El sacrificio de Jesús 'por los pecados del mundo entero' (I Jn2, 2), es la expresión de su comunión de amor con el Padre.

(Iglesia Católica 1993: 172)

La esperanza no está en contradicción tampoco con los pecadores, pues incluso a estos se les ofrece la salvación, aunque sus acciones sean reprobables, y de hecho ya hemos indicado pasajes en los que Peñalosa maldice a los que obran en perjuicio de los demás. Pero todos pueden arrepentirse y salvarse resultando que las maldiciones anteriores tendrían una función terapéutica, para hacer reaccionar a los trasgresores y moverlos al arrepentimiento:

-Te engañas, Pedro. Estoy alegre no tanto por los 99 justos que se salvaron, sino por ese narcotraficante que ahí viene. Robó,

secuestró, mató, prostituyó la justicia; pero en el último minuto de la balacera con la policía, se convirtió. Entra, querido narco.

(Peñalosa 1989:60)

Esta misma idea se repite en “Recado al sol”, donde la luz aparece como metáfora de la gracia divina, que está disponible tanto para los justos como para los pecadores:

Sol, hijo mío, abre los ojos que ya está amaneciendo. Levántate, dormilón. A ponerte luego tu rojo traje espacial y desplegar tus abanicos de oro. Ilumina, por favor, a todos los hombres sin hacer excepciones, sean buenos o malos, capitalistas o socialistas, castos o adúlteros dobles, justos o pecadores. No distingas entre amigos y enemigos. Apuesta solamente por el amor.

(Peñalosa 1989:52)

Hemos dado relevancia a esta virtud, pues es algo propio del franciscanismo ofrecer oportunidades a todos, especialmente a los parias del mundo, donde se incluyen los pecadores, siempre y cuando se arrepientan de sus errores. Incluso los ateos tienen cabida en este libro y a ellos dirige Dios unas palabras para intentar que gocen de su gloria a pesar de no creer en Él. No los castiga, ni los ignora, se preocupa por ellos y les ofrece esperanza contra toda esperanza (la que no poseen los incrédulos): “Al negar el Absoluto, se quedan ustedes con las pequeñas cosas como luciérnagas que brillan, se apagan luego y al final sólo queda la noche” (Peñalosa 1989: 80). Y tras poner de manifiesto su patente soledad y su vacío, les tiende una mano: “Yo no acuso. Espero. Tengo paciencia. Amo. Nos veremos un instante después de su muerte” (Peñalosa 1989: 80).

Otras realidades teológicas que asoman por este libro es la de la eternidad de Dios, que no posee tiempo. Por eso en “Acta número 1” se afirma que Dios está en su eternidad, y que más tarde crearía el tiempo. En este mismo relato aparece la realidad de la Santísima Trinidad, compuesta por las

tres personas divinas: Padre, Hijo y Espíritu Santo. La naturaleza divina de Jesucristo está expresada en “Álbum de fotografías”¹⁷⁶, pues asegura que ver a Cristo y ver a Dios es lo mismo. Desarrolla todo el misterio de la Encarnación del Verbo en los relatos “Señorita María” y en “Tener dos padres”, donde se hace hincapié en que el nacimiento de Jesús es el nacimiento de Dios mismo. Y otras más que ya han aparecido de alguna u otra manera, como la realidad del mundo como creación divina, o la de la inmortalidad del alma. Incluso ofrece algunos de los argumentos tomistas para la demostración de la existencia de Dios en “A mis hijos ateos”.

En todo caso, es evidente que el franciscanismo poético es un estilo literario, un modo de poetizar la realidad, que no puede entenderse sin tener en cuenta la relación de filiación de los hombre con Dios y la dependencia del resto de las cosas con Dios, que permanece en ellas como una huella, en su belleza y bondad. Esta cosmovisión del mundo tiene su fundamento en la interpretación del mundo y de la historia que realiza el cristianismo, y su intención es estética a la vez que hasta cierto punto doctrinal, pues se plantea como una preciosa catequesis que pretende mostrar al lector la maravilla de la vida cristiana emprendida por el camino de la infancia espiritual.

¹⁷⁶ En realidad en el libro que manejamos, que es su primera edición, aparece Álbum sin tilde. En este caso lo hemos obviado, pues pensamos que indudablemente se trata de una errata.

6. Las mujeres, la poesía religiosa del 50 y Peñalosa

Hay un hecho generacional importante en el entramado poético de mitad de siglo en México, y este no es otro que la presencia de una poesía religiosa que tienen como autoras a poetisas mujeres. La nómina es bien clara y ya ha sido citada en diversas ocasiones: Concha Urquiza, Rosario Castellanos, Enriqueta Ochoa y Guadalupe Amor. Aunque es cierto que este tipo de poesía de sentido religioso y, a veces, incluso místico, lo han cultivado en esos años autores como Ibáñez Langlois en Chile o Ernesto Cardenal en Nicaragua, lo cierto es que en México son las mujeres las que ocupan un lugar destacado en esta temática. El propio Peñalosa habla sobre la poesía religiosa y su alto nivel poético en una de las entrevistas ofrecidas a Miguel Ángel Duque. Asegura que la “poesía religiosa es muy difícil de hacer, claro, no hay poesía fácil. Por ejemplo, en el caso de la poesía cívica, es difícilísimo hacerle un poema al padre Hidalgo, aunque tú lo quieras, no es nada fácil. Cuando a Manuel José Othón le encargó el gobernador de Nuevo León, el general Bernardo Reyes, quien fue su protector, que le escribiera un poema a Juárez, pues se salió por peteneras y escribió un poema dedicado a las montañas épicas de Monterrey. La poesía religiosa no es menos difícil, para no caer en una poesía devocional mal hecha¹⁷⁷, sino que te valgas de todas las argucias y de todos los instrumentos de la poesía moderna, para cantar a lo trascendente, o a lo sagrado, con la voz de hoy” (Duque Hernández 1999: 6). Y sin duda que eso es lo que tratan de hacer todos estos autores, logrando ejemplos magistrales, que constituyen una porción importante del corpus poético mexicano del siglo XX.

Esta poesía religiosa posee, además, en México un referente que arranca en el barroco. Se trata de la poesía mística, bien conocido por todos

¹⁷⁷ Peñalosa sabe muy bien de lo que habla, pues no solamente él mismo es autor de una copiosa nómina de poemas religiosos, sino que recopiló y estudió en cuatro tomos, el compendio de toda la poesía dedicada a la Virgen de Guadalupe, desde el siglo XVII al XX, realizada por autores tanto católicos como ateos. Nos referimos a su *Flor y canto de poesía guadalupana*.

los autores de esta generación, el cual se trata precisamente de una mujer, Sor Juana Inés de la Cruz¹⁷⁸.

En qué medida estas mujeres influyen en la poética de Peñalosa es difícil saberlo, ya que –a excepción de Sor Juana, y de Concha Urquiza, que no se puede encuadrar del todo en la Generación del 50 (entre otras cosas por su temprana muerte en 1945)– no hemos encontrado referencia alguna a que exista conocimiento personal por parte de Peñalosa y Enriqueta Ochoa y Rosario Castellanos, así que sólo podemos suponer que las habría leído. Lo que sí podemos afirmar es que Peñalosa, escribiendo versos de índole religiosa, está realizando una tarea muy en consonancia, no sólo con la poética de sus compañeras de generación, sino también con una fuerte corriente de poesía religiosa en toda Hispanoamérica (Gabriela Mistral, Francisco Luis Bernárdez, Pedro Casaldáliga, Jorge Debravo, Ernesto Cardenal, César Vallejo, Nicanor Parra, entre otros).

Es el caso de Enriqueta Ochoa (1928–2008), de quien el *Diccionario de escritores mexicanos* dice: “Enriqueta Ochoa Benavides pertenece a la generación de poetas mexicanos que se iniciaron en los años cincuenta, como Rosario Castellanos, Dolores Castros, Jaime Sabines, Eduardo Lizalde y Marco Antonio Montes de Oca” (Ocampo 2008: 93). No es probable que la poesía de Enriqueta Ochoa, más cercana al misticismo de San Juan de la Cruz que al franciscanismo poético, tuviera una influencia directa en la poesía de Joaquín Antonio. No obstante, resulta interesante comprobar cómo su formación literaria es similar, según señala Esther Hernández, de la Universidad de Veracruz, en un informado artículo sobre la poesía de esta autora: “Contemporánea en el ámbito nacional de Jaime Sabines, Rubén Bonifaz Nuño y Rosario Castellanos con quienes comparte la poesía y cercana en sensibilidad a Juan Rulfo y José Revueltas con quienes intercambia preocupaciones, abreva sobre todo en los grandes poetas místicos de los

¹⁷⁸ Recordemos que Peñalosa fue un gran investigador de Sor Juana y de su época. Valgan como referencia sus obras *Alrededores de Sor Juana Inés de la Cruz* y *Letras virreinales en San Luis Potosí*, ambas publicadas por la Universidad Autónoma de San Luis Potosí.

siglos de oro: Santa Teresa, San Juan de la Cruz y Lope de Vega, y en los clásicos griegos. Mexicana y universal, se sabe partícipe de la estirpe que fluye en los grandes ríos secretos de Emily Dickinson, Charlotte Brontë o Virginia Woolf, se sabe y se ignora, como el ser delante del espejo.

Su profundo espíritu religioso la acerca una y otra vez a los libros sagrados y el mismo aliento la mantiene unida a los poetas bucólicos clásicos y modernos: Virgilio, Horacio, Othón y Unamuno. Su dolida humanidad la acerca a la novelística rusa: Tolstoi, Chéjov, Dostoievski, a Dios, a Rilke” (Hernández 1992: 229). Una vez más encontramos las mismas fuentes de las que bebe Peñalosa en un autor reconocido del 50.

Pero también nos suscita curiosidad el hecho de que la poesía de Ochoa manifiesta también un cierto franciscanismo, en tanto que entiende a la naturaleza como una metáfora de Dios. Elvia Montes de Oca aprecia esta presencia de Dios en las cosas creadas, en la naturaleza, en ella misma, que es criatura: “El tema central de *Retorno de Electra* es el amor divino y humano en una conjunción indisoluble: la mujer, como un ser fragmentado entre su cuerpo y el de los demás, en la búsqueda de un dios personal, invisible y sin intermediarios, a la manera de Lutero; la naturaleza como obra de Dios; Dios como misterio, pero con la posibilidad de acercarse a él a través del autoconocimiento, a la manera de san Agustín de Hipona: "la verdad está dentro de ti mismo". En la naturaleza está la presencia de Dios, y la palabra, hecha poesía, no tiene límites para nombrar y servir como puente de comunicación entre el hombre y Dios. "Dios mismo vive en ella [en la poeta]; en sus entrañas corre, fluyendo cual líquido que la hace vivir gozando de su presencia" (Villicaña, 1989: 49)” (Montes de Oca 2008: 32).

He aquí un fragmento del poema mencionado:

No podemos hacer nada con un muerto, padre.
Se suda sangre,
se retuerce el aullido tirado sobre las tumbas

en un charco de culpa.
Padre,
yo soy Pedro y Santiago,
el sable que doblado de sueño castró su espíritu
en tu oración del huerto.
Yo soy el viscoso miedo de Pedro que se escurrió
en la sombra a la hora de tus merecimientos.
Soy el martillo cayendo sobre tus clavos,
el aire que no asistió al pulmón en agonía.
Soy la que no compartió
el dolor anticipado que se enclaustró
a devorar su miedo,
la hendidura irresponsable,
la desbandada de apóstoles.
Soy este pozo de noche en que se hunde la conciencia.
Di, ¿qué se hace con un muerto, padre?
Di, ¿cómo lavo estas llagas
si todo queda inscrito en el tiempo
y todo tiempo es memoria?
III
Colgábamos de ti
como del racimo la uva.
Cuando la muerte
reblandeció el cogollo de tu fuerza,
presentimos el vértigo de altura y la caída.
Uno a uno,
en relación directa a la pesantez de tu esencia,
descendimos.
[...]

(Ochoa 1975: 52-53)

Es interesante para conectarla con la Generación del 50 el hecho del recurso al tema mitológico de Electra que halla a su padre, Agamenón, ya asesinado bien por su esposa, o por Egisto, el amante de esta, a su vuelta al hogar; y la analogía que establece entre esta relación y la que ella mantiene

con Dios Padre, a quien abandona como Electra abandonó la tierra de su padre, actualizando la cultura clásica; aunque es igualmente interesante su estructura dialogada de una primera persona que se dirige directamente a una segunda; lo que más nos interesa en relación con Peñalosa es el recurso a la naturaleza, por lo que tiene de franciscanismo.

En la primera estrofa, Enriqueta se identifica con “cosas”, con seres inanimados, a los que carga de culpa, los hace responsables, los personaliza, con un modo de personificación o prosopopeya, que consiste en insinuar su voluntariedad en las acciones que protagonizan. Un sable doblado de sueño, el miedo, el martillo, el aire que no le llega a Cristo crucificado a los pulmones. Las cosas se hacen personaje protagonista. Y esto se puede relacionar con la abundante actividad personificadora¹⁷⁹ de Peñalosa. Baste recordar su poema “Las cosas lloran”, donde también se les añade a seres inanimados el sufrimiento, el miedo y la culpa:

Oigo cómo lloran todas las cosas,
el cuadro mal colgado sufre un vértigo,
la camisa rasgada se desangra por la larga herida,
padecen claustrofobia los libros no leídos
y el llanto de la silla por coja y arrumbada,
el farol que gime su ceguera a media calle,
el reloj parado es un difunto por paro cardíaco,
no rechina la puerta, se queja de soledad,
oigo los suspiros de mi lámpara cada noche
le da miedo que sea muerte en disfraz de sueño.

(Peñalosa 1997: 247)

En la segunda estrofa se compara a Dios con una parra de la que cuelgan los racimos y cada uva. Esta imagen es evangélica (la vid y los sarmientos de Juan 15, 1-8), pero no por ello deja de ser una metáfora de Dios

¹⁷⁹ En el capítulo 5 de este trabajo ya se indicó la importancia de este recurso para construir el franciscanismo peñalosiano.

cuyo término imaginario es un vegetal. En el principio del poema que nos ocupa, se identifica a Agamenón (trasunto del Padre Dios) con un roble: “No me atreví a buscar/porque no habría/un roble con tu sombra y tu medida/que me cubriera de la llaga de sol en mi verano” (Ochoa 1975: 52).

No obstante, si se acepta como franciscanismo este tipo de recursos poéticos de Enriqueta Ochoa, este no sería en absoluto tan relevante como lo es en la poesía de Peñalosa. Ni siquiera se aprecian indicios, como dijimos, de que Peñalosa se pudiera haber inspirado en los versos de Ochoa para los suyos, pues entre otras cosas, la poesía de Ochoa es más mística, es una oración más íntima a Dios, con quien se establecen relaciones que adquieren una profundidad metafísica que no existe en la poesía de Peñalosa. En este otro fragmento, esta vez de “Reproche”, uno de los que Jesús Arellano recoge en su *Antología de los 50*, encontramos este tono personalista y metafísico al que nos referimos, algo impensable en el poeta potosino por lo que tiene de intimista e interiorismo:

Yo luché a tempestad de gritos en el vientre,
y te dije que no, que no, y que no;
que en mí no dispersaras el polvo de otro polvo,
que no abrieras conmigo más rutas de la sangre,
mas mi voz fue enterrada por campanas de duelo
y espigada mi forma entre la piel y el suelo.

(Arellano 1952: 447)

Estos versos estarían más acordes con una poesía de tono existencialista, aunque pueda llegar a incorporar algunos elementos propios del franciscanismo.

La otra gran mujer del grupo del 50 es Rosario Castellanos. Al igual que Peñalosa era académica y profesora y su producción escrita fue muy prolífica desde el género periodístico hasta el verso, pasando por el cuento, la novela, el

teatro y el ensayo. Con ella también mantendrá una relación epistolar, según informa Irma Villasana (Villasana 2009: 142).

Con palabras de Amalia Bautista, afirmamos que “perteneció al grupo que integraban, entre otros, Jaime Sabines, Augusto Monterroso o Ernesto Cardenal” (Bautista 2011: 10). Es decir, que nuevamente se le reconoce entre los poetas del 50, y que una vez más la propia denominación de Generación del 50 no acaba de resultar diáfana de dudas, pues ahora aparecen integrantes incluso de fuera de México, aunque formalmente (esto es, por su estilo) cercanos a los mexicanos.

En su prólogo, Bautista destaca que la poesía de Castellanos se caracteriza por la claridad (suponemos que se refiere a ese lenguaje llano del que hacen uso sus compañeros de generación, o sea, un lenguaje entendible por cualquiera, nada hermético). Y también por dos constantes: el indigenismo y lo femenino, con un valor reivindicativo (Bautista 2011: 11-15).

Por último, asegura que “destacan en su poesía estos rasgos fundamentales, el desgarró, el impudor, la amargura, la soledad y la aceptación de la derrota, de las múltiples y pequeñas derrotas de cada día y de las grandes y definitivas derrotas del alma. Pero también la ironía, el humor negrísimo, la osadía, el descaro, la burla y la incapacidad de reírse abiertamente de todo y de todos, empezando por ella misma, están presentes en sus poemas. Donde algunos han querido ver un patetismo afectado, y con mala intención muy femenino, lo que hay en realidad es un sarcasmo y una agudeza que sólo podían venir de una inteligencia como la suya” (Bautista 2011: 16-17).

Sobre todo lo que aparece después del último pero de la caracterización de Bautista acerca de la ironía y el humor, es aplicable también a Peñalosa, de cuya capacidad de ironía y de su humorismo ya hemos hablado.

También se señalan más atributos de su poesía en ese mismo documento, muchos de los cuales concuerdan con los de los demás autores de su promoción, incluyendo a Joaquín Antonio: “maestría con las formas, o el uso claro y directo, y a veces juguetón, del idioma; [...] su capacidad de sugerencia, su plasticidad, su lucidez o sus juicios; [...] su versatilidad para ir del más profundo lirismo a la más áspera crítica social, de la entrega amorosa a la denuncia, del susurro al grito; [...] lo fácil que resulta la empatía con ella” (Bautista 2011: 17).

También es interesante la aparición en sus poemas de realidades contemporáneas, como telenovelas¹⁸⁰ y tocadiscos, medicinas como el valium¹⁸¹, productos de cosmética, deportes de masas como el fútbol, así como la actualización de realidades clásicas como la Victoria de Samotracia, Dido, la Esfinge... Sin embargo, la relevancia que estos asuntos adquieren en su poética –lo decimos por el número de apariciones– es menor que en Peñalosa.

Por último, de acuerdo con la solapa de *Poesía no eres tú. Obra poética: 1948-1971*, publicada por el Fondo de Cultura Económica, observamos como característica general de su poesía que “en imágenes dedicadas a personas, árboles, costumbres y objetos, la invocación se impregna de ese tono personal, grávido de pasión por la tierra, con que procura la amistad de aquello que la rodea” (Castellanos 1972: solapa). De esta afirmación se puede inferir cierto franciscanismo, sin duda. Aunque no se puede decir que sea ni mucho menos uno de los principales rasgos de su poética, sin embargo no es desdeñable en tanto supone ya una reincidencia en la poesía mexicana del siglo XX, y de nuevo quién sabe si una posible influencia remota en Joaquín Antonio.

Para continuar añadiendo semejanzas entre esta autora y Joaquín Antonio, basta hacer una simple lectura de su obra completa. El primer poema

¹⁸⁰ Ya incluimos el poema “Telenovela” al hablar de lo cotidiano y la ciudad moderna en la poesía de Peñalosa.

¹⁸¹ En su libro *La tierra de en medio*, de 1969, aparece su poema “Valium 10”, que podría haber inspirado el “Valium 5” de *Museo de cera* (1977), de Peñalosa. Ambos poemas tienen a una mujer como protagonista y en ambos el Valium es usado para conciliar el sueño.

que figura en su obra es uno bastante extenso que se denomina “Apuntes para una declaración de fe”, de 1948. Al igual que el primero que publica Peñalosa, *Pájaros de la tarde*, también de 1948, se trata de un poema que reflexiona sobre un asunto religioso. En este caso, la reflexión sobre la creación de Dios y la creación de la propia narradora, donde las alusiones bíblicas son abundantes (“En el principio –dice/esta capa geológica que toco–/era sólo la danza:/cintura de la gracia que congrega/juventudes y música en su torno./En el principio era el movimiento”. Un parafraseo evidente del Génesis. O “dijo entonces: “no es bueno/que la belleza esté desamparada”/y electrizó una célula” (Castellanos 1972: 8)). Además, el poema es rico en encabalgamientos y en ironía (“La manzana cayó; pero no sobre un Newton/de fácil digestión,/sino sobre el atónito apetito de Adán./(Se atragantó con ella como era natural)” (Castellanos 1972: 9)). Muchos de sus versos –como ocurre con estos últimos– son de estilo muy parecido a los de Peñalosa.

Dios y los ángeles se presentan cercanos y se valoran con un pensamiento tan sencillo como el de un niño que juzga lo que ve con adjetivos elementales, sin más digresión, o con simples exclamaciones (“¡Qué implacable fue Dios –ojo que atisba/a través de una hoja de parra ineficaz!/¡Cómo bajó el arcángel relumbrando/con una decidida espada de latón!” (Castellanos 1972: 9)). El narrador adopta la posición de un observador desde fuera de la escena, que se limita a describir lo que ve, a la manera de un niño, que osa inocentemente a llamar a Dios implacable, por su rápida reacción contra el pecado de los primeros hombres.

Las imágenes independientes, sin enlaces gramaticales, se suceden estableciendo una lógica visual (la ya bien conocida técnica de collage y la cinematográfica). Las metáforas son sorprendentes, muy cercanas a la greguería, como la de la serpiente: “un escalofrío en la columna vertebral del universo”.

Engaño en este ciego desnudarse,
terror del ataúd escondido en el lecho,

del sudario extendido
y la marmórea lápida cayendo sobre el pecho.
¡No poder escapar del sueño que hace muecas
obscenas columpiándose en las lámparas!
Es así como nacen nuestros hijos.
Parimos con dolor y con vergüenza,
cortamos el cordón umbilical aprisa
como quien se desprende de un fardo o de un castigo.
Es así como amamos y gozamos
y aún de este festín de gusanos hacemos
novelas pornográficas
o películas sólo para adultos.
Y nos regocijamos de estar en el secreto,
de guiñarnos los ojos a espaldas de la muerte.
La serpiente debía tener manos
para frotarlas, una contra otra,
como un burgués rechoncho y satisfecho.
Tal vez para lavárselas lo mismo que Pilatos
o bien para aplaudir o simplemente
para tener bastón y puro
y sombrero de paja como un dandy.
La serpiente debía tener manos
para decirle: estamos en tus manos.
Porque si un día cansados de este morir a plazos
queremos suicidarnos abriéndonos las venas
como cualquier romano,
nos sorprende saber que no tenemos sangre
ni tinta enrojecida:
que nos circula un aire tan gratis como el agua.
Nos sorprende palpar un corazón en huelga
y unos sesos sin tapa saltarina
y un estómago inmune a los venenos.
El suicidio también pasó de moda
y no conviene dar un paso en falso
cuando mejor podemos deslizarnos.
¡Qué gracia de patines sobre el hielo!

¡Qué tobogán más fino! ¡Qué pista lubricada!
¡Qué maquinaria exacta y aceitada!

(Castellanos 1972: 10)

La crítica hacia la modernidad occidental, uno de los elementos fundamentales que todos los críticos señalan para la Generación del 50, que engendra pobreza tanto material (para los marginados) como espiritual (para los poderosos), no podía ausentarse en Castellanos:

Y luego le diríamos:

Esto es sólo la Europa de pandereta.
Detrás está la verdadera Europa:
la rica en frigoríficos -almacenes de estatuas
donde la luz de un cuadro se congela,
donde el verbo no puede hacerse carne.
Allí la vida yace entre algodones
y mira tristemente tras el cristal opaco
que la protege de corrientes de aire.
En estas vastas galerías de muertos,
de fantasmas reumáticos y polvo,
nos hinchamos de orgullo y de soberbia."
Los rascacielos ya los ha visto de lejos:
los colmenares rubios donde los hombres nacen,
trabajan, se enriquecen y se pudren
sin preguntarse nunca para qué todo esto,
sin indagar jamás como se viste el lirio
y sin arrepentirse de su contento estúpido.

(Castellanos 1972: 13)

Sin embargo, a diferencia del poema de Peñalosa (nos seguimos refiriendo a *Pájaros de la tarde*), la reflexión de Rosario Castellanos es menos litúrgica y más existencialista. Mientras que Peñalosa escribe una oración a Dios, en tono de alabanza, Castellanos escribe una narración reflexiva de

temática religiosa. Por otro lado, Castellanos reniega de Europa y su cultura (es cierto que Peñalosa elogia a España y la cultura que trae a América, pero esa España no es la sociedad moderna occidental precisamente), y atisba la esperanza sólo en lo primigenio, en lo indígena, en lo autóctono de su tierra.

Aparte de este extenso poema, la obra de Rosario Castellanos recoge otros muchos versos interesantes para este estudio sobre Peñalosa. Por ejemplo, los escritos a un árbol, a una mujer que vende frutas en la plaza, a un tejoncito maya, a un cántaro de amatenango, a un cofre de cedro, a un río, a las tejedoras de Zinacanta... Al igual que Peñalosa, dirige su mirada sobre personas humildes y sobre cosas pequeñas, que en común poseen el ser de condición humilde y antiguas (en el caso de las mujeres lo antiguo son sus oficios de tejer o de vender fruta, lejanos a la mecanización industrial). Versos que podríamos equiparar a los que Peñalosa escribe a una jícara azteca, a un Cristo hecho de caña de maíz, al enterramiento de un azteca, a una rosa, a un elefante, a una niña coja...

Acerca de este último asunto de la defensa de lo originario, frente a la artificiosidad moderna, y su afán de manipular y transformar la naturaleza de las cosas, encontramos dos poemas, uno de Castellanos y otro de Peñalosa, similares en el trasfondo y en el hecho de que en ambos, los protagonistas son personajes que van perdiendo partes de su cuerpo, ya sea por simple mutilación o por reemplazo por miembros protésicos, si bien es verdad que las causas de estas pérdidas son distintas, ya que en uno se pierden por propia voluntad del protagonista y en el otro por necesidad. En primer lugar transcribimos "De mutilaciones" de Rosario:

Un día dices: La uña. ¿Qué es la uña?
Una excrecencia cornea
que es preciso cortar. Y te la cortas.

Y te cortas el pelo para estar a la moda
y no hay en ello merma ni dolor.

Otro día viene Shylock y te exige
una libra de carne, de tu carne,
para pagar la deuda que le debes.

Y después. Oh, después:
palabras que te extraen de la boca,
trepanación del cráneo
para extirpar ese tumor que crece
cuando piensas.

A la vista del recaudador
entregas, como ofrenda, tu parálisis.

Para tu muerte es excesivo un féretro
porque no conservaste nada tuyo
que no quepa en la cáscara de nuez.

Y epitafio ¿en qué lápida?
Ninguna es tan pequeña como para escribir
las letras que quedaron de tu nombre.

(Castellanos 1972: 321)

Compárese este poema con “Hombre remendado” de Joaquín Antonio, en el que impregnado de un característico franciscanismo, leemos:

No es que venga de la guerra,
vengo de la vida
que nos deja maltrechos,
remendados.

Cargo con una prótesis en el roto fémur
como una cruz que gime paso a paso.

Con este audífono en el torcido caracol
oigo apenas el rizo del viento,
la lija del grillo, el silabeo de las campanas.
Ah, mi pan dorado al fuego
forcejea con una dentadura postiza y floja.
Yo quería oler la canela,
la lluvia, la yerbabuena
y montaron esta nariz de plástico.
Mira este ojo que no mira,
esferilla de cristal de fría dureza,
me borró la mitad del universo.
No rías de la peluca de zanahoria
por ella mi erudita calva
cambió de giro mercantil,
ya no es patinadero de soles, granizos
y de alguna mariposa con la dirección equivocada.
Perdona que salude con la mano izquierda,
la otra es una araña de garfios.
Soy menos fruto de mi madre
y más hijo de la técnica,
oscilo entre el robot y el fantasma.
Pero tengo el corazón,
sigue marcando el paso el marcapaso
y con el mismo corazón
amo a Dios, al hermano y a mi perro.

(Peñalosa 2011: 56)

También el conversacionalismo, tan imprescindible en Peñalosa, está omnipresente en la obra de Castellanos. Entre los muchos poemas que podríamos haber seleccionado de esta autora, baste este “Tan-tan, ¿Quién es?” de *Otros poemas*, en clara evocación al de Nicolás Guillén, como ejemplo muy evidente:

Quando toca tres veces San Pascual

responde el alma: no, todavía no.
Tengo una sopa a medio cocinar, un suéter
al que aún no termino las mangas, un asunto
pendiente de sentencia en el juzgado.
Y mis hijos que no quieren ser huérfanos
y el otro que no sabe enviudar. Y lo que falta.
Nunca me dieron suficiente tiempo
y ahora... No es mi culpa. Yo te suplico un plazo.

—¿Pero qué suponías que es la muerte
sino este llegar tarde a todas partes
y este dejar a medias cualquier cosa
y este sumar, restar, enredarse en los cálculos
y no contar con excedentes nunca?
[...]

(Castellanos 1972: 325)

Llega a tal extremo este conversacionalismo, que al igual que hizo Peñalosa en *Pájaros de la tarde* en “Aleluya o la alegría en escena”, escribe Castellanos unos pasajes dramatizados a los que titula *Salomé y Judith*. *Poemas dramáticos*.

Por último señalaremos tan sólo un par de asuntos que coinciden igualmente con nuestro poeta sacerdote. Uno de ellos es la mirada que transforma lo aparentemente feo o negativo en algo encantador (de eso ya se habló ampliamente en el capítulo dedicado al franciscanismo), como ocurre en “Advertencia al que llega”, donde un intento de suicidio queda hermosamente excusado:

No me toques el brazo izquierdo. Duele
de tanta cicatriz.
Dicen que fue un intento de suicidio
pero yo no quería más que dormir
profunda, largamente como duerme

la mujer que es feliz.

(Castellanos 1972: 331)

El otro es el modo jocosos y breve de reírse de la condición humana, como en “Proposición de la boa” de *Viaje redondo*:

No comas nunca nada
que no seas capaz de digerir,
que no seas capaz de vomitar.

(Castellanos 1972: 337)

Todo lo cual nos hace dudar seriamente de que Peñalosa no conociera la poesía de Rosario Castellanos, aunque no hayamos encontrado ningún testimonio de este hecho.

Nos dedicaremos por último a Guadalupe Amor, también conocida como Pita Amor, la más extrovertida de las autoras ya comentadas, y la más mediática. A pesar de su vida apasionada, o tal vez por eso mismo, en su obra existe una fuerte preocupación religiosa. Su primer libro, *Yo soy mi casa*, está dedicado a la Premio Nobel Gabriela Mistral, reconocida autora americana que trabajó el poema de temática religiosa. Otros títulos hacen referencia directa a Dios, como *Décimas a Dios* o *Sirviéndole a Dios de Hoguera*. Pero más allá de aspectos superficiales, la poesía de Guadalupe Amor es rica en introspección y en la pregunta metafísica. Desde sus primeros libros se atisba una reflexión cercana a autores clásicos de la Iglesia, como San Pablo (al hablar de la controversia entre las pasiones de la carne y los bienes del espíritu, aunque curiosamente para ella lo que le resulta más atractivo en primera instancia es el polvo del espíritu y no las pasiones de la carne). Así en su *Círculo de angustia*:

Mi sangre me pide venas
para poder esparcirse,
que ya merece sentirse

libre de tantas cadenas.
Y es porque en ella mis penas
su origen han encontrado;
por eso la han desbordado,
y el cuerpo ya no retiene
el torrente que contiene
dolor con sangre mezclado.

VI

Mi sangre es lo que me quema;
vidas ha la llevo adentro;
en mí coaguló su centro:
yo soy su sangriento tema.
Es en mí su fuerza extrema;
antes de nacer, me hizo;
y nací bajo su hechizo;
viviendo me he desangrado...
Todo en el mundo he probado,
y mi sangre me deshizo.

VII

La inquietud no me rodea;
adentro de mí la llevo;
cada instante la renuevo
y es mi sangre quien la crea.
Mas aunque mi esencia sea,
ella es mi peor enemiga:
es la lumbre que me obliga
a estar alerta durmiendo,
y, muerta, a seguir viviendo
dolor que nada mitiga.

VIII

Mi sangre entraña misterio:
de eternidad fue formada,
y aunque hoy esté aprisionada
en venas de cautiverio,
eterno será su imperio,
pues la inquietud no termina.

La sangre siempre domina,
que antes de estar en mi ser,
ya fuego debió de ser
esta sangre que me anima.

(Amor 1951: 87)

O San Agustín (al tomar conciencia de que busca la verdad en el exterior, cuando está en su interior). Ilustremos esto con un fragmento de sus propios versos de *Yo soy mi casa*:

Me estoy volcando hacia fuera
y ahogándome estoy por dentro.
El mundo es sólo una esfera,
y es al mundo al que pidiera
totalidad, que no encuentro.
Totalidad que debiera
yo, en mí misma, realizar,
a fuerza de eliminar
tanta pasión lastimera;
de modo que se extinguiera
mi creciente vanidad
y de este modo pudiera
dar a mi alma saciedad.

(Amor 1951: 23)

Sin embargo nada de esto tiene que ver con Peñalosa. En realidad, la poesía de Amor no se parece en nada a la de Joaquín Antonio en cuanto a la forma y a la manera de enfocar los asuntos poéticos. Ella escribe versos rimados y con una métrica precisa. Habla de Dios y de ella misma con términos abstractos, nada más lejos de la retórica de Peñalosa. Fijémonos en este otro fragmento de *Décimas a Dios*:

Te quiero hallar en las cosas;
te obligo a que existas en el cielo,
intento violar el velo
en que invisible reposas.
Sí, con tu ausencia me acosas
y el no verte me subleva;
pero de pronto se eleva
algo extraño que hay en mí,
y me hace llegar a ti
una fe callada y nueva.

VII

No te veo en las estrellas
ni te descubro en las rosas;
no estás en todas las cosas,
son invisibles tus huellas;
pero no, que aquí descuellas,
aquí, en la tortura mía,
en la estéril agonía
de conocer mi impotencia...
¡Allí nace tu presencia
y muere mi mente fría!

(Amor 1953: 16, 17)

El poema es la antítesis del franciscanismo peñalosiano. Es más, es la negación explícita de los fundamentos de la poética de Peñalosa. Para Amor, la única manera de alcanzar a Dios es el debate interno que sufre todo hombre entre las ansias de trascendencia y las limitaciones de la materia. Además, ella nunca deja de referirse a sí misma. Es la apología del interiorismo frente al exteriorismo que Peñalosa toma de Ernesto Cardenal¹⁸².

¹⁸² v. nota 164.

Y, no obstante, sí está relacionado el hecho de que ambos beben de los clásicos del Siglo de Oro, y que algunas veces usan el soneto, sobre todo para referirse a la muerte, como se aprecia en la siguiente comparativa entre ambos autores:

Por la noche alarga mi figura.
No dudo que mi cuerpo quede intacto,
pero el alma volando hacia lo abstracto,
logra tocar inexistente altura.

Mientras mi carne aguarda sepultura,
mi espíritu conoce ya lo exacto,
tanto ha llegado a refinar el tacto,
que ha visto claridad en la negrura.

Infeliz es mi cuerpo por humano:
esperando gusanos ya es gusano.
Mi alma es el conflicto de lo enorme:

¡tan renegada, pero tan conforme!
Cuando la carne ya se está pudriendo,
mi espíritu asombroso va ascendiendo.

(Amor 1951: 56)

Guadalupe alude en estos versos al hecho de que su cuerpo lleva de nacimiento la marca de la muerte, de modo que aunque no esté aún muerto, es triste cosa llevar esta marca, pues es grande el amor que le tiene, mientras que el alma va buscando la eternidad desde su inicio, estableciendo así una angustiosa paradoja con dos movimientos opuestos: el del cuerpo hacia abajo y el del alma hacia arriba.

Peñalosa hace una reflexión parecida en uno de sus Sonetos desde la esperanza. Soneto en el que también valora, al igual que Guadalupe, su

cuerpo como algo muy estimado, aunque esté avocado a la tumba. Y también en este poema están los dos movimientos opuestos hacia abajo y hacia arriba; el movimiento hacia abajo del cuerpo es evidente, el movimiento hacia arriba del alma, se deduce en la segunda estrofa, donde se expresa la resistencia que el cuerpo opone a seguir el sendero hacia la eternidad que se persigue. Más explícita está la referencia al alma en el primer terceto, es “lo que llevo junto”. “Cuerpo de vida y muerte” dice así:

Éste que a todas partes va conmigo
incansable de ser mi compañero,
que las huellas me asalta en el sendero
y me persigue a prueba de testigos;

éste por fiel y peligroso amigo
de quien con gusto soy su prisionero,
que al saberlo mendaz en él espero
según me engaña en lo que más persigo;

a la muerte que en él tengo esculpida
este cuerpo vital ciega mis ojos
por separarme lo que llevo junto.

Con el dulce pretexto de la vida
desde la cuna cargo mis despojos,
el esqueleto de quien ya es difunto.

(Peñalosa 1997: 100)

Y en cualquier caso, la temática religiosa es de por sí el punto de unión entre ambos, que hace que Guadalupe Amor aparezca en este trabajo, aunque solamente como un componente más de este fenómeno poético-religioso al que nos hemos referido al comienzo de este capítulo en la poesía mexicana del Siglo XX, y no, entonces, por el parentesco de su poética con la de Joaquín Antonio.

7. El sentido apologético de la literatura peñalosiana. El *Manual de la imperfecta homilía*.

Hicimos referencia al comienzo de este trabajo, concretamente en 2. “Contexto histórico-biográfico de Peñalosa”, el enfoque apologético que el grupo de Ábside, así llamado por Ignacio Osorio, daba al clasicismo; entendiendo por clasicismo la adscripción a los clásicos grecolatinos. Y no podemos obviar en Peñalosa, ya clasificado como autor de poesía religiosa y perteneciente a ese grupo, cierto sentido apologético que encontramos en sus obras, ya sean líricas o no. Sin ser este sentido el más apreciable y característico de la obra lírica de Peñalosa (aparte habría que considerar los muchos ensayos escritos con tal sentido) pensamos que no podemos concluir este trabajo sin hacer una descripción general de este aspecto y considerar las bases de este trabajo apologético que estará presente en toda su obra.

En primer lugar nos centraremos en intentar definir qué es eso a lo que llamamos apologética. Si nos atenemos a la definición del *Diccionario de la Real Academia* (edición 22, de 2002) encontramos apologética como “ciencia que expone las pruebas y fundamentos de la verdad de la religión católica”. Tal ciencia ha sido y es desarrollada desde los padres apologetas (patrística), en los primeros años del cristianismo y en la alta Edad Media, como reacción contra la herejía. José Orlandis lo explica así:

Mientras proseguía por el mundo la difusión del Evangelio y sufría el embate de las oleadas persecutorias, la Iglesia tuvo que defender la verdadera doctrina del cristianismo frente a corrientes ideológicas de diferente signo y procedencia, que trataron de desvirtuar el depósito de la Revelación y los dogmas fundamentales de la fe ortodoxa. La aparición de estas herejías no tuvo tan sólo un efecto negativo, de confusión de los fieles, sino que sirvió también para que la

Iglesia formulase la doctrina de fe con mayor profundidad y precisión, y para que progresase el esfuerzo constructivo de la teología católica.

(Orlandis 1998: 79)

La doctrina de Cristo requería una elaboración teórica que fijara las bases de la fe, y así defenderla de las alteraciones de interpretaciones ajenas a la Revelación y a la interpretación de la Tradición; es decir, los primeros desarrollos teóricos de la fe católica se realizan gracias a la necesidad de preservar la fe originaria frente a las innovaciones influenciadas por el pensamiento “pagano” o por tradiciones ajenas a la nueva Iglesia de Cristo. Un ejemplo concreto que nos ayude a entender lo expuesto hasta el momento es el del gnosticismo, que en su esencia sincretista intentó encajar a Jesucristo en su modo neoplatónico de entender el mundo, de modo que negaba la humanidad de Cristo, que pasaría a ser un ser divino, un eón por debajo de la divinidad superior, y los hombres pasarían a clasificarse en tres categorías: los que por su naturaleza superior podían conocer la verdadera divinidad y salvarse plenamente, que se pasarían sus conocimientos de modo secreto; los que no podían comprender completamente tal divinidad y por tanto sólo podían gozar de un gloria parcial y los no cristianos que serían seres no espirituales y que, por tanto, no podrían salvarse. Frente a esta herejía que desvirtuaba desde dentro la auténtica verdad revelada por Cristo, surgió la reacción de la Iglesia y de teólogos encabezados por San Ireneo, que desarrollaron la validez de la Tradición de la Iglesia y su garantía en la sucesión apostólica, establecieron el canon de los textos del Nuevo testamento y además formularon el Símbolo de la fe (credo), que definía cuál era realmente el dogma de la Iglesia y que se debía enseñar a los catecúmenos para no ser confundidos con el sincretismo gnóstico (Orlandis 1998: 81-86). Desde entonces, la teología, ayudada por la filosofía, ha ido elaborando un corpus teórico de los más copiosos de la civilización occidental, con el fin de

fundamentar adecuadamente y hacer más comprensible las verdades de la fe católica y de su dogmática¹⁸³.

Al margen de los textos canónicos y de los tratados teológicos encontramos una producción textual apologética en autores que publican en los medios habituales en los que puede publicar cualquier otro autor (libros, folletos, periódicos, internet, etc.). Sobre todo modernamente, desde la aparición de la prensa, no es difícil encontrar escritores que han desarrollado dicha labor en la prensa escrita o en obras cercanas al formato periodístico, con una intención informativo-divulgativa y con un lenguaje cercano a cualquier lector. Este modelo textual se antoja muy favorable para la finalidad de la apologética mediática, que no sería otra que hacer razonable y atractiva la verdad de la fe. Pondremos como ejemplo, por tratarse de un caso muy conocido, a Gilbert Keith Chesterton, periodista, escritor y pensador de finales del siglo XIX y principios del XX.

Estos escritores suelen ser apologetas de dos maneras: una manera bastante explícita y directa y una indirecta, más sutil y difícil de advertir, pero quizá más eficaz por lo que tiene de inadvertida. La primera no es otra que la mera publicación de un texto donde se exponga de modo claro y sistemático algún aspecto del pensamiento católico, diferenciándolo de otros pensamientos, proponiendo modelos en los que establecer puntos de referencia y reflexionando sobre sus ventajas. Volviendo al autor mencionado, sería el caso de sus libros *Ortodoxia* (1908) o *La esfera y la cruz* (1910). Otro autor muy cercano a Chesterton es Clive Staple Lewis quien también publicó obras de este estilo tan famosas como *Cartas del diablo a su sobrino* (aunque él no era católico, y su apologética es del pensamiento cristiano en general). El segundo modo al que hemos aludido para desarrollar la labor apologética es el de introducir contenidos de esta índole en la acción narrativa o en los versos sin que sean estos su intención principal, sino secundaria. Se trata de elaborar personajes de comportamiento católico, o reflexiones que lleven a conclusiones

¹⁸³ Sobre la patrística y el desarrollo teórico de la fe hemos consultado las obras de José Orlandis, *Historia de la Iglesia e Historia de la Iglesia antigua y medieval*.

propias de la religión católica, de su moral, de su praxis de vida; e incluso introducir valores católicos, pero sin hacer explícito precisamente el hecho de que sean contenidos predicados por el catolicismo. En poesía podemos encontrar voces poéticas e imágenes católicas, aparte de simbología, que pueden hacer atractivos por la vía de lo sensorial y de la empatía postulados del catolicismo. Una lectura corriente de un libro así no tendría por qué advertir dichos contenidos como apologéticos, sin embargo el estudio crítico permite descubrirlos y clasificar sus contenidos en obras de carácter apologético o de valores católicos, así como otros libros muy distintos, como *La Regenta* de Clarín, se podría clasificar como anticlerical, y sin embargo, aunque los mensajes anticlericales están ahí, el lector no los analiza ni está avisado de ellos directamente, sino que los recibe dentro de la acción argumental. Por continuar con Chesterton, pondremos como ejemplo su libro *El hombre que sabía demasiado*, que rebosa catolicismo, sin embargo no es este contenido el primero que se percibe en su lectura, sino la acción detectivesca que se desarrolla.

Apologética de ambos tipos encontraremos en Joaquín Antonio. No es de extrañar que Peñalosa, sacerdote católico y con vocación literaria y periodística, se dedicase a una actividad de tal tipo, teniendo en cuenta que su vida se desarrolló en un México que persiguió a los cristianos, que propugnaba el laicismo desde su Constitución, que fue receptor al igual que otros países latinoamericanos de la teología de la liberación, y que sufría como en el resto del mundo occidental los embates del materialismo y del capitalismo deshumanizante. Así como otros autores –ya ha sido explicado abundantemente desde que abordamos la obra de los estridentistas en adelante– denunciaban la alienación que el hombre sufría por la sociedad capitalista, Peñalosa hacía lo mismo, añadiendo la validez de la religión y la doctrina católica para salir de esa alienación¹⁸⁴. Si bien en este apartado nos queremos centrar especialmente en la explícita, pues la indirecta pensamos que es en Peñalosa menos relevante y sobre todo es indisociable de su

¹⁸⁴ v. en capítulo 3.2 todo lo referido al *Laberinto de la soledad* de Octavio Paz y la comparativa con Peñalosa.

franciscanismo¹⁸⁵, en tanto hemos explicado que se trata de una cosmovisión cristiana, aunque en algunos aspectos encontremos también sus orígenes en la parte del mestizaje que tiene que ver con lo indígena. “Peñalosa escribe siempre manteniendo las dos fidelidades: el terreno del arte y el vínculo siempre actualizado con su pensamiento cristiano. Por eso en sus poemas hay calidad estética y compromiso en igual medida, lo mismo que en sus escritos religiosos existe un grado de compromiso similar con el fondo y la forma”, como afirman Ángel Esteban y Ángel Cadelo (Esteban y Cadelo 2002: 32).

Esta postura apologética en la obra de Peñalosa no la encontramos exclusivamente en él –ya mencionamos el caso de los miembros más destacados de *Ábside* en México–, como confirma Juan Manuel Martínez Fernández quien habla de otros poetas que realizan apología del dogma: por un lado la poesía que él llama dogmática católica y por otro el de la poesía dogmática de la teología de la liberación. Sobre esta última dice:

Quizá el concepto [poesía dogmática católica] se ilumine mediante la confrontación con la otra vía teológica antagónica que vamos a estudiar, la denominada “teología de la liberación”, ya que es en esta segunda en donde encontramos mejor la elaboración de una poesía teológica en la cual existe una clara intencionalidad de establecer, mediante la palabra poética, la construcción y reivindicación de todo un sistema teológico que se opone –también “dogmáticamente”–, en muchos aspectos, a la teología tradicional de la Iglesia católica.

(Martínez Fernández 2003: 121)

¹⁸⁵ Baste recordar como apologética insertada en un poema por ejemplo la defensa de la vida del *nasciturus* y la condena del aborto, tal como hace la Iglesia católica ante la proliferación de leyes pro-aborto, tratado en el poema “La matanza de los inocentes”, que ya fue comentado en el capítulo 5. También hay apologética en cualquier poema de *Copa del mundo*, donde el lenguaje de Peñalosa hace cercanos y actuales distintos pasajes del Evangelio, como también explicamos ya.

Entre estos autores estudiados por Martínez, encontramos a Ibáñez Langlois, en la vertiente católica y a Ernesto Cardenal, en la de la teología de la liberación.

Volviendo a Peñalosa, hemos elegido el libro que más claramente pensamos que realiza esta actividad apologética explícita y que contiene a su vez los mismos mecanismos que funcionan de manera apologética indirectamente en su obra en general: su manual de oratoria *Manual de la imperfecta homilía*, cuyo título hace referencia a un principio comunicativo perfectamente integrado en los desarrollos lingüísticos más modernos, los de la Pragmática y el Análisis del discurso¹⁸⁶. Este libro recoge todo un sistema de preparación y elaboración de textos para ser predicados, de sistemas de trabajo, incluso en equipo, ejemplificaciones, encuestas y una serie de anécdotas reales y ficticias referidas a la práctica homilética, la cual tiene un evidente fin apologético. En definitiva, se trata de un ensayo dirigido eminentemente a la práctica, de ahí que el autor haya escogido el título de manual, porque realmente lo es, al menos en su funcionalidad.

Existe un artículo en la revista *Nueva Época* en el que se habla en profundidad de este libro, destacando que a pesar de ser prosa didáctica, no solo conserva cierto carácter lírico y pretensión literaria¹⁸⁷, sino que además está escrito siguiendo los mismos principios que podemos encontrar en toda su producción poética¹⁸⁸.

¹⁸⁶ Consúltense para esto las obras de Fernando Poyatos *Man Beyond Words: Theory and Methodology of Nonverbal Communication* y *La comunicación no verbal*. También el de Escandell, *Introducción a la pragmática*.

¹⁸⁷ Por ejemplo en este párrafo en el que hay una acción narrativa en la que se solapan en un juego propio de los textos literarios varias voces, la de la enunciación de la oración para el ofrecimiento de obras, y la interna del proceso de asearse, ponerse la sotana y buscar objetos perdidos: "Abre, Señor, mis labios para cantar dignamente tu alabanza. Con Dios me acuesto, con Dios me levanto. El jabón, el cepillo de dientes, mis ojos, mis oídos, mi lengua, mi corazón, no funciona el cierre de la sotana, en una palabra todo mi ser, ya que soy todo tuyo, oh Madre de bondad, ¿dónde dejaría el libro de las homilías?, guárdame y defiéndeme como cosa, creo que está en la oficina, como cosa y posesión tuya, amén" (Peñalosa 1996: 9).

¹⁸⁸ Estos principios son los mencionados por d'Ors en su artículo de 1990, "Páginas del diario de Dios".

Se trata de una creación apologética que intenta a la vez exponer de modo sistemático y sugerente el camino para la buena dicción en la predicación oral, para el arte del discurso, es decir, Peñalosa ha escrito un prontuario de recetas para hablar bien en público, interesar al oyente y no hacerse rutinario frente a una concurrencia exigente y asidua, como los lectores de sus poemas. He ahí la perspicacia del poeta: ha escrito un libro teórico sin olvidarse de practicar en él lo que intenta comunicar y sin renunciar a la expresión poética, por más que se trate de un ensayo. Lirismo y técnica de persuasión se enlazan así en la totalidad de sus obras, cualquiera que sea su carácter, por eso hemos descubierto muchos rasgos de su estilo poético viéndole describir el arte de la homilía.

(Esteban y Cadelo 2002: 31)

La obra de Peñalosa pretende ilustrar las posturas lingüísticas, extralingüísticas, paralingüísticas y kinésicas que el orador sagrado debe adoptar frente a su auditorio en función del contexto comunicativo, pero sin nombrar estos términos técnicos, pues entraría en contradicción con el alcance divulgativo que pretende tener este libro¹⁸⁹.

El siguiente fragmento donde se nombran elementos kinésicos, como la simpatía de la presencia, y paralingüísticos, como el timbre de voz, nos avisa de la conciencia que Peñalosa tenía de todos estos elementos a la hora de elaborar un texto:

La realidad es mucho más compleja que la postura simplista de estas dos teorías. Es cierto que algunos poseen dotes naturales, desde la simpatía de la presencia, la riqueza de la imaginación, la buena memoria, el aplomo y la audacia, hasta el magnetismo de un gallardo timbre de voz. Ay, la rosa sin agua se marchita. Y yo creo más en el

¹⁸⁹ Él dice que hay que tener en cuenta quién habla, de qué habla, cómo habla y a quién (Peñalosa 1996: 9). Esto se asemeja, aunque de modo incompleto, al SPEAKING o principios reguladores del discurso, tal y como los entendió Hymes: situación, participantes, fines, actos, claves de la interacción, instrumentos, normas y género discursivo).

agua que en la rosa. “Si el primer verso lo dan los dioses, los demás hay que hacerlos”. Bien dicho, Paul Valéry. La facilidad natural para hablar, para predicar, es como la porcelana, bella pero frágil. Se pierde por la ociosidad. Se perfecciona por la práctica. El predicador nace, pero también se hace. Demóstenes, el tartamudo, supo que la voluntad puede más que la naturaleza.

(Peñalosa 1996: 15)

Ya que el contexto comunicativo hace referencia precisamente a la parte que más fácilmente escapa a una ordenación sistemática, el acto de habla, no hay una realización perfecta, ideal, del discurso, sino que este discurso será más adecuado al contexto según sea imperfecto, es decir, según atienda a la situación concreta e imperfecta de la realidad de los conocimientos previos sobre la materia de su auditorio, de su disposición a escuchar y comprender y de las circunstancias del entorno en el que se encuentren. De hecho, Peñalosa entiende –y lo explica muy bien en el prólogo del libro- que el discurso perfecto, que se atiende perfectamente a las normas de la retórica clásica, puede resultar el menos eficaz de los discursos, por no contener los otros dos principios textuales reguladores que controlan la productividad y guían la relevancia, además de la eficacia: la adecuación a la situación y al receptor y la efectividad. Si estos principios no se conjugan puede ocurrir lo que relata Peñalosa con cierto humor:

Se cuenta de un obispo que duró en su sede 24 horas; de nuestro Señor Jesucristo a quien iban a despeñar por predicar una homilía perfecta, del Buey Mudo que habló y del apóstol Pablo que, por predicar tan largo, se le durmió un oyente y murió.

Estimado predicador, señor homileta o, dicho sea con caridad cristiana, orador sagrado, tiene sus riesgos predicar una homilía perfecta. Verá usted.

Jesucristo, nuestro bien, predicó su primera homilía en la sinagoga de Nazaret. Leyó un pasaje del profeta Isaías. Enrolló el libro, lo devolvió al servidor y se sentó. “Los ojos de cuantos había en la sinagoga estaban fijos en él”. Luego explicó el texto bíblico con tal seguridad, viveza y valentía que el auditorio se encendió de cólera y, levantándose, lo arrojó fuera de la ciudad y lo llevó a la cima del monte para precipitarlo desde allí (Le 4, 16-30). Si al Señor lo rechazaron por predicar la homilía modélica por excelencia, ¿qué puede esperarse de nosotros, pardos aprendices de la Palabra y parvulillos en el arte de la comunicación?

Recuerde usted también lo que aconteció al apóstol Pablo que, por prolongar su homilía hasta media noche, un joven de nombre Eutico, que estaba sentado en una ventana, abrumado por el sueño, “porque la plática de Pablo se alargaba mucho”, se cayó del tercer piso abajo, de donde lo levantaron muerto. Imitadores de Pablo, no pocos predicadores adormecen con anestesia total al amado rebaño, pero sin el poder de Pablo para resucitarlo (Hechos 20, 7-12).

Agustín de Hipona se quejaba de que los fieles se le escapaban del sermón para ver el circo, no obstante que hablaba enlazando teologías y galanuras de estilo. El insigne Tomás de Aquino —bendito sea su nombre por los siglos de los siglos—, una vez que predicaba en París con sentencias irrefutables y silogismos bicornutos, unos ruidosos contestatarios interrumpieron su sermón callando al Buey Mudo con tamaña gritería.

(Peñalosa 1996: 5)

La ironía, de la que no hemos hablado mucho en este trabajo, es aquí donde hay que considerarla, en el aspecto apologético y a la manera de Chesterton, con cierta gracia, nunca como una ironía amarga. ¿Por qué aparece la ironía para realizar la apologética? Pensamos que porque la ironía permite enunciar un mensaje opuesto a lo que se pretende defender, y de una manera graciosa, reducirlo al absurdo, mostrando sus incoherencias y faltas de razón, o simplemente desprestigiarlo. Si nos fijamos en el texto arriba

transcrito, encontramos que los ejemplos que enumera Peñalosa como grandes oradores, como creadores de discursos “perfectos” (opuestos a la tesis del discurso imperfecto de Peñalosa), son reducidos al absurdo al relacionarlos con argumentos causales no válidos a sus resultados (pues, por ejemplo, la causa de que el público de su discurso quiera matarlo no es que haya hablado muy mal, sino por el contenido de su mensaje, que entraba en contradicción con las expectativas de su público judío), de modo que quedan humorísticamente deslegitimados. Aparte, es más fácil atraer por el humor que por la crítica exacerbada (Peñalosa 1985: prólogo). Quizá el propio Peñalosa nos haya dado la clave del uso de esta ironía de función apologética:

La caricatura es más exacta que la foto. Y porque nadie comienza a quitar sus defectos, hasta que no los conoce. De la vía purgativa se va a la iluminativa.

(Peñalosa 1996: 6)

Siguiendo con el *Manual de la imperfecta homilía*, para Joaquín Antonio estas son las características que debe tener cualquier discurso atendiendo a la intención comunicativa:

No es fácil encontrar responsables de las homilías que sepan pronunciarlas breves, directas, amenas, entendibles, exhortativas, capaces de ayudar a comprender mejor la Palabra de Dios, a participar más fructuosamente en la celebración de la misa y a transformar evangélicamente la vida.

(Peñalosa 1996: 6)

La homilía debe ser breve, directa, amena, entendible, exhortativa y aclarativa. Estas características del discurso emitido llevan implícitas las categorías de economía lingüística y eficacia, de planificación según los conocimientos previos del receptor sobre el asunto a tratar, el concepto de cantidad discursiva, su pertinencia y la función apelativa con la que se debe construir un texto cuya finalidad es no sólo informativa, sino dirigida a mover a la actuación de quien lo escucha. En el capítulo III concretamente es donde

expone alguno de estos pasos: elegir el tema, prever el fin, prever el auditorio, atender los signos de los tiempos (esto es, el conocimiento del mundo que se espera de su auditorio), estudiar y reflexionar sobre el tema (conocimiento enciclopédico) y trazar un plan. En capítulos posteriores habla del contexto y del género textual (capítulo IV), de los aspectos proxémicos, la actualidad y el interés del tema (capítulo IX), estructura (capítulo X), del carácter dialogal de las homilías como forma de discurso (capítulo XI) y del lenguaje corporal (capítulo XIV) entre otros asuntos relacionados con la Pragmática y Análisis del discurso y Crítica textual referidos.

Peñalosa sintetiza todo esto en dos elementos: sencillez y actualidad. La actualidad, segundo aspecto omnipresente en el *Manual de la imperfecta homilía* de Peñalosa, es una necesidad absoluta para el orador que pretende agradar a un público, mantener su atención o convencer de su teoría. De nada sirve la erudición, el recurso a las autoridades magnas de la historia, la capacidad de convicción, si aquello que se desea inculcar o explicar carece de actualidad. Por eso, Peñalosa trabaja constantemente con la propia experiencia, con la adaptación de los contenidos espirituales tradicionales a los tiempos modernos y con la plasmación de un estilo que estimule al lector de la segunda mitad del siglo XX.

En cuanto a la experiencia, es claro que no se habla, que no se predica igual si se es actor o se es espectador, testigo de los hechos o informado a control remoto. La experiencia de la vida sacerdotal deposita en el alma unos tesoros más reales que la letra muerta de los libros, como que son trozos de vidas, la propia y las ajenas, pulpa fresca, palpitaciones de hombre, su misterio, cosas de Dios audibles y tangibles. Qué caudalosa fuente de predicación, la vida.

(Peñalosa 1996: 19)

Tanto sencillez como actualidad van a ser el fundamento de toda su exposición. Ambos conceptos se refieren a esa llaneza expresiva a la que nos

hemos referido en tantas ocasiones. Llaneza que no es simpleza, pues lograrla requiere habilidad y un trabajo de depuración consciente¹⁹⁰:

Delacroix dijo alguna vez que Rubens no es sencillo porque no trabajó. No hay estilo sencillo, sólo hay estilo simplificado. Hay que estudiar ciencias, literatura, historia, filosofía; han de sacrificarse muchas horas de vida social para permanecer a solas con los libros. Los libros son los mejores amigos que hay en el mundo. Cuando los coges y los abres, siempre están dispuestos a facilitarte alguna idea. Cuando los dejas, no se enfadan.

(Peñalosa 1996: 18-19)

Por tanto, el producto final es la consecuencia de un trabajo esforzado, que está presente precisamente en el hecho de no haber dejado ninguna huella.

Este breve y general análisis del *Manual de la imperfecta homilía* nos aporta las claves expresivas de la tarea apologética que Peñalosa desarrolla en todos sus textos de ideología católica. La finalidad de sus textos sería la de comprender mejor la palabra de Dios y transformar la vida según unas enseñanzas evangélicas que lleguen de modo efectivo a su destinatario; y los medios serían el uso un lenguaje cercano y sencillo para el lector, lleno de actualidad y la recreación de imágenes que despierten la curiosidad, que se proyecten de manera dinámica y que sintonicen con la mentalidad del público al que va dirigido.

¹⁹⁰ Para el desarrollo del concepto “llaneza”, consúltense 3.2.b. “La Generación del Cincuenta” y 4.5. “La ruptura y la renovación poética”.

8. Conclusiones finales

Expusimos al comienzo de este trabajo los motivos que lo habían promovido. El principal de ellos era lograr un estudio sistemático de la obra poética de Peñalosa, que expusiera el origen y las fuentes de su creación poética, los principales aspectos formales de sus versos, los contenidos más relevantes de sus poemas y la conexión que todo esto mantiene con el resto de los principales poetas de su tiempo en México, con el fin de situarlo en un contexto literario generacional concreto, es decir, su posición dentro de la tradición literaria, de manera que su obra no sea considerada como una pieza suelta, sino en coherencia con las corrientes de su tiempo, otorgándole así a sus textos el valor añadido y la riqueza que aporta el contexto histórico, literario y cultural en el que se inserta su obra.

Concluido el trabajo, hemos hallado indicios suficientes como para que podamos asegurar que Joaquín Antonio Peñalosa Santillán, poeta mexicano, nacido en San Luis Potosí en 1921, es, en primer lugar, un escritor polifacético que cultivó tanto la prosa como el verso, como otros autores de su tiempo que no se quedan en la creación lírica, sino también en la novelística, dada la narratividad de su discurso lírico (Rosario Castellanos, Eduardo Lizalde, Jaime García Terrés, etc.) e incluso el ensayo (Octavio Paz). Su tarea escriturística abarca desde el artículo de periódico y el ensayo al cuento y al poemario, incluso a la prosa poética, siendo uno de los autores en lengua española más prolíficos de su tiempo en México.

En segundo lugar, tras la lectura detenida de muchos de sus títulos y el análisis minucioso de sus textos líricos, y tras indagar en la tradición literaria de la que se nutre (para hablar de la poesía de Peñalosa es necesario mencionar una nómina importante –en lo que se refiere a calidad y a cantidad– de personajes influyentes en las letras mexicanas del siglo XX, y no solo de la Generación del Cincuenta, sino también directamente de la Roma clásica (Virgilio), de algunos españoles (León Felipe, San Ignacio de Loyola, Rafael

Alberti), incluso americanos no mexicanos, ya sean del resto de la cultura hispanoamericana (Nicanor Parra, Ernesto Cardenal), como norteamericanos (Pound, Eliot, Joyce) y franceses (Francis Jammes), así como compatriotas suyos de años anteriores, desde Sor Juana, hasta Pellicer, Salvador Novo y Octavio Paz), así como compararla con la de otros autores que publicaron en las mismas fechas (Jaime Sabines, Rubén Bonifaz Nuño, Montes de Oca, José Emilio Pacheco, etc.), encontramos que su obra reúne sobrados requisitos para ser tenida en cuenta como integrante de las modernas y vanguardistas corrientes que, arrancando de Contemporáneos, conforman un grupo poético denominado Generación del 50, cuyos componentes comparten una especial relevancia en la vida intelectual mexicana de la segunda mitad del siglo XX, participando activamente en revistas y encuentros literarios y escribiendo una poesía renovadora y cercana a la realidad de su país y a la condición universal del ser humano. Una poesía, además, que se aleja conscientemente de las anquilosadas estéticas modernistas y románticas y que pretende la expresión original de una existencia que busca respuestas en un mundo donde las relaciones entre los hombres y sus producciones, entre ellos mismos y entre estos y la naturaleza no poseen equilibrio. Encontramos a su vez una particularidad en Peñalosa, que se aleja de las respuestas desarraigadas en las que se enrocan otros miembros de su generación y recurre a la superioridad de Dios para mostrar que el desequilibrio es solo aparente, logrando así una salida tan optimista y renovadora, tan llena de esperanza como universal.

Entre su enorme producción literaria destaca especialmente su poesía, que echa sus raíces en las obras clásicas que se van divulgando en México, gracias a la actividad humanista de algunos intelectuales, tales como Alfonso Reyes, y en las nuevas formas expresivas de la poética vanguardista occidental, especialmente la anglosajona, cuyos maestros serán Pound y Eliot, y cuyo más logrado seguidor será Octavio Paz, referente de una generación de poetas.

Estas dos tendencias, la clasicista y la vanguardista (sobre todo esta última en lo que se refiere al tratamiento de la imagen y del verso libre) serán esgrimidas por los principales poetas de la mitad del siglo XX como armas eficaces para la ruptura con las tendencias anteriores, consideradas anquilosadas, entre las que destaca el Modernismo literario.

Un repaso detenido del *corpus* poético peñalosiano nos trae a la vista algunos de los elementos que comparte el grupo al que se ha denominado Generación del 50, tales como el profundo conocimiento de los clásicos griegos y latinos, su estilo coloquial y conversacional, el recurso a lo cotidiano, la temática de la ciudad moderna, presente unas veces como admiración ante los logros del progreso, otras veces como crítica a la deshumanización de las relaciones de opresión que surgen de la industria, la velocidad de la vida o la ceguera ante los problemas de los demás. También encontramos la omnipresente imagen vanguardista –imaginista y surrealista– y la composición del poema como un *collage*, como una fragmentación que responde a la fragmentación social, científica y cultural de la posmodernidad. A todo esto sumamos el verso libre, y una gran maestría en el manejo de figuras retóricas y metáforas, así como de la lengua poética, que se expresa con una complejísima sencillez y claridad entendibles por cualquiera.

Por tanto, a la par que hemos estudiado a Peñalosa, hemos elaborado –obligados por la necesidad– un estudio aglutinador y comparativo sobre los principales aspectos formales y de contenido comunes de la Generación del 50, aprovechando distintos aspectos que por separado han sido tratados en ensayos de diversa índole y de distintos autores, de manera que se realiza de manera secundaria en este trabajo una definición, caracterización y nómina de autores de la llamada Generación del 50 o del Medio Siglo, que puede ser útil para un posterior estudio sistemático que describa definitivamente las bases de dicha generación.

En cuanto a la parte de temática religiosa de su obra, podemos entroncarla en una corriente de poesía mexicana muy abundante donde se

encontraría entre otros, miembros o no de la Generación del 50, e incluso de la generación anterior, como son las poetas Concha Urquiza, Rosario Castellanos, Enriqueta Ochoa o Guadalupe Amor. Todas ellas, al igual que Joaquín Antonio, escriben con sus características particulares una poesía trascendente que dirige sus reflexiones hacia la cuestión de Dios. En concreto, Peñalosa desarrolla en este sentido lo que se ha denominado franciscanismo poético: una forma de ver el mundo como creación amorosa de Dios y, por tanto, digno de ser amado como criatura divina.

Respecto a este franciscanismo que acabamos de mencionar, el trabajo realiza un detallado y completo análisis de su técnica, basada en la sencillez de estilo y en el protagonismo de seres pequeños, olvidados o marginales, y una minuciosa descripción de sus contenidos e intenciones que queda ilustrada con numerosos ejemplos. Este rasgo particular de su estilo lo hallamos perfectamente en consonancia con la sencillez expresiva que caracteriza a todo el grupo, especialmente a los autores que optan por un tipo de poesía trascendente, existencial, pero no hermética, entre los que destaca Jaime Sabines y todos aquellos que se hacen eco de la poética antirretórica de Nicanor Parra.

Todo esto y la amistad personal que mantuvo Peñalosa con algunos de los principales intelectuales y literatos de su tiempo, le atan y unen al grupo poético de la Generación del 50 mexicana, como la que tenía, por ejemplo, con el Premio Cervantes José Emilio Pacheco, quien ya en su día hizo reconocimiento público de la obra de Peñalosa, al recibir el Premio al Mérito Literario que entrega el Festival Internacional “Letras en san Luis”, en el año 2008.

Queda, pues, definido el objetivo del trabajo –arriba mencionado– habiendo realizado una minuciosa lectura y comprensión de sus versos y una tarea comparativa con un amplio corpus de textos principales de otros autores líricos contemporáneos de Joaquín Antonio: localizar la poesía de Peñalosa en el contexto literario mexicano del siglo XX, que resulta integrarse en la

Generación del 50. Todo ello sin olvidar tampoco el propósito igualmente expuesto en la introducción, de crear un listado exhaustivo de obras fundamentales para el estudio de Joaquín Antonio, así como la elaboración de una bibliografía completa, que se logra con la propia bibliografía del trabajo, así como con el anexo I, lo que pensamos que posee un valor adicional, puesto que nunca antes se había hecho y puede facilitar el trabajo de cualquiera que pretenda estudiar a este autor en adelante.

BIBLIOGRAFÍA

Agustín, San (2010). *Confesiones*. Madrid: Gredos.

Albi Rodríguez, María de los Reyes (2009). "Las Salinas de Nueva Galicia, un control disputado por la élite minera y las autoridades coloniales (siglo XVI y XVII)". *En orbis incognitus. Avisos y legajos del Nuevo Mundo*. XII Congreso Internacional de la AEA. Huelva: Universidad de Sevilla. pp. 479-488.

Almagro Jiménez, Manuel (Ed.). (1991). *Antología poética de Ezra Pound*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Alonso Hernández, Marina, Mora, Rosario et alii (1978). "Las Odas elementales de Pablo Neruda". En *Cauce*. Nº1. pp. 135-149.

Álvarez Delgado, A (1997a). "El agua y sus formas". *El Sol de San Luis. Suplemento Dominical Entropía*. San Luis Potosí. pp. 7-8.

- (1997b). "Como quien corta rosas y más rosas". *El Sol de San Luis. Suplemento Dominical Entropía*. San Luis Potosí: septiembre 1997. pp. 1-3.

Álvarez del Toro, J (2009). "Cómo nació la revista *Ábside* de los hermanos Méndez Plancarte". *GUIA, Semanario Regional Independiente*. Zamora Michoacán, México. Octubre 2009.

Amor, Guadalupe (1953). *Décimas a Dios*. México DF: Tezontle.

- (1951). *Poesías completas (1946-1951)*. Madrid: Aguilar.
- (1948). *Círculo de angustia*. México DF: Stylo.
- (1947). *Puerta obstinada*. México DF: Alcancía.
- (1946). *Yo soy mi casa*. México DF: Alcancía.

Aragón Andrade, Orlando (2007). *Indigenismo, movimientos y derechos indígenas en México*. Morelia: Instituto de investigaciones históricas Universidad michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Arellano, Jesús (1952). *Antología de los 50. Poetas contemporáneos de México*. México DF: Alatorre.

Arredondo Ramón, Fernando (2008). "Joaquín Antonio Peñalosa, una visión del hombre en el mundo". En *Númenor*. Sevilla. Nº 20. pp. 16-19.

- (2011). "Prólogo". En Peñalosa, JA. (2011). *Río Paisano*. Sevilla: Fundación Altair.

Aub, Max (1960). *Poesía mexicana 1950-1960*. México: Aguilar.

AAVV (1994). *La poesía nueva en el mundo hispánico*. Los últimos años. Madrid: Visor.

Barrera, T (coord.). (2008). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol.3. Cátedra, 2008.

Barrera Parrilla, Beatriz (2008). "La poesía de Centroamérica: vanguardia y postvanguardia". En Barrera, Trinidad (coord.). (2008). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. 3. Cátedra, 2008. pp. 559-578.

- (2003). "Algunas presencias bíblicas en la lectura de Jaime Sabines". En *Philologia Hispalensis*. Nº 17. pp. 39-54.

Bautista, Amalia (2011). "Prologo". En Castellanos, Rosario (2011). *Juegos de inteligencia. Antología poética 1948-1972*. Sevilla: Renacimiento. pp. 9-17.

Benítez, F (1977). *Lázaro Cárdenas y la Revolución mexicana. El cardenismo* (3 vols.). Vol. 2. México: FCE, 1997.

Bojórquez, Mario (2013). "Prólogo". En Lizalde, Eduardo (2013). *El tigre en casa*. Granada: Valparaíso Ediciones. pp 9-13.

Bonifaz Nuño, Rubén (1996). *De otro modo lo mismo*. México DF: FCE.

- (1956). *Los demonios y los días*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

Brading, David A (2002). *Octavio Paz y la poética de la historia mexicana*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

Cano Calderón, Amelia (1987). "El diario en la Literatura. Estudio de su tipología". En *Anales de Filología Hispánica*. Murcia: Universidad de Murcia. Vol. 3. pp. 53-60.

Carballo, Enmanuel (1992). "*Literatura de San Luis Potosí del siglo XIX de Joaquín Antonio Peñalosa*". En *Letras Potosinas*. Nº 261. San Luis Potosí.

Cardenal, Ernesto (1974). *Antología*. Buenos Aires. Ediciones Carlos Lohlé.

- (1972). *Antología*. San José de Costa Rica: EDUCA.

Castellanos, Rosario (2011). *Juegos de inteligencia. Antología poética 1948-1972*. Sevilla: Renacimiento.

- (1982). *Al pie de la letra*. México DF: Editores Mexicanos Unidos.
- (1972). *Poesía no eres tú. Obra poética: 1948-1971*. México DF: FCE.

Castañón, A (2003). "Amigos clásicos". En *Letras libres*. Julio 2003. <http://www.letraslibres.com/index.php?art=8920>.

Celano, T (2003). *Vita Prima. San Francisco de Asís: Escritos biografías, documentos de la época*. Guerra, JA (Ed.). Madrid: BAC.

Chumacero, Alí (1999). *Amor entre ruinas*. México DF: CNCA.

Colina, Carlos Eduardo (2005). "McLuhan y las tecnologías de la comunicación". En *Humanitas .Portal temático en Humanidades*. Disponible en: http://www.revele.com.ve/pdf/anuario_ininco/vol1-n5/pag173.pdf. Acceso en 03 mayo 2005.

Cossío Villegas, Daniel (1966). *Ensayos y notas*. México DF: Hermes.

Cuesta, Jorge (1985). *Antología de la poesía mexicana moderna*. Sheridan, Guillermo (Ed.). México DF: Lecturas mexicanas.

Debicki, Andrew Peter (1977). *Antología de la poesía mexicana moderna*. Londres: Tamesis Book Limited.

Domínguez Caparrós, J (2001). *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza, 2001.

D'Ors, Miguel (2002). *Un pequeño inmenso amor: antología de Joaquín Antonio Peñalosa*. Córdoba: Ayuntamiento de Lucena, 2002.

- (1999). "10 poemas, 10". En *Nadie parecía*. Sevilla, invierno, 1999.
- (1990). "Páginas del diario de Dios". En *Nuestro Tiempo*. Navarra: Universidad de Navarra. Junio 1990. pp. 120-127.
- (1987). *Curso superior de ignorancia*. Murcia: Editorial Universidad de Murcia.

Duque Hernández, Miguel Ángel (2009). "Monseñor Joaquín Antonio Peñalosa (1921-1999)". En *Suplemento Dominical Entropía de El Sol de San Luis*. San Luis Potosí, 2009. pp. 4-5.

- (1999). "Escribo para ver si puedo aprender. Charla con Joaquín Antonio Peñalosa". En *El Sol de San Luis*. San Luis Potosí: 19 noviembre 1999. A XLVII. p. 2.

- (1997). "Cantar a lo sagrado con la voz de hoy. Charla con Joaquín Antonio Peñalosa". En *Suplemento Dominical Entropía* de *El Sol de San Luis*. San Luis Potosí, 1997. pp 5-6.

Duque Hernández, Miguel Ángel y Álvarez Delgado, Álvaro (2009). "Charla con Joaquín Antonio Peñalosa". En *Suplemento Dominical Entropía* de *El Sol de San Luis*. San Luis Potosí, 2009. pp. 6-9.

Durán, Manuel (1989). "Las revistas Taller y Tierra Nueva, nueva generación, nuevas inquietudes". En *Revista Iberoamericana*, vol. LV, nº 148-149. pp. 1.151-1.160.

Egan, Linda (2011). "Cada renglón un verso, todo el arte un poema. Monsiváis, el juglar de la crónica mexicana". En *Andamios*. Nº15. Enero-abril 2011. pp. 141-172.

Eliot, T S (2005). *La tierra baldía*. Patea, Viorica (Ed.). Madrid: Cátedra.

- (1985). *To Criticize the Critic*. Londres: Faber.
- (1978). *Poesía reunidas 1909-1962*. Madrid: Alianza.
- (1977). *Sacred Wood*. Londres: Faber.
- (1972). *Selected Ensayes*. Londres: Faber.

Escalante, Evodio (2012). "El destinatario desconocido. La poesía de Rubén Bonifaz Nuño, por Evodio Escalante". En *Círculo de Poesía*. Enero de 2012. Revista digital: <http://circulodepoesia.com/nueva/2013/01/el-destinatario-desconocido-la-poesia-de-ruben-bonifaz-nuno-por-evodio-escalante/>

- (2008). "México: las vanguardias enemigas. Estridentistas y Contemporáneos". En Barrera, T (coord.). (2008). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. 3. Cátedra, 2008. pp. 521-538.

Escandell, M^a Victoria (1996). *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Ariel.

Esteban del Campo, Ángel (2003). *Literatura hispanoamericana. Introducción y antología de textos*. Granada: Comares.

- (2004). "Sin decir adiós". En *Fronde*. Nº1. Granada. p. 107.

Esteban del Campo, Ángel y Cadelo, Ángel (2002). "Joaquín Antonio Peñalosa: conciencia y dignidad del hombre contemporáneo". En *Nueva época*, julio-diciembre 2002. Nº 11. pp. 25-41.

Esteban del Campo, Ángel y Gallego Cuiñas, Ana (2008). *Juego de manos (antología de la poesía hispanoamericana de la mitad del siglo XX)*. Madrid: Visor.

García-Máiquez, Enrique (2012). "Río paisano". En *Ambos mundos*. Internet: 29 de marzo de 2012. Disponible en:
<http://www.ambosmundos.es/desactivado/critica/libros/rio-paisano/>.

García Morales, Alfonso (1992). *El Ateneo de México (1906-1914). Orígenes de la cultura mexicana contemporánea*. Sevilla: Escuela de estudios hispano-americanos de Sevilla.

García Terrés, Jaime (1997). *Obra. Las manchas del sol. Poesía, 1953-1994*. México DF: FCE.

- (1971). *Todo lo más por decir*. México: Mortiz.
- (1961). *Los reinos combatientes*. México: FCE.

Garibay, Ángel María (1975). *La literatura de los aztecas*. México: Editorial Joaquín Mortiz.

- (1971). *Historia de la literatura náhuatl*. México: Editorial Porrúa.
- (1965). *Poesía náhuatl II. Cantares mexicanos. Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México. Primera parte*. UNAM. México DF: UNAM.

Guedea, Rogelio (2007). *Poetas del Medio Siglo (mapa de una generación)*. México DF: UNAM.

Guelbenzu, José María (1985). "Prólogo". En Pacheco, José Emilio (1985). *Alta traición. Antología poética*. Madrid: Alianza.

Giermek, Joachim A. (2005). "Itinerario para vivir en comunión fraterna el Centenario de los orígenes del carisma franciscano (2005-2009)". En *Seguir a Cristo con Francisco Hoy*. Roma. Nº11. pp. 1-10.

González Martínez, Enrique (1971). *Obras completas*. Castro Leal, A (ed.) México: El Colegio Nacional.

González Martínez, Vicente (1985). *San Francisco de Asís en la literatura hispánica contemporánea*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.

González Salas, Carlos (1960). *Antología mexicana de poesía religiosa*. México: Jus.

Gordon, Samuel (2010). "Enriqueta Ochoa, poeta confesional". En *La palabra y el hombre*. Universidad de Veracruz. Invierno 2010. pp. 13-15.

- (2002). "Breve atisbo a la poesía mexicana de los años setenta y ochenta". En, *Revista de literatura mexicana contemporánea*. Nº 17. pp. 7-17.

Gutiérrez Vega, Hugo (2001). *Cantar de las cosas leves*. México: FCE.

Hermosillo y Medina, José de Jesús (1997). "Niñez y juventud". En *Entropía*. San Luis Potosí: El Sol de San Luis. pp. 2-4.

Hernández Palacios de Méndez, Esther (1992). "Enriqueta Ochoa: una poesía por venir". En *Actas XI Congreso AIH*. Centro Virtual Cervantes: pp. 228-234.

Herrera Zapién, Tarsicio (2007). "Alfonso Castro Pallarés (1921-2006)". En *Noua tellus*. 25, 2. pp. 349-355.

Huerta, David (1999). "Poesía mexicana del siglo XX". En *La Palabra y el Hombre*, octubre-diciembre. Nº 112. pp. 29-50.

Ibáñez Langlois, José Miguel (1987). *Libro de la Pasión*. Madrid: Rialp.

Iglesia Católica (1993). *Catecismo de la Iglesia Católica*. Madrid: Asociación de Editores del Catecismo.

Jammes, Francis (2010). *El luto de las primulas*. Granada: Editorial Comares.

- (2006). *Ouvre Poétique Complète*. Biarritz: Atlantica.
- (1938). *Rosario al sol*. Madrid: Espasa-Calpe.

Jiménez Cataño, Rafael (2000). "Peñalosa: poeta y otras maravillas". En *Istmo*. 247. pp.40-43.

Joyce, James (1994). *Ulises*. Barcelona: Lumen Tusquets.

Krauze, Enrique (1997). *Biografía del poder* (3 vols). Vol. 2 Barcelona: Tusquets.

- (1984). *Daniel Cossío Villegas, el historiador liberal*. México: FCE.

La Gaceta electrónica de El Colegio de San Luis. Marzo 2006. nº 99. A IV.

Lamas, Mijail (2009). "Poesía reunida, de Enriqueta Ochoa". En *Letras Libres*. Revista digital: <http://www.letraslibres.com/revista/libros/poesia-reunida-de-enriqueta-ochoa>.

Larsson, Raymond (1933). "My daughter Bernardette". En *Saturday Review of Literature*. New York.

Lechner, Jan (1986). "Hacia una poética de Marco Antonio Montes de Oca". En *Actas VIII de Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid: Ediciones Istmo. pp. 129-136.

León Vega, Margarita (1998). "Concha Urquiza: poesía mexicana de amor a lo divino". En Sevilla, Florencio y Alvar, Carlos (1998). *Actas XIII Congreso AIH*. Centro Virtual Cervantes: tomo III. pp. 196-203.

Levenson, M.H. (1994). *A Genealogy of Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lizalde, Eduardo (2013). *El tigre en casa*. Granada: Valparaíso Ediciones.

Loyola, Ignacio de (1977). *Ejercicios espirituales*. Rosario: Ediciones Cristo Rey.

López Velarde, Ramón (2001). *La sangre devota, Zozobra, El son del corazón*. Madrid: Hiperión.

- (1998). *Obra poética*. Madrid: Círculo de lectores.

Maples Arce, Manuel (2010). *Andamios interiores. Poemas radiográficos*. México DF: Crux.

Martínez Fernández, Juan Manuel (2003). *Tres caminos y nueve voces en la poesía religiosa hispanoamericana*. Madrid: E- Print Complutense. Obtenido en <http://eprints.ucm.es/3993/>.

McLuhan, Marshall (1993). *La aldea global*. Barcelona: Gedisa.

Méndez, JC (1999). "Ábside y el árbol hemerográfico". En *Letras Libres*. México. Septiembre 1999.

Mendiola, VM, Zapata, MA y Gomes, M (2006). *Tigre la sed. Antología de poesía mexicana contemporánea 1950-2005*. Madrid: Hiperión.

Mendoza, Vicente T (1962). *El plano o mundo inferior, Mictlán, Xibalbá, Nith y Hel*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.

Milán, Eduardo (1999). "Visión de la poesía hispanoamericana actual". En Milán, E y Lumbreras, E (1999). *Prístina y última piedra. Antología de la poesía hispanoamericana presente*. México: Aldus, 1999. pp. XI-XXI.

Molina, Alfonso de (1571). *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*. Antonio de Espinosa (Ed.). Disponible en <http://hdl.handle.net/1969.1/92824>.

Monner Sans, José María (1952). *Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano*. México DF: El Colegio de México.

Montelongo, José (2009). "La piedad y la poesía". En *Letras libres*. México: octubre 2009. pp. 84-85.

Montes de Oca, Marco Antonio (2000). *Delante de la luz cantan los pájaros (poesía 1953-2000)*. México: FCE.

- (1953). *Ruina de la infame Babilonia*, México: Stylo.

Montes de Oca Navas, Elvia (2008). "Enriqueta Ochoa, un viaje entre el amor humano y el amor divino". En *La colmena*. México: UAEM. N°57. Disponible en: <http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2057/Aguijon/EMON.html>.

Morales Padrón, F (1972). *Historia de Hispanoamérica*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Monsiváis, Carlos (1976), "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX". En Daniel Cosío Villegas (dir.), *Historia general de México*. México: El Colegio de México. Vol. 4. pp. 303-476.

- (1966). *La poesía mexicana del siglo xx. Antología*. México DF: Empresas Editoriales.

Navascués, Javier de (1996). "Imagen de la Iglesia en la literatura hispanoamericana contemporánea". En Saranyana, De la Lama, Lluch, (eds.) (1996). *Qué es la Historia de la Iglesia*. Pamplona: EUNSA. 367-384.

Neruda, Pablo (2008). *Odas elementales*. Santiago de Chile: Pehuén Editores.

Novo, Salvador (1963). *Mil y un sonetos mexicanos*. México: Editorial Porrúa.

Ocampo, Aurora Maura (2008). *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo XX*. México DF: UNAM.

Ochoa, Enriqueta (1975). *Retorno de Electra*. Xalapa: Universidad de Veracruz.

- (1950). *Las urgencias de un Dios*. México DF: Papel de poesía.

Ojeda, David (Ed.). (1997). *Hermana poesía [poesía completa de Peñalosa]*. San Luis Potosí: Editorial Ponciano Arriaga.

Olivio Jiménez, José (1999). *Antología de la poesía mexicana contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial.

Orlandis, José (2001). *Historia de la Iglesia*. Madrid: Rialp.

- (1998). *Historia de la Iglesia antigua y medieval*. Madrid: Palabra.

Ortega, Julio (1987). *Antología de la poesía hispanoamericana actual*. México: Siglo XXI.

Ortiz Bullé Goyri (2010). "La voz taciturna de un poeta religioso de la Generación de Medio Siglo. El caso EOP". En *Tema y variaciones de literatura*. N. 34. pp 215-229.

Ortiz Fernández, Fernando (1983). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Osorio, I (1983). "Jano o la literatura neolatina de México". En *Cultura clásica y cultura mexicana*. México: UNAM. Cuadernos del CEC, 17. pp. 11-46.

Osorio, Nelson (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Ota, Seiko (2005). "José Juan Tablada. La influencia del haikú japonés en *Un día...*". En *Literatura mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. N°1. Vol. 16. pp: 133-144.

Oviedo Pérez de Tudela, Rocío (2008). "La poesía mexicana desde los años treinta". En Barrera, T (coord.). (2008). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. 3. Madrid: Cátedra.

Pacheco, José Emilio (2010). *Tarde o temprano. Poemas 1958-2009*. Barcelona: Tusquets.

- (1998). *No me preguntes cómo pasa el tiempo: poemas 1964-1968*. México DF: Ediciones Era.
- (1982). *Tarde o temprano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1980). *Tarde o temprano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1979). "Nota sobre la otra vanguardia". En *Revista Iberoamericana*, nº 106, 107. Enero-junio. pp. 327-334.

Parra, Nicanor (2001). *Poemas y antipoemas*. De Costa, René (Ed.). Madrid: Cátedra.

- (1969). *Obra gruesa*. Santiago de Chile: Universitaria.

Patea, Viorica (Ed.). (2005). *La tierra baldía*. Eliot, T.S. Madrid: Cátedra.

Paz, Octavio (2007). *Piedra y Sol (poemas elegidos)*. Luis Antonio de Villena (ed.). Madrid: Visor.

- (1999). "El arco y la lira". En *Obras completas I. La casa de la presencia*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- (1998). "T.S. Eliot: breve memoria". En *ABC*. Madrid: 2 enero 1998, p.3
- (1990). *El laberinto de la soledad*. México: FCE.
- (1989). *Lo mejor de Octavio Paz. El fuego de cada día*. Barcelona: Seix Barral.
- (1968). *Libertad bajo palabra. 1935-1957*. México: FCE.

Paz, O, Chumacero, A, Pacheco, JE y Aridjis, H (1966). *Poesía en movimiento*. México: Editorial Siglo XXI.

Pedrosa Izarra, Ciriaco (1974). *Religión y religiones en los poetas*. Madrid: Fax.

Pellicer, Carlos (1994). *Obras. Poesía*. México DF: FCE.

Peñalosa Santillán, Joaquín Antonio (2011). *Río Paisano*. Arredondo Ramón, F (Ed.). Sevilla: Cuadernos de poesía Númenor. Fundación Altair.

- (1998). *Poesía de San Luis Potosí en los albores del siglo XX. Jesús Zavala*. San Luis Potosí: Universidad Autónoma de San Luis Potosí.
- (1997). *Hermana poesía [obra poética completa]*. Ojeda, David (Ed.). San Luis Potosí: Editorial Ponciano Arriaga.
- (1997b). *Alrededores de sor Juana Inés de la Cruz*. San Luis Potosí: Editorial Universitaria Potosina.
- (1996). *Manual de la imperfecta homilía*. México DF: Buena prensa.
- (1995). *Copa del mundo*. Querétano: Joan Boldó i Climent.
- (1992). *Aguaseñora*. San Luis Potosí: Joan Boldó i Climent.
- (1991). "Todo es nuevo bajo el sol". En *La vida tiene siete colores*. México DF: Ediciones Paulinas. pp 16-17.
- (1989). *Diario del Padre Eterno*. México DF: Ediciones Paulinas.
- (1988). *La vida tiene siete colores*. México DF: Ediciones Paulinas.

- (1986). *Sin decir adiós*. México DF: Jus.
- (1985). *México lindo y devoto*. Madrid, Promoción popular cristiana.
- (1977). *Museo de cera*. México DF: Jus.
- (1966). *Un minuto de silencio*. México DF: Jus.
- (1962). *Sonetos desde la esperanza*. México DF: Ábside.
- (1961). *Canciones para entretener la Nochebuena*. Monterrey: Al Voleo.
- (1959). *Siete poemas*. San Luis Potosí: Instituto Potosino de Bellas Artes.
- (1951). *Ejercicios para las bestezuelas de Dios*. México: Ábside.
- (1948). *Pájaros de la tarde*. San Luis Potosí: Con el perfil de Estilo.

Perea, Teresa (1970). *Joaquín Antonio Peñalosa. Poesía de comunicación*. San Luis Potosí. [Tesis doctoral no publicada, enviada al autor de este trabajo por Victoria Carreón Urbina, directora de la Biblioteca Pbro. Dr. Manuel María de Gorriño y Arduengo y pertenece al Seminario Guadalupano Josefino (de San Luis Potosí)].

Podetti, Ramiro J (2004). "Mestizaje y transculturación: la propuesta latinoamericana de globalización". Comunicación presentada en VI Corredor de la Ideas del Cono Sur. Montevideo.

Pound, Ezra (1991). *Antología poética*. Almagro Jiménez, Manuel (ed.). Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

- (1963). *Antología poética*. Buenos Aires: Fabril.
- (1916). *Lustra*. Londres. Elkin Mathews.

Power, Kevin (Ed.). (1985). *Des Imagistes*. Madrid: Trieste.

Poyatos, Fernando (1994). *La comunidad no verbal*. Madrid: Itsmo.

- (1976). *Man Beyond Words: Theory and Methodology of Nonverbal Communication*. New York: New York State English Council.

Prat, I (1982). *Estudios sobre poesía contemporánea*. Madrid: Taurus.

Priego, Juan José (2009). “Los últimos días de Joaquín Antonio Peñalosa”. Conferencia pronunciada en Jornadas en el X aniversario de la muerte de Joaquín Antonio Peñalosa. San Luis Potosí, 2009. [Documento obtenido directamente del autor].

Pulido, Begoña y Leyva, José Ángel (2013). “Poetas mexicanos del siglo XX”. En *Ómnibus* [Revista digital]. Año 9. N°44. Disponible en: <http://www.omnibus.com/n44/sites.google.com/site/omnibusrevistainterulturaln44/poesia-mexicana-antologia/poetas-mexicanos-del-siglo-xx.html>.

Ramos de Madrigal, Azucena (2009). *Yo soy Conchita. Mons., Joaquín Antonio Peñalosa*. Conferencia pronunciada en Jornadas en el X aniversario de la muerte de Joaquín Antonio Peñalosa. San Luis Potosí, 2009. [Documento obtenido directamente de la autora].

Ratzinger, J (2007). *La bendición de la Navidad*. Barcelona: Herder.

Reyes, Alfonso (1941). “Pasado inmediato”. En *Pasado inmediato y otros ensayos*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

Reyes Tovar, Jenaro Ismael (2011). “El Mictlan de los aztecas”. En *La sabiduría del ser*. Revista digital. N° 49. Disponible en: <http://www.samaelgnosis.net/revista/ser49/mictlan.html>

Rodríguez, Juan Carlos (1990). *Teoría e historia de la producción ideológica*. Madrid. Akal.

Sabines, Jaime (2012). *Algo sobre la muerte del Mayor Sabines*. México DF: Universidad Autónoma de México.

- (2003). *Algo sobre la muerte del mayor Sabines. Malos tiempos. Otros poemas sueltos*. México DF: Editorial Joaquín Mortiz.
- (1991). *Otro recuento de poemas 1950-1991*. México DF: Joaquín Mortiz-Instituto Chiapaneca de Cultura.
- (1950). *Horal*. Chiapas: Departamento de Prensa y Turismo, Tuxla Gutiérrez.

Sahagún, Fray Bernardino de (1956). *Historia General de las Cosas de Nueva España*. México DF: Editorial Porrúa. Tomo II.

Salvador Jofre, Álvaro (2002). *El impuro amor de las ciudades. (Notas acerca de la literatura modernista y el espacio urbano)*. La Habana: Casa de las Américas.

San Miguel Hernández, Manuela (1989). *Estudio temático de la poesía de Francis Jammes*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Santayana, George (1967). "The Genteel Tradition in American Philosophy". En Douglas Wilson (Ed.). (1967). *The Genteel Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1967. pp. 37-64.

Santos Jiménez, Noé (1998). "Rosario Castellanos y el discurso amoroso entre la fe y el matrimonio". En *Temas y variaciones de literatura*. Nº 12. pp: 249-266.

Schwartz, Jorge (2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

Tablada, José Juan (1919). *Un día... Poemas sintéticos*. Caracas: Editorial Bolívar.

Tapia Méndez, Aureliano (1997). *Joaquín Antonio Peñalosa Santillán. Un sacerdote en el mundo de las letras*. Monterrey: Al Voleo.

Tarica, Estelle (2007). "Escuchando pequeñas voces. Rosario castellanos y el nacionalismo indigenista". En *Arbor*. Nº 724. Madrid: CSIC. 295-205.

Trillier, Jorge (1968). "Francis Jammes, poeta rústico". En *Árbol de Letras*. Santiago de Chile. Nº5. Abril. p. 47.

Torres Bodet, Jaime y Ortiz de Montellano, Bernardo (1922). "Propósitos". En *La Falange*. Nº1. pp.1-2.

Ulloa, Bertha (1976). "La Constitución de 1917". En Ulloa, Bertha (1976). *Historia de la Revolución mexicana. Período 1914-1917*. (23 vols.). México DF: El Colegio de México. Vol. VII.

Valender, James (2004). "Max Aub y su antología de Poesía mexicana (1950-1960)". En *Diablotexto: Revista de crítica literaria*. Valencia: Universidad de Valencia. Nº7. pp. 215-234

Vargas Saavedra, Luis (1978). *Prosa religiosa de Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.

Valéry, Paul (1973). *Poemas*. De Dampierre, Carlos (Ed.). Madrid: Visor.

Villicaña Moctezuma, Edna Gabriela (1989). *Dualidad místico-erótica en Retorno de Electra, de Enriqueta Ochoa*. Toluca: UAEM.

Villasana Mercado, Irma Guadalupe (2009). "Joaquín Antonio Peñalosa a través de su poesía". Conferencia pronunciada en Jornadas en el X aniversario de la muerte de Joaquín Antonio Peñalosa. San Luis Potosí, 2009. [Documento obtenido directamente del autor].

- (2007). *Hálito poético. Una lectura hermenéutico fenomenológica de Pájaros de la Tarde. Canciones litúrgicas de Joaquín Antonio Peñalosa*. San Luis Potosí: Ayuntamiento de San Luis Potosí.

Virgilio (1998). *Geórgicas*. Barcelona: Planeta.

- (1996). *Bucólicas*. Madrid: Cátedra.

ANEXO I

Bibliografía completa de Joaquín Antonio Peñalosa, por orden cronológico¹⁹¹

- *Manuel José Othón: Ensayos poéticos Inéditos*, San Luis Potosí: Estilo, 1947.
- *Santa María de Guadalupe y el santuario del desierto*, San Luis Potosí, El troquel, 1947.
- *Pájaros de la tarde. Canciones litúrgicas*, Luis Potosí, Estilo, 1948.
- Montes de Oca y Obregón, Ignacio, *Antología*, pról. de Joaquín Antonio Peñalosa, México, Sep, 1948.
- *Invitación a los clásicos*, San Luis Potosí, Estilo, 1950.
- *Ejercicios para las Bestezuelas de Dios*, México, Jus, 1951.
- *Epistolario de Ipanandro Acaico*, Introd. transcripción y notas de Joaquín Antonio Peñalosa, Estilo, 1952.
- *Manuel José Othón: Novelista olvidado*, San Luis Potosí, Estilo, 1952.
- *Sacerdotes, busquemos sacerdotes*, México, Buena Prensa, 1954.
- *Francisco González Bocanegra*, México, Universitaria Potosina, 1954.
- *Entraña política del Himno Nacional*, México, Universitaria, 1955.
- Joaquín Antonio Peñalosa, Benjamín Sánchez Espinos, Rafael Sánchez Vargar, *Poesía de la Virgen*, México, Bajo el signo de ábside, 1955.
- *Diego José Abad: Poeta castellano*, San Luis Potosí : Estilo, 1955.
- *Labor social de la esposa del médico*, San Luis Potosí, Sociedad de estudios médicos, 1956.
- *Luis de Mendizábal, fabulistas de la independencia*, San Luis Potosí, Estilo, 1956.
- *Modesto Santa Cruz: Un juguete de la literatura latino-mejicana*, vers. castellana Manuel José Othón, Ambrosio Ramírez, San Luis Potosí, Seminario Conciliar de San Luis Potosí, 1956.
- *Homenaje a Manuel José Othón*, Monterrey, Pierantozzi, 1958.
- *Siete poemas*, San Luis Potosí, Universitaria potosina, 1959.

¹⁹¹ Se ha respetado en este listado la manera de citar de nuestra fuente, la Biblioteca del Seminario de San Luis Potosí, pues es de esta manera como se pueden localizar en ese lugar.

- *Fábulas de Polifemo y Galatea de Don Luis de Góngora*, México, Ábside, 1960.
- *Oratoria de bolsillo*, Monterrey, Folletos de cultura católica, 1960.
- *Epistolario de Joaquín Arcadio Pagaza*, San Luis Potosí: Estilo, 1960.
- *Escenarios de amor*, Monterrey, F y M, 1960.
- *Canciones para entretener la nochebuena: Poemas*, Monterrey, Voleo, 1961.
- *¿Por qué no te confiesas?*, Monterrey, F y M, 1961.
- *Sonetos desde la esperanza*, San Luis Potosí, Jus, 1962.
- *Miguel M. de la Mora: El obispo para todos*, introd. J. Jesús de la Mora, México: Jus, 1963.
- *La poesía original de Montes de Oca*, Nuevo León, Humanitas, 1963.
- *Metas de la educación cristiana*, México, Secretariado nacional de educación y cultura, 1964.
- *Metas de la educación cristiana*, México, Secretaria nacional de educación y cultura, 1964.
- *Quiero ser orador*, San Luis Potosí, Evolución, 1964.
- *24 horas de un matrimonio*, San Luis Potosí, Evolución, 1964.
- *Temas para que los novios platiquen*, San Luis Potosí, Evolución, 1964.
- *Novios de la era atómica*, San Luis Potosí, Evolución, 1964.
- *El día de tu boda*, San Luis Potosí, Evolución, 1964.
- *Luna de miel*, San Luis Potosí, Evolución, 1964.
- *Vocabulario y refranero religioso de México*, México: Jus, 1965.
- *Índice del humanismo en San Luis Potosí*, Nuevo León, Humanitas, 1965.
- *Coloma, Luis Boy*, Pról. Joaquín Antonio Peñalosa, México, Porrúa, 1966.
- *Grandeza de saber vivir*, San Luis Potosí, Universitaria potosina, 1966.
- *Un minuto de silencio*, México, Jus, 1966.
- *Poemas desde México*, Santander, Universidad Pontificia Comillas, 1967.
- *Antología poética de Esther M. Allisón*, Monterrey, Voleo, 1967.
- *¿Sabes cómo estudiar?*, San Luis Potosí, Folleto Pez, 1967.
- *El idilio salvaje: Historia, texto y estilo*, San Luis Potosí, Cuadernos plata, 1967.
- *Antes de casarse y después*, San Luis Potosí, Evolución, 1967.
- *Somos novios*, San Luis Potosí, Evolución, 1967.

- *Cursos intensivos para novios*, San Luis Potosí, Evolución, 1967.
- *Matrimonio: dos en uno*, San Luis Potosí, Evolución, 1967.
- *Minicharlas para personas importantes*, México, Paulinas, 1969.
- *Minicharlas para novios*, México, Paulinas, 1969.
- *La práctica religiosa en México siglo XVI*. Asedios de sociología religiosa, México, Jus, 1969.
- *Minicharlas para religiosas*, México, Paulinas, 1970.
- *Minicharlas para gente ocupada*, México, Paulinas, 1970.
- *El diablo en México*, México, Seminario de cultura mexicana, 1970.
- León, Luis de, Fray, *La perfecta casada*. Cantar de los cantares poesías originales, introd. y notas Joaquín Antonio Peñalosa, México, Porrúa, 1970.
- *Minicharlas para papá y mamá*, México, Paulinas, 1970.
- *Minicharlas para detectar a complejados*, México, Paulinas, 1971.
- *Minicharlas para católicos de peso completo*, México, Paulinas, 1971.
- Fuente, Andrés Diego de la, *Descripción poética de la imagen Guadalupana*, introd. Joaquín Antonio Peñalosa, tr. Roger Méndez, Alfonso Méndez Plancarte, México, Basilica de Guadalupe, 1971.
- Pérez Escrich, Enrique, *El mártir del Gólgota*, pról. Joaquín Antonio Peñalosa, México, Porrúa, 1971.
- *Por qué los jóvenes nos drogamos*, México, Paulinas, 1972.
- *El mexicano y los 7 pecados capitales*, México, Paulinas, 1972.
- *Minicharlas para tener éxito en la vida*, México, Paulinas, 1972.
- *El beso y anexas*, México, Señal, 1972.
- *Cómo elegir carrera*, México, Señal, 1972.
- *Te invito a mi boda*, México: Señal, 1972.
- *Solicito novio con recomendación*, México, Paulinas, 1973.
- *Vida, pasión y muerte del mexicano*, México, Jus, 1973.
- *Minicharlas para amar la vida*, México, Paulinas, 1974.
- *Minicharlas para pasar el rato*, México, Paulinas, 1974.
- Othón, Manuel José, *Poesías completas*, recop., prol. y notas de Joaquín Antonio Peñalosa, México, Jus, 1974.
- *Cien mexicanos y Dios*, México, Jus, 1975.
- *El ángel y el prostíbulo*, México, Jus, 1975.

- Penaud, P.G, *Fuego que resurge, El confesor de la fe Estebán Denis*, tr. Joaquín Antonio Peñalosa, México, Jus, 1976.
- *Humor con agua bendita*, México, Jus, 1977.
- *Elogio de la silla*, México: Jus, 1977.
- *Museo de cera*, Poesía, México, Jus, 1977.
- *El evangelio contado por los niños Mexicanos*, México, Jus, 1979.
- *Qué familia*, México Paulinas, 1979.
- Wojtyla, Karol, *Poemas de Juan Pablo II*, tr. Joaquín Antonio Peñalosa, México, Bancomer, 1979.
- *Más humor con menos agua bendita*, México, Jus, 1982.
- *Rafael Guízar a sus órdenes*, México, Jus, 1982.
- *Páginas escogidas*, San Luis Potosí, Universitaria potosina, 1983.
- *Los santos van al zoológico*, México, Paulinas, 1983.
- *Yo soy Conchita Armida*, México, Cruz, 1983.
- *Flor y canto de poesía guadalupana. Siglo XX*, México: Jus, 1984.
- Guzmán Ponce de León, José, *Un lustro de tiempos heroicos*, pról. Joaquín Antonio Peñalosa, México, Cendilibro, 1985.
- *Rafael Landívar, orador y prosista latino*, vers. y notas de David Palomo, México, Jus, 1985.
- *México lindo y devoto*, Madrid, Promoción popular cristiana, 1985.
- *Flor y canto de poesía guadalupana. Siglo XIX*, México: Jus, 1985.
- Othón, Manuel José, *Poesías (1880)*, pról. Joaquín Antonio Peñalosa, México, Premia, 1986.
- *Sin decir adiós*, México, Jus, 1986.
- *Textos olvidados de Landivar y Abad*, San Luis Potosí, Universitaria potosina, 1987.
- *Flor y canto de poesía guadalupana. Siglo XVII*, México, Jus, 1987.
- Verduzco, Jerónimo, *Corona de Júbilo: poesía*, México: [s.n], 1987.
- *Bibliografía guadalupana de San Luis Potosí*, San Luis Potosí, 1988.
- *La vida tiene 7 colores*, México, Paulinas, 1988.
- *Letras virreinales de San Luis Potosí*, San Luis Potosí, UASLP, 1988.
- *Flor y canto de poesía guadalupana. Siglo XVIII*, México, Jus, 1988.
- *Letras virreinales de San Luis Potosí*, San Luis Potosí, UASLP, 1988.

- *Diario del padre eterno*, México, Paulinas, 1989.
- *La poesía de Manuel José Othón*, Monterrey, Al voleo, 1989.
- *Minicharlas para casados*, México, Paulinas, 1989
- *Modesto Santa Cruz, una postal de la poesía latino-mexicana*, México, UNAM, 1989.
- Peñalosa, Veracruz, Universidad veracruzana, 1990.
- Othón, Manuel José, *Poemas rústicos*, Introd. y notas Joaquín Antonio Peñalosa, México, Universidad Veracruzana, 1990.
- Othón, Manuel José, *Poemas rústicos*, ed. Introd., y notas de Joaquín Antonio Peñalosa, Veracruz, Universidad veracruzana, 1990.
- Mendizábal, Luis de, *Fábulas de la independencia*, presentación de Joaquín Antonio Peñalosa, México, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, 1990.
- *Yo, Sor María de Jesús Sacramentado*, México, Jus, 1991.
- *Literatura de San Luis Potosí del siglo XIX*, San Luis Potosí, Universitaria Potosina, 1991.
- Othón, Manuel José, *Poesías completas*, recop., pról. y notas por Joaquín Antonio Peñalosa, San Luis Potosí, Jus, 1992.
- *Aguaseñora*, San Luis Potosí, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, 1992.
- *Reíd, hermanos*, México: Jus, 1992.
- *Cantar de cantares a San Luis Potosí*, introd., recop. y notas de Joaquín Antonio Peñalosa, San Luis Potosí, Universitaria potosina, 1992.
- *Amigos. Antología mexicana de poetas*. Asociación propulsora del arte; Pról. Joaquín Antonio Peñalosa, México, Asociación propulsora del arte, 1992.
- *México mi amor*, México, Jus, 1993.
- *El zoológico de Cristo*, México, Paulinas, 1994.
- *Causa criminal de la real justicia contra Juan Gabiria primer poeta de San Luis Potosí*, introd., paráfrasis, e índice de Joaquín Antonio Peñalosa; paleografía y datos complementarios de Alejandro Espinosa Pitman, San Luis Potosí, Universitaria potosina, 1994.
- Othón, Manuel José, *Cuentos completos*, recop., introd. y comentarios de Joaquín Antonio Peñalosa, San Luis Potosí, UASLP, 1995.

- *Copa del mundo. Cantigas de Santa María*, Querétaro, Joan Boldó i climent, 1995.
- *Alrededores de Sor Juana Inés de la Cruz*, San Luis Potosí, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 1996.
- *Manual de la imperfecta homilía*, México, Buena prensa, 1996.
- *Periodismo, artículos, ensayos, discursos*, San Luis Potosí, JAP, 1948, c1996.
- *Yo soy Conchita Armida*, México, La cruz, 1997.
- *Yo soy Félix de Jesús*, México, La cruz, 1997.
- *Hermana poesía: Poesía completa*, San Luis Potosí, Ponciano Arriaga, 1997.
- Othón, Manuel José, *Obras completas*, Comp. Joaquín Antonio Peñalosa, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- *Huellas de un pastor: Bodas de oro sacerdotales D. Arturo A. Szymanski*, San Luis Potosí : Control formas, 1997.
- *Huellas de un pastor. Bodas de oro sacerdotales D. Arturo A. Szymansk*, edit. Mons. Dr. Joaquín Antonio Peñalosa ; Cngo. José Robledo Landeros, San Luis Potosí, Control Formas, 1997.
- *Francisco González Bocanegra. Vida y obra*, San Luis Potosí, Universitaria potosina, 1998.
- Zavala, Jesús, *Poesía de San Luis Potosí en los albores del siglo XX*, comp. Joaquín Antonio Peñalosa, San Luis Potosí, Universitaria Potosina, 1998.
- *San Luis Potosí en tres rostros de Mujer*, San Luis Potosí, Universitaria potosina, 1998.
- Landivar, Rafael, *Las obras menores: Declamación funebre, oda latina, soneto castellano*, introd. y transcripción de Joaquín Antonio Peñalosa, México, UNAM, 1998.
- *Entrevista con Dios, Judas y una rosa*, México, Buena prensa, 1999.
- *Cantar de las cosas leves*, pról. y selec. de Hugo Gutiérrez Vega, México, Fondo de cultura económica, 1999.
- *Memorias de un ángel de la guarda jubilado*, México, Buena prensa, 1999.
- *Francisco González Bocanegra*, San Luis Potosí, Seminario de cultura mexicana.
- *La verdad sobre los hippies*, San Luis Potosí, F P.

- *La poesía no coleccionada de Manuel José Othón*, Monterrey, Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad de Nuevo León, [s.f.].
- *6 rostros de San Luis Potosí*, San Luis Potosí, Cuadernos Potosí.

Más una infinitud de artículos, publicados en diversos medios y revistas impresas, sobre todo en *El Heraldo*, y que no añadiremos a esta larga lista, para no ser demasiado prolijos.

ANEXO II

Obras clásicas encontradas en la biblioteca personal de Joaquín Antonio

Peñalosa¹⁹²

- Alatorre, Antonio, *Las "heroidas" de Ovidio y su huella en las letras españolas*, [s. l. : s. n.], 1950, 96p. ; 20 cm.
- Ambrosio Ramírez traductor de Horacio, San Luis Potosí, UASLP, 1954, 251p. ; 24 cm.
- Antología de la poesía latina*, México, UNAM, 1957, 271p. ; 18 cm. (Nuestros clásicos)
- Aristófanes, *Las asambleas de las mujeres*, México, UNAM, 1996, xviii, 43, 43p. ; 20 cm. (Cuadernos de estudios clásicos; 41)
- Aristófanes, *Las nubes: los acarnienses, los caballeros*, Buenos Aires, Losada, 1941, 240p. ; 18 cm.
- Aristófanes, *Las once comedias*, México, Porrúa, 1981, xvii, 352p. ; 22 cm. (Sepan cuantos; 67) ISBN 968-432-014-0
- Bérard, Victor, *Resurrección de Homero*, México, Jus, 1945, 342p. ; 20 cm.
- Boissier, Gaston, *Cicerón y sus amigos*, México, Porrúa, 1986, xi, 251p. ; 22 cm. (Sepan Cuantos; 522) ISBN 968-452-186-3
- Bonifaz Nuño, Rubén, *Tiempo y eternidad en Virgilio: la Eneida, libros I-VI*, México, UNAM, 1976 181p. ; 21 cm. --(Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos; 5)
- Bowra, C. M., *Historia de la literatura griega*, México, Fondo de Cultura Económica, 1933, 213p. ; 17 cm.
- Bucólicos y líricos griegos*, México : Jus, 1970, 477p. ; 22 cm.
- Caro, Miguel Antonio, *Latinae interpretationes*, Bogota, Instituto Caro y Cuervo, 1951, 526p. ; 23 cm. (Instituto Caro y Cuervo ; 7)
- Caro, Miguel Antonio, *Poesías latinas*, Bogota, Voluntad, 1951, lvi, 250p. ; 23 cm. (Instituto Caro y Cuervo; 6)
- Cascales, Francisco, *Tablas poéticas*, Madrid, Antonio de Sancha, 1779, 360p. ; 18 cm.
- Catulo, *Cármenes*, México, UNAM, 1969, cxlix, 89, 89p. ; 21 cm. (Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana)
- Catulo, *Los poemas a Lesbia*, México, Martín Casillas, 1982, 109p. ; 17 cm.
- Chuaqui, Carmen, *El texto escénico de las bacantes de Eurípides*, México, UNAM, 1994, 253p. : il. ; 21 cm. (Cuadernos del centro de estudios clásicos; 36) ISBN 968-36-4054-0
- Cicerón, Marco Tulio, *Catalinarias*, México, UNAM, 1973, cxxxv, 80, 80p. 21 cm. (Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana)

¹⁹² El modo de citar cada libro es peculiar, pero al ser así como nos ha llegado de México, lo hemos respetado, para facilitar su localización. Si hemos manipulado el documento para unificar la manera de citar al autor por el primer apellido, pues no siempre estaba así nombrado en el documento original. Por ejemplo, a Virgilio unas veces aparecía por Publio, otras por Virgilio.

- Cicerón, Marco Tulio, *Catilinarias*, Madrid, Gredos, 1953, 157p. ; 17 cm. (Gredos bilingüe)
- Cicerón, Marco Tulio, *Cato major seu de senetute*, Madrid, Española, 1944, 52p. ; 17 cm
- Cicerón, Marco Tulio, *De la adivinación*, México, UNAM, 1988, cxlix, 149, 149p. ; 21 cm. (Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana) ISBN 968-837-334-6
- Cicerón, Marco Tulio, *Diálogos De la vejez y de la amistad*, México, Unam, 1958, 151 P. ; 18 cm. (Nuestros Clásicos ; 4)
- Cicerón, Marco Tulio, *Discusiones tusculanas*, México, CONAFE, 1985, 2v. ; 21 cm. (Cien del mundo)
- Cicerón, Marco Tulio, *El sueño de Escipión*, México, UNAM, 1989, 88p. ; 21 cm. (Cuadernos del Centro de estudios Clásicos ; 29) ISBN 968-36-0946-5
- Cicerón, Marco Tulio, *Epistolarum ad familiares*, [s. l.], Superiorum permissu, 1978, 536p. ; 15 cm.
- Cicerón, Marco Tulio, *Opera omnia*, [s. l.], Superiorum permifflo, & privilegio, 1773, 5. t. ; 18 cm.
- Cicerón, Marco Tulio, *Verrinas*, México, UNAM, 1987, clxxvi, 115, 115p. ; 21 cm. (Biblitheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana) ISBN 968-36.0143-X
- Colecciones de varias heroidas*, Madrid, [s. n.], [s. f.], t. 1. 272p. ; 14 cm.
- Diccionario del mundo clásico*, Barcelona, Labor, 1954, 2t. : 119 il., 32 láms. + 6 mapas. ; 23 cm.
- El texto escénico de las ranas de Aristófanes*, México, UNAM, 1996, 283p. ; 21 cm. (Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos; 43) ISBN 968-36-5700-1
- Espinosa Polit, Aurelio, *El teatro de sofocles*, México, Jus, 1960, 642p. ; 22 cm. (Clásicos universales; 2)
- Espinosa Polit, Aurelio, *Lírica horaciana en verso castellano*, México, Jus, 1960, (Clásicos universales "jus" ; 3)
- Espinosa Pólit, Aurelio, *Virgilio: en verso castellano*, México, Jus, 1961, xcvi, 771p. ; 22 cm. (Clásicos universales "jus" ; 4)
- Esquilo, *Las siete tragedias*, Madrid, Luis Navarro, 1980, 523p. ; 18 cm.
- Esquilo, *Las siete tragedias*, México, Porrúa, 1962, 171p. ; 22 cm. (Sepan cuantos)
- Esquilo, *Obras completas*, México, Tradición, 1975, 389p. ; 20 cm. (Grandes clásicos ; 1)
- Esquilo, *Tragedias*, [s. l.], Prometeo, 238p. ; 19 cm.
- Esquilo, *Trilogía de Orestes*, México, [s. n.], [s. f.], 1939p. ; 23 cm.
- Eurípides, *Las diecinueve tragedias*, 2, México, Porrúa, 1966, 532 p. ; 22 cm. --(Sepan cuantos; 24)
- Eurípides, *Tragedias*, México, UNAM, 1921, 433p. ; 18 cm.
- Girard, J., *La elocuencia ática*, Madrid, España moderna, [s. f.], 236p. ; 23 cm.
- González Uribe, Héctor, *Virgilio, el clásico de occidente*, México, Jus, 1956, 119p. ; 20 cm.
- Gora R. Muniain, Joseph, *El arte poético de Aristóteles en castellano*, [s. l.], Orden superior, 1798, viii, 138p. ; 25 cm.
- Gudema, Alfred, *Historia de la antigua literatura latino - cristiana*, Barcelona, Labor, 1928, 148p. : xviii p. de ils. ; 19 cm. (Ciencias literarias ; 151)

- Gudemann, Alfred, *Historia de la literatura latina*, Barcelona, Labor, 388p., xvii p. de láms ; 18 cm. (Labor. Ciencias literarias; 98-99)
- Hecker, Teodoro, *Virgilio: padre de occidente*, [s. l. : s. n.], [s. f.], 183p. ; 22 cm. (Sol y luna)
- Homenaje de México al poeta Virgilio en el segundo milenario de su nacimiento*, [s. l.] : [s.n.], 1931, 572p. ; 24 cm.
- Homero, *La Ilíada*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951, 243p. : il. ; 28 cm.
- Homero, *La Ilíada*, México, UNAM, 1921, 2 t. ; 19 cm.
- Homero, *La odisea*, Madrid, Bruguera, 1973, ISBN 48-02-02808-X
- Homero, *La odisea*, México, UNAM, 1921, 452p. ; 19 cm.
- Hontanar, *Lecciones sobre Esquilo*, Uruguay, Mosca, 1945, 120p.; 20 cm.
- Horace, Epitres, *París*, Hachette, 1921, 250p. ; 19 cm.
- Horacio, *Arte poética*, San Luis Potosí, Genaro Dávalos, 1857, 49p. ; 15 cm.
- Horacio, *Epístola "ars poetica"*, Madrid, Española, 1946, 31p. ; 17 cm.
- Horacio, *Exposición gramática, crítica filosófica y razonada de la epístola de Q. Horacio Flaco a los pisionos sobre el arte y poética*, Madrid: Julian Peña, 1867, 112p. ; 19 cm.
- Horacio, *Horace*, 4, París, Poussielgue, 1905, 475p. ; 18 cm.
- Horacio, *Las odas de Horacio*, Bogota, [s. n.], 1950, lxvi, 293p. ; 23 cm. (Instituto Caro y Cuervo, 5)
- Horacio, *Opera omnia*, París : Apud Lefevre, 1825, 395p. ; 11 cm.
- Horacio, *Opera*, [s. l. : s. n.], 1831, 697p. ; 22 cm.
- Horacio, *Opera*, [s. l.], Oxonii, [s. f.], viii, s. p. ; 19 cm.
- Horacio, *Poesías líricas*, Nueva York, [s. n.], 1826
- Horacio, *Satiras*, México, UNAM, 1993, ci, 95, 95p. ; 21 cm. --(bibliotheca scriptorum grecorum et romanorum mexicana)
- Horacio, *XL odas de Horacio*, México, UNAM, 1946, xxxiv, 97p. ; 20 cm. (Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana)
- Jenofonte, *La ciropedia*, México, UNAM, 1992, ix, 423p. ; 23 cm. (Biblioteca scriptorum et romanorum mexicana)
- La sátira latina*, México, CONAFE, 1984, 396p. ; 21 cm. (Cien del mundo) ISBN 968-29-1991-6
- Lisias, *Contra Erastófanos*, México, UNAM, 1989, 185p. ; 21 cm. (Didactica ; 13) ISBN 968-36
- Menandro, *Comedias*, México, UNAM, 1987, t.2, ccxxvi, 156, 156p. ; 21 cm. (Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana) ISBN 968-36-0272-X
- Méndez Plancarte, Gabriel, *Horacio en México*, México, UNAM, 1937,
- Millares Carlo, Agustín, *Historia de la literatura latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, 207p. ; 17 cm.
- Murray, Gilberto, *Historia de la literatura clásica griega*, Argentina, Albatros, 1944, 447p. ; 22 cm.
- Nepote, Cornelio, *Vidas de los ilustres capitanes*, México, CONAFE, 1945, 186p. ; 21 cm. (Cien del mundo)
- Nestle, Wilhelm, *Historia de la literatura griega*, Barcelona, Labor, 1930, 347p. vii p. de láms (Labor. Ciencias literarias; 260-261)

- Ojeda, Jorge Arturo, *De Troya a Itaca*, México, Premia, 1982, 91p. ; 21 cm. ISBN 968-434-209
- Ovidio, *Epístolas desde el ponto*, México, UNAM, 1978, ccxlvii, 100, 100p. ; 20 cm. (Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana)
- Ovidio, *Heroida*, México, UNAM, 1950, xcii, 221p. ; 20 cm. (Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana)
- Ovidio, *Heroidas*, México, Conafe, 1987, 164 p. ; 21 cm. --(Cien del mundo) ISBN 968-29-1299-7
- Ovidio, *Las heroidas de Ovidio*, México, [s. n.], 1828, 2. v. 218p. ; 14 cm.
- Ovidio, *Las tristes*, México, UNAM, 1974, ccxix, 111, 111p. ; 21 cm. (Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana) ISBN 968-36-0135-9
- Ovidio, *Metamorfosis*, México, CONAFE, 1985, 2. v. 21 cm. (Cien del mundo) ISBN 968-29-0608-3
- Ovidio, *Tristium*, [s. l.], Typis Juliani a viana razola, 1829, 208p. ; 15 cm.
- Pagaza, Joaquín Arcadio, *Horacio*, Jalapa, [s.n.], 1905, 475 p. ; 20 cm.
- Persio, A. Flaco, *Sátiras*, México, UNAM, cxxxivp. ; 20 cm. (Biblioteca scriptorum graecorum et romanorum mexicana)
- Píndaro, *Le odi di Pindaro*, Firenze, Presso P. Rorghi, 1827, 2.v.; 11 cm.
- Píndaro, *Obras completas*, México, Jus, 1972, 380p. ; 22 cm. (Clásicos universales "jus" ; 15)
- Píndaro, *Obras completas*, París, Garnier, 1921, 344p. ; 19 cm.
- Platón, *Cratilo*, México, UNAM, 1988, cxlvii, 90, 90p. ; 21 cm. (Bibliotheca scriptorum et romanorum mexicana) ISBN 968-36-0270-X
- Platón, *Cuatro diálogos*, México, CONAFE, 1984, 229p. ; 21 cm. ISBN 968-29-00223-1
- Platón, *Diálogos*, México, UNAM, 1921, 442p. ; 19 cm.
- Platón, *Diálogos: Protagoras-Gorgias-Carmides-Ion-Lysis*, México, UNAM, 1922, 431p. ; 19 cm.
- Plauto, Tito Maccio, *Comedias*, México, UNAM, 1980-1989, 3 t. ; 21 cm. (Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana) ISBN 968-58-2949-7
- Plauto, Tito Maccio, *Teatro latino*, México, CONAFE, 1985, 415p. ; 21 cm. (Cien del mundo) ISBN 968-29-0454-4
- Plinio el Joven, *Cartas*, México, CONAFE, 1984, 360p. ; 21 cm. (Cien del mundo)
- Plotino, *Selección de las enéadas*, México, SEP, 1923, 472p. ; 18 cm. ISBN 968-29-1788-3
- Poetas líricos*, Madrid, Luis Navarro, 1884, 466p. ; 18 cm.
- Poullain, Philippe, *La littérature latine*, París, Presses universitaires, 1948, 127p. ; 17 cm.
- Ramírez Torres, Rafael, *Demostenes: biografía y discursos*, México, Jus, 1961, 2 v. ; 22 cm. (Clásicos universales "jus" ; 5)
- Ramírez Torres, Rafael, *Epica helenica: post- homerica*, México, Jus, 1963, 477p. ; 22 cm. (Clásicos universales "jus" ; 6)
- Saavedra Fajardo, Diego de, *Corona Gótica*, Barcelona, Biblioteca Clásica española, 1887, 312p. ; 20cm.
- Safo, *Poemas*, México, Trillas, 1986, 160p. : il. ; 23 cm. (Linterna clásica ; 4) ISBN 968-24-1360-5

- Séneca, Lucio, *Cartas a Lucilio*, México, CONAFE, 1985, 478p. ; 21 cm.
- Sófocles, *Las siete tragedias*, México, Porrúa, 1962, xviii, 221 p. ; 22 cm.
- Sófocles, *Tragedias completas*, Madrid, Aguilar, 1976, 328 p., il. ; 14 cm. (Crisol Literario; 27)
- Suárez, Ignacio, *Comento de Publio Ovidio Nasón a los libros de Triftes y Pontp*, 3, Madrid, Viuda de Francisco del Hierro, 1733, 562p. ; 20 cm.
- Tácito, *Diálogo sobre los oradores*, México, UNAM, 1987, civ, 41, 41p. ; 21 cm. (Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana) ISBN 968-36-0138-3
- Tácito, *Vida de Julio agricola*, México, UNAM, 1987, cxxvii, 39, 39p. ; 21 cm. (Biblitheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana) ISBN 968-36-0136-7
- Tito, Calpurnio Sículo, *Eglogas*, México, UNAM, 1989, xxvii, 46, 46p. ; 21 cm. (Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana)
- Valbuena, Antonio de, *Ripios ultramarionos*, México, Guillermo Herrero, 1984, 283p. ; 17 cm.
- Valdez, Octaviano, *El prisma de Horacio*, México, UNAM, 1937, 69p. ; 23 cm.
- Varrón, M. Terencio, *De las cosas del campo*, México, UNAM, 1992, lxxxv, 166, 166p. ; 21 cm. (Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana) ISBN 968-36-1701-8
- Virgilio Inama, *La literatura griega*, Buenos Aires, Tridente, 1946, 248p. ; 20 cm.
- Virgilio, *Bucolica, georgica et aeneis*, París, Libreria rosa, 1850, 528p. ; 15 cm.
- Virgilio, *Bucólicas*, México, UNAM, 1967, cxxvii, 21 cm. (Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana)
- Virgilio, *Bucólicas*, México, UNAM, 1988, 207p. ; 21 cm.
- Virgilio, *Églogas y geórgicas*, Buenos Aires, Glem, [s. f.], 217p. ; 18 cm. (Colección boreal)
- Virgilio, *Églogas y geórgicas*, Madrid, [s. n.], 1897, lxxv, 368p. 18 cm. (Biblioteca clásica tomo XX)
- Virgilio, *Eneida, geórgicas bucolicas.*-- México : Porrúa, 1970, 299p. ; 22 cm. --(Sepan cuantos; 47)
- Virgilio, *Eneida: libros I-IV*, México, UNAM, 1972, ccxcix, 143, 143p. ; 21 cm. (Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana)
- Virgilio, *Geórgica primera*, México, UNAM, 1995, 60p. ; 21 cm.
- Virgilio, *Geórgicas, la Eneida y dos églogas*, Jalapa, [s. n.], 1907, 419p. ; 23 cm.
- Virgilio, *Geórgicas*, México, UNAM, 1963, xci, 92, 92p. ; 21 cm. (Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana)
- Virgilio, *Obras completas*, Madrid, M. Aguilar, 1941, 1202p. ; 14 cm.
- Virgilio, *Obras*, México, [s. n.], 1987, 4. v. ; 15 cm.
- Virgilio, *Obras*, París, Garnier, [1920?], 580p. 18 cm.
- Virgilio, *Bucolica, georgica et aeneis*, [s. l. : s. n.], [s. f.], viii, 528p. ; 16 cm.
- Young, George, *The dramas of Sofocles*, Londón, J. M. Dent, xx, 396p. ; 18 cm. (Everyman's library)

ANEXO III

PASEO DE LA REFORMA 369.104
MEXICO, 5. D.F.

A 21 de Julio de 1990.

Estimado amigo:

Gracias por su carta y por la edición de Poemas rústicos, publicado en la excelente colección de poetas mexicanos de la Universidad de Veracruz. Tal vez le gustará saber que yo poseo un ejemplar de la primera edición, la de 1902. La nueva edición es pulcra y clara. La introducción y las notas de usted son, a un tiempo, atinadas y esclarecedoras. Lo felicito: ya era hora de que se publicase una buena edición de ese libro.

Un pequeño reparo: en la bibliografía se omiten los estudios de Cuesta y los míos. Los de Cuesta, en verdad penetrantes, abrieron la vía a la crítica moderna pues mostraron a un Othón más hondo y secreto que el de la mayoría de sus críticos. No excluyo a don Alfonso Reyes, más impresionado por el Othón clacisista y partidario del general Reyes que por el poeta torturado por una pasión que él mismo encontraba culpable. Sin embargo, a diferencia de otros críticos, Reyes no fue enteramente ciego ante el aspecto sombrío de una porción -la más viva- de la obra de Othón y, aunque de paso, menciona a Baudelaire entre sus antecedentes. En cuanto a mis escritos: me ocupo de Othón no sólo en la nota recogida en Primeras letras sino en la Introducción a la historia de la poesía mexicana, (1950) y en Emula de la llama, (1942). Estos dos textos aparecen en Generaciones y semblanzas. Finalmente, en mi pequeño ensayo Pinturas de José María Velasco (1942), incluido en Los privilegios de la vista, aludo con alguna extensión al soneto A una Estepa del Nazas. Creo que Jorge Cuesta y yo somos los únicos que se han ocupado de esa composición con cierto detenimiento.

Sí, recuerdo nuestros agradables paseos en San Luis Potosí, hacia 1955. Usted fue mi benévolo guía. Todavía tengo presente nuestra conversación sobre la infortunada Concha Urquiza.

Le envío con estas líneas un libro mío, en señal de -- amistad.

Cordialmente

Octavio Paz

ANEXO IV

CARTA DE JAIME SABINES A PEÑALOSA

El Herald, San Luis Potosí,
9 de octubre de 1986

Parece ser que "Sin decir adiós", el último poemario de Joaquín Antonio - Peñalosa, apunta hacia la consolidación de un prestigio hasta ahora, quizás, escatimado. Así lo demuestran las múltiples críticas encomiásticas con que el libro ha sido saludado por escritores y estudiosos tanto del país como del extranjero. Reproducimos aquí la carta que el gran poeta chiapaneco Jaime Sabines envía al escritor potosino.

Querido don Joaquín:

Muchísimas gracias por su libro "Sin Decir Adiós". tiene cosas preciosas y todo él es un rico platillo escepción. Uso la palabra intencionalmente porque lo he saboreado degustado, paladeado, con toda lentitud. Es bien sabroso, y bien estimulante.

¿De dónde sale usted? Está uno tan mal acostumbrado a una lista de nombres en la Poesía mexicana, que de pronto es la sorpresa, la palmada en la frente, y el caer en la cuenta de la omisión imperdonable. Pero no importa. Usted sale de su discreta vida, de su apartamento, de su dignidad, y eso hace más valiosas sus palabras

palabra que por fin dicen algomás certeras y más amadas.

Gracias por los buenos momentos que me ha dado especialmente ahora.

Muchas gracias.

ANEXO V

AGUASEÑORA DE PEÑALOSA

Alfonso ~~Gastro~~ Pallares

Un epigrama latino, un juicio, un poema español

DUM. HEU. VOLUBILE. TEMPUS. RUIT.
ANNIQUE. NOSTRI. CADENTE. SOLE. FRIGESCUNT.
AMICUS. EXOPTAT. INFIMUS.
UT. BENE. VALEAS.
ANNOSQUE. PERPETUA. GERAS. JUVENTA.

ALFONSUS.

Joaquín Antonio:

- te felicito.
- he gozado tu poesía.
- juegas con lo insólito.
- moderno y eterno.
- tu imaginación no tiene límite.
- tu metáfora es estridentemente nueva.
- hermoso y pulcro libro.

MI PECADO; te envidio.

Mándame tu absolución
en el nombre
DEL PADRE, DEL HIJO Y DEL ESPIRITU.

AGUASEÑORA.

Perfecta madrugada de tus rosas,
sutil atardecer de tus senderos;
joven maestro de insectos y luceros,
maestro viejo de cosas y de cosas.

Insólitas ternuras luminosas
vas sembrando en insólitos viveros;
son tuyos los perfumes alfareros,
y mi herencia, tus leves mariposas.

Te ensayas a morir y no te has muerto,
quieres callar y nunca te has callado.
¡Qué bueno que te tengo bien despierto!

Son aldeanas tus musas y serenas.
Y te alegras gozando con cuidado
la levedad del ser entre tus venas.

Ta envidio, mi señor, hora tras hora,
y te envidia mi verso fatigado,
arquitecto fluvial de Aguaseñora.

Miércoles de ceniza.
Febrero 1993.

