

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

***El cortejo de Tláloc. Poemario.
El paisaje en la tradición poética de México: Poética.***

TRABAJO RECEPCIONAL QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN CREACIÓN LITERARIA

PRESENTA

Cristian Gabriel Bermeo Picón

Directora del Trabajo recepcional

Mtra. Ana Lenor Cuandón Alonzo

Ciudad de México, octubre de 2020.

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS[©]

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

Coordinación de Certificación y Registro
F6 AUTORIZACIÓN DE IMPRESIÓN

Ciudad de México a 29 de septiembre de 2020

Cristian Gabriel Bermeo Picón
Estudiante de la Licenciatura en Creación Literaria
Presente

En virtud, de que cuentan con los votos aprobatorios necesarios para presentar la defensa de su tesis/trabajo recepcional titulado/a **El cortejo de Tláloc. Poemario. El paisaje en la tradición poética de México: Poética**, esta Coordinación le autoriza la impresión de su trabajo final.

Por lo que deberá reproducir 7 ejemplares, los cuales deberá **entregar 8 días hábiles antes del examen** uno para Director/a y codirector/a, si fuera el caso, uno a cada Lector/a y **a esta Coordinación 3 ejemplares, así como 2 discos compactos con la *versión electrónica en formato PDF.**

No omito recordarle que no hay prórroga en la entrega de materiales, ya que de ello depende la reconfirmación de fecha de examen.

Sin otro particular, reciba un cordial saludo.

A t e n t a m e n t e



**COORDINACIÓN DE CERTIFICACIÓN Y
REGISTRO**

***Para la Titulación “A distancia” enviar por correo electrónico la versión final de la tesis/trabajo recepcional en versión PDF (tal como aparecerá en el formato impreso que será entregado posteriormente).**

El nombre del archivo será: Nombre del Estudiante_Siglas licenciatura

ÍNDICE

El paisaje del tiempo. Presentación.....	5
--	---

I. *El cortejo de Tláloc. Poemario.*

Matinal

En el cauce	11
El lodo es la batalla.....	12
Al parecer	13
Paisaje de agua	14
Urbe	17
Alba.....	18
Llega tarde la luz.....	20
Alameda	21

Ángelus

Despierta el dios	24
Llovizna	25
Besos de vapor.....	26
Hombres de agua	27
El agua que viene.....	30
Tonada	31
El papalote en la mano de un niño	33
Víspera	34
Diluvio universal	35
La lluvia es siempre un poema.....	36
Puesta.....	37
El tiempo	39
Cuando el día envejece	40

Altas horas

Nocturno de Coyolxauhqui	43
La noche.....	45
Acuarela.....	46
El hombre es la leña... ..	48
Sombra.....	49
Una hoja malva... ..	50

Un domingo	51
------------------	----

Atemporal

Dualidad.....	54
Para el romance.....	56
Cuando está mojada la calle.....	57
Cuando anochece.....	59
Plegaria.....	60
Hace ya muchos años	63
Jaula	64

Fuego en el ombligo del tiempo

1.....	66
2.....	70
3.....	72
4.....	74

II. Poética.

Introducción. El paisaje en la tradición poética de México.....	77
1. Algunos aspectos paisajísticos en la poesía náhuatl	82
1.1. Concepto de “Flor y canto” y recursos estilísticos	83
1.2. La enumeración paisajística	88
2. Los paisajes poéticos de la ciudad de México	91
2.1. <i>Nocturno de San Ildefonso</i> , de Octavio Paz: La ciudad entre el paisaje y la memoria	92

2.2. <i>Poema de amor en la Ciudad de México</i> , de Homero Aridjis: El paisaje del abandono y la desolación	100
2.3. <i>Los hombres del alba</i> , de Efraín Huerta: La reivindicación amorosa del paisaje	105
3. <i>El cortejo de Tláloc</i> : una mirada histórica del paisaje citadino desde la óptica moderna.....	112
Conclusiones.....	118
Bibliografía.....	122

El paisaje del tiempo. Presentación.

La poesía está ligada al ser como su otra hambre, su otro frío, su otra realidad. Ha sido tan necesaria para las sociedades en momentos notables de su trayecto por el mundo, que hemos buscado infatigablemente celebrar mediante alegorías. Y los tiempos actuales no están exentos de esta necesidad de renombrar sensaciones.

Con las ciudades modernas, la poesía se mezcló entre la algarabía de gentes y construcciones apiladas. Mediante el acto poético, los sonidos de las miles de voces que la habitan penetraron en palacios, monasterios, escuelas, parlamentos o tugurios. Al poeta ya no le basta sólo con tomar como punto de partida los elementos de la naturaleza, ni mirar el cielo y mapear con metáforas la geografía de un cuerpo humano. Ahora tiene a su alrededor muros, bombillas, aparatos autónomos, redes sociales, grandes construcciones: motivos cotidianos que le convierten en un ciudadano inmerso en la polis que lo engulle.

En una sociedad donde todo se puede comprar y vender, la poesía guarda distancia, se desmarca de esa inercia para poder renombrar una realidad en ocasiones distópica.

Con estos cambios en el paisaje, los poetas, inconformes con quienes solo se quedan observando, se regeneran, descubren y describen esta nueva versión de la condición humana que no muta en su hambre por lo esencial, pero sí en la perspectiva: seguimos sintiéndonos solos, nos abraza el insomnio, nos enamoramos y seguimos mirando el cielo, ya invadidos por aparatos y construcciones de hormigón: “Somos la piedra a la mitad del torrente:/ siempre igual y distinta cada segundo,/ pulida por las incesantes aguas del cambio.” (Pacheco)

Aunado a esto, los mitos y la historia; alimento vital, también se mezclan en el discurso moderno como una amalgama que lo reúne todo.

El Cortejo de Tláloc es una manera muy personal de renombrar, desde una realidad urbana-contemporánea las cosas que se niegan a desvanecerse. Me parece que no soy ni mínimamente el primero a bordo en este viaje poético que intenta, mirando su ciudad, contraer el tiempo y a la vez delinear la distancia como si se tocara música lenta en un contrabajo. Pero siempre me inquietó esta perspectiva desde donde los poemas que leí miraban el presente a partir de un pasado remoto; como si el tiempo se pudiera curvar para hacer posible un diálogo entre edificaciones monolíticas y caseríos modernos, entre voces antiguas y pensamientos contemporáneos. Acaso esto también sea la poesía: voces añejas que reclaman mediante su permanencia las comarcas modernas.

Me gustaría decir que en mi obra hay, implícitas, preguntas que quizás no he podido responderme satisfactoriamente, porque somos seres cargando valijas del pasado con los ojos puestos en un mañana incierto y, por tanto, indescifrable. Es por ello que me inquieta encontrar una manera de representar al individuo rodeado de tiempo, un tiempo caótico que le lleva y le trae, obteniendo solo conjeturas.

Después del desencanto de la modernidad, después incluso de ver mutar nuestras propias aspiraciones, ¿qué nos quedaría si todo nos abandona? Seas quien fueres, pienses como pienses, al final solo te tienes a ti dentro del tiempo. Tú eres tu certeza mortal menos refutable, y tu ciudad es un coloquio de historias que se reagrupan en forma de versos que te habitan.

Pienso que uno debiera escribir en proporción de lo que sabe, y tener en cuenta que si no lo hacemos, el poema lo evidenciaría y el lector, que no debe ser subestimado, descubriría los hilos que mueven la marioneta.

Diré para concluir este preámbulo, que *El Cortejo de Tláloc* es mi homenaje personal a la ciudad que me ha visto rondar, que es un poema sincero y sin engaños estilísticos y que encontrarán frecuentemente en él cavilaciones que dudan o maldicen, porque, a fin de cuentas, este poemario resultó ser para mí un artilugio ciego y obstinado.

También diré que en los últimos momentos del proceso creativo pensé mucho en el lector, pero no en aquél lector docto y ortodoxo; sino en los individuos sin rostro que caminan la ciudad como si la peinaran con sus pasos, los que se apropian de ella hasta mimetizarse. Comparto entonces la preocupación de Cervantes con respecto al “qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que, al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora, con todos mis años auestas, con una leyenda seca como un esparto” (de Cervantes Saavedra); porque, si bien, creo que es importante entregar un buen trabajo desde el punto de vista estilístico, el interlocutor, uno de los protagonistas del poema, también debe ser tomado en cuenta. Digo esto porque la ciudad no solo se limita a las estructuras de concreto, alambre y metal, sino también a los millones de engranajes que conforman su esencia: las personas.

Diré en mi contra que hasta este momento tengo la dicha de no saber a ciencia cierta qué es la poesía; acaso, como cree Alberto Acosta-Pérez, “La poesía es, al fin y al cabo, / la única utopía de la que nadie puede echarnos / no con un látigo ni con un decreto.” (Acosta- Pérez) Pero desde mis ojos, desde mi subsistencia, sé también que el proceso creativo puede compararse a un naufragio voluntario y feliz, a un viaje inesperado habitualmente a ciegas. El

escritor Roberto Bolaño lo definiría como un “gesto del adolescente frágil, inerme, que apuesta lo poco que tiene por algo que no se sabe muy bien qué es, y que generalmente pierde”. (Claudio Sanhueza) Sin embargo, y en mi descargo también, diré que una vez emprendido este viaje, consumada la apuesta, es disfrutable el trayecto, el paisaje se acrecienta, y las palabras que toda tu vida has repetido para navegar serenamente en el océano social, ahora se convierten en raíces, en dagas o antorchas en medio de silencios nocturnos. Eliseo Diego señalaría que: “no es más que unas palabras/ que uno ha querido, y cambian/ de sitio con el tiempo, y ya/ no son más que una mancha, una/ esperanza indecible;” (Eliseo). Creo entonces, como el poeta cubano, que las palabras no son signos inanimados unidireccionales que funcionan a manera de fórmulas matemáticas en el ejercicio de la comunicación. Porque ya hemos comprobado que la imparcialidad gramatical y las oraciones concretas, han resultado ser insuficientes.

El Cortejo de Tláloc

Cristian Bermeo Picón

matinal

En el cauce:

navegantes;

somos humedad que se ahorca entre piedras

bajo la tarde de una época ilusa,

sangre detenida que anuncia muerte,

la nube que atraviesa los cerros sin mirar hacia atrás,

y el líquido semiótico en el iris.

Somos también los polos, las mareas,

el oasis, la saliva, los besos,

el llanto de las flores, las raíces del mundo.

Tinta, lodo,

algunos malos días enjugados en la casualidad,

el rocío, la corriente, el cauce que persigue a la mar.

Somos muchos y distintos relatos

sobre el origen de los tiempos.

En todos ellos, siempre habrá de llover.

El lodo es la batalla de la tierra con el agua.

De fango ha de hacerse el último, como se hizo al primero.

Nada hallarás más franco que la tierra por donde llevas a pasear ésta tu vida, que el árbol aparentemente mudo que te ha visto crecer.

Eres uno más que camina, uno más que da y quita.

Alrededor de ti solo palabras huérfanas que saturan con salitre cada rincón de piedra y aire, cada trozo de pan.

Al parecer dioses y hombres convienen abrir las arcadas del cielo para ensanchar la vida;

ante ello, árboles y bestias en los campos ofrendan su canción.

Nadie aspira a morir, nadie sobrevive a la resequedad de un día nublado.

Una gota de lluvia es la rendija por donde se mira de lejos la inmortalidad.

Tlaloques llevan y traen cántaros de agua domada para inundar la farsa.

Arriba, en la nube de cal, en la cima del agua, sentado sobre el retablo hecho de gotas diminutas de azar, está el señor Tláloc, anegado en su fondo.

Observa a sus hijos regando con sus cántaros el comal donde viven los hombres.

Abajo, todos miran cómo empieza a humedecerse, hoja por hoja el calendario.

La sequía terminó.

Ahora hay que ofrendar dulces y niños descompuestos para que Tláloc no inunde de sangre el noticiero.

paisaje de agua

como un verso el cielo

dibuja copo a copo al ciclón

desde su trono de vapor

el soberano de las aguas levanta la mirada

una melena de algas baña su espalda

y con garbo

sostiene aquel escudo de olvidos

que lo protege

abajo

respira hondo

la cúpula más alta

como si el fuego

ya se hubiera extinguido

campanarios adustos
con sus ojos de sarro
escuchan la miríada de voces
que no encuentran lugar para el sosiego

el caserío se esparce
como la peste negra
ágata hecha por la mano del hombre
garabatos de piedra sobre antiguos altares

entre palpitaciones

el cielo
que no es azul
pero tampoco gris
decide sonreír

mujeres y hombres
hechos de fango y de mazorca

viven bajo el amparo del mito y el disfraz

esta marejada de luciérnagas

al abrigo del pan

ha echado raíces en la piedra de un pasado imperfecto

le dicen ciudad

lo cierto es que nació de un torbellino

en el vientre de algún ser solitario

lugar perseguidor

disfraz de sombra

La montaña de Tláloc

con su mirada de agua

con sus viejos tiempos

te ha sentenciado

a ser protagonista

en la invención

de esta eternidad

Urbe es una niña de loza, una niña intranquila. Una grande y fuerte niña que está aprendiendo a hablar. Sus mejillas tizana, sus brazos de camino mugriento. Una niña apasionada; de cartón, de piedra y de metal.

Urbe es una niña con paraguas que camina por la baranda de los instantes rotos. Una inquieta fatalidad del universo que suda epifanías.

alba

amanece

y el vaho del concreto

huele a pan

el tezontle

quiere reconciliarse con la flor

un ejército de escobas

remueve del empedrado

cuentas de vidrio

vómito de sirenas

sangre

plumas secas

entrañas de afecto peregrino

alfileres de azar

los niños de la noche

con ojos transparentes

emergen del subsuelo

y van formando filas

en torno al eje vial

nuevamente el monstruo gris

de mil cabezas

quiere desayunarnos

Llega tarde la luz al callejón, a la banquetta inmunda, al óxido del viejo barandal que ha sido observatorio de algunos contratiempos.

La sangre circula nuevamente y el porvenir amaneció sediento.

Dentro de poco el juego de pelota comenzará de nuevo su perpetua danza circular.

alameda

el reloj de la catedral
anda siempre con prisa
urgiendo a las campanas

los rincones
adornados por el crepúsculo

anidan amor terco
labios huérfanos
abrazos de oropel

los devotos
llevan a remojar su herejía
en la pila del templo

afuera un vendaval de voces
recita despojos de la modernidad

en la vieja alameda
los niños de nadie
con el rostro de todos
mojan su cara
en el agua de la fuente
y regañan con aires de grandeza
a su amigo invisible

entre los matorrales
una mujer y un hombre
se hieren en secreto
y de sus ojos brotan
lágrimas de aguardiente

en este domingo medio gris

medio prosaico

un demonio y un ángel

han venido a brindar

“por la fogata humana”

ángelus

Despierta el Dios, bosteza, mira el horizonte y cuenta a sus hermanos, mira hacia la tierra y cuenta a sus difuntos, parpadea y sus ojos de agua ordenan que respire profundamente el relámpago inerte que lleva en la mano derecha. Lo recarga en su hombro y comienza a soplar.

El agua unge al hombre para que pueda respirar en medio de aquél montón de piedras desordenadas. De los orificios de la tarde asoman páginas donde se cuentan heroicas hazañas de gente *desgentada*.

llovizna

el cielo
se ha convertido
en un río de neblina

un aire mustio copula con las nubes

el aliento de Tláloc
limpia
casa por casa todo el valle

ahora las nubes
han cubierto los huecos
por donde aún se podía uno
escapar hacia el sueño

esas nubes que llegaron inesperadamente
imitaron la canción del nado de ballenas

las primeras escamas de la serpiente
en la mano del Dios
empiezan a caer

Besos de vapor salen de aquella flauta.

Serenas olas de agua, como atole frío de maíz en la olla, colorean en el horizonte al relámpago; ala alta, marea de pequeños esplendores.

La ciudad encinta de ojos por toda su maraña, llena de fierros viejos, empieza por forjarse una nueva versión de soledad.

hombres de agua

llueve
es el vaho de la nube en la entraña

el rumbo acostumbrado del agua
acaricia el lomo
de los titanes de alabastro

estas calles sacuden de sí
basura
y gente
como un perro sus pulgas

todos corren
de aquí para allá
poniéndose a salvo
del “mal tiempo”

se ha quedado solo
el beso del aire en las esquinas

los brazos de las seis treintaicuatro
enfriaron el hambre

de un mendigo

el recolector de basura
está sentado al borde del río de metal
hojeando este cuaderno

se pregunta
por qué llueve
—más allá de la explicación simplificada de la ciencia—
¿Cómo es que nace una flor en pleno asfalto?
¿Cómo es que tiene uno que irse
a cierta hora
sin escuchar por qué?

le interesa
el origen del mundo
mucho más que los anuncios
de dos por uno en las tiendas de embustes

de cualquier modo
el hombre muestra
apatía por las cosas de siempre
como si no supiera su función en la vida

despoblado

ha de irse con el destino

para mirar de frente a Xolotl

Buda, Alá o la nada indecible;

lo mismo le ha de dar...

El agua que viene de la nube, dicta el ritmo de los pasos, dice adónde ha de mirar la jacaranda.

La lluvia no cae, inunda, envuelve, temple los colores de la resequeidad.

Cuando moja, fecunda; exprime el ruido que las mudas costumbres disfrazaron.

Para quien sabe de aguaceros, la lluvia es una conversación con al origen.

tonada

esta lluvia
no es un griterío vago y ruin
que tiende a despoblarnos

se mueve bajo un compás ligero
y cuando choca
con el árbol
el asfalto
o el nido de un zanate
nace una rima en la garganta del planeta

Tláloc

debió haber sido representado
con una flauta o un tambor
pero en su pecho
sostiene una serpiente eléctrica
lleva también un bigote
que lo hace ver solemne
y enojado

pero la música
que nace de la lluvia
incluso antes de chocar con la tierra
o con la planta
con el cemento o el paraguas
es ya una tonada lúdica
enviada por los demonios del compás
por las diosas del estremecimiento

El papalote en la mano de un niño, es solo una ilusión, pero cuando vuela y se va lejos, se convierte en algo menos efímero, cobra una vida propia. A su vuelta, ya no es un trozo de papel de china, dos o tres varas de madera y harapos marchitos. Es un viajero, un ser volador que platicó con dioses, que mendigó el aliento del crepúsculo.

Para cuando crees que conoces tu lugar, el idioma de las cosas empieza a transgredir el mundo, se mueve como víbora de cascabel acorralada en un círculo de palabras de fuego. Y surge de algún lodo el firmamento.

víspera

entre las grietas del titán
uno parece que camina
sobre las palabras de una lengua
confusa

cuando el horizonte se arrebola
detrás del monumento a Don Nadie
y todos andamos revolviendo
placer y necesidad

parece que los aires
nacidos en la flauta de Ehécatl
se han llevado el lugar
donde creímos ser ciegos
y traen consigo
otro sitio
el de los tuertos

diluvio universal

sobre las calles

vuelan pájaros de papel carbón

las nubes observan con indiferencia a los edificios llorar

en el bosque de fierro y piedra gris

lobos modernos se alimentan

de migajas envueltas en papel celofán

bajo la lluvia sobre el asfalto

navegan ratones moribundos plástico roto

y alguna flor desechable

le otorga un tono de ingenuidad al panorama

un gato salta sobre nuestra sonrisa

y le pide a su noche —donde quiera que esté—

permiso para amar

las rocas muertas apiladas por el hombre

rompen los cánones

de cualquier idea que tengamos de la belleza

mientras que en algún callejón

bajo este escenario distópico

dos que se quieren celebran la vida que se va

La lluvia es siempre un poema.

No importa la firmeza o el ímpetu con que brota de algún cielo, no importa el nombre del dios que la haya hecho venir, sino el panegírico que la convoca.

Entre su aparente frialdad, siempre esconde una historia en donde hay una promesa, una batalla, un desenlace con cielo abierto y algunos desconsuelos.

Así como el horizonte es para algunos una comarca a la que se debe llegar, para otros es un simple guiño de la vida a punto de quebrar el jarrón antiguo de las costumbres.

La lluvia es un poema medido o desmedido, sin cautela, flecha hacia todos los rumbos, paisaje que anega la forma de mirar.

puesta

desde la azotea

como artefactos rotos

como antena oxidada

Manuel

Adriana

o Jorge

ven cómo la tarde se sonroja

antes de agonizar

La misma tarde

que olvidó llevar consigo

el concierto de pájaros en torno al eucalipto

el galante arcoíris que debió tener nombre

Gustavo

Rocío

o Adela misma

creen que esta forma como se va la tarde

aquí en este lugar es más compleja

cuando se va la tarde

–dice Alberto Dolores o Mariana–

esta ciudad se encarga

de encender en los ojos de todos

las farolas del tiempo

El tiempo: demente ocasión que la inmensidad tiene para incendiar los calendarios.

cuando el día envejece

y es domingo

observamos con pena

la manera tan insensata

como los árboles sacuden su melena

porque en el horizonte

las cosas y la gente apresuran el paso

el hormiguero se transforma

en tenues llamas falsas

el teatro de la noche abre el telón

como pájaro gris

sobre un depósito de agua

remoja el pico

en las aguas de aquel atardecer

A veces

imaginamos

que en algún sitio entrañable

está saliendo el sol

altas horas

nocturno de Coyolxauhqui

se hizo de noche
las aguas se fueron a trovar
detrás de aquellos cerros
del sureste

las nubes dan su venia para observar el firmamento
el universo nos deja ver sus órganos
y en la cima de una constelación
el ocelote ruge
trepado en la azotea del mundo

parece que resguarda los ciclos de la luna
esa rota mujer
llena de cascabeles

la gente hija del sol
se fue a su casa
y ahora
resurgen las legiones

los tallos de la noche

tributan a otros dioses

caminan de otro modo
en este adoratorio
que dejó atrás la tregua

Coyolxauhqui, la mujer en el techo del mundo
comparte la vagancia del hombre

La noche, aquél fondo de un cántaro donde se asienta el polvo de horas, peregrina
contemplación de un avispero, entraña del comienzo, almíbar del fuego.

La noche es ocasión de incendio, párvula flor del buen sentir, del momento ideal; pluma de
cuervo que atraviesa algo más que neblina.

acuarela

a esta hora

detrás de quién sabe qué muro

hay máquinas humanas frente al televisor

gente que fornicia

que se corta las venas

que hace planes

para arruinar al diablo

mercaderes que lucran con la franqueza

por un plato de luz

traficantes que intercambian

el dinero por alas

a esta hora

en la ciudad hay gente

que presencia milagros

que escribe

en una libretita

sus pensamientos rotos

que agoniza en las salas de espera

hay hordas
que propagan *su verdad*
como pandemia

a esta hora
en la mesa del rey
las ratas se quedan a buscar lo que se cayó de la mesa

a esta hora
detrás de quién sabe qué muro
con migajas se está formando el pan

El hombre es la leña con la que el hombre quema al hombre para rendirle aquel viejo culto al reloj que ha de llevar su rostro.

sombra

pudo llamarse Pepe
y usar la oscuridad
para emular a un superhéroe

pero se llama Sombra
y usa el silencio de la noche
para estrujar las almas

zambulle su *ajolocuerpo*
entre personas
que no paran de hablar
entre las voces de todos
y de nadie

roba un jardín de luz aquí

sonrisas distraídas allá

Sombra le roba a la vida un día más

Una hoja malva se desprende del árbol y mientras cae, en otras ramas un concierto inarmónico de pájaros, forcejean entre sí por un trozo de alambre.

La hoja, que *pendulea* a capricho del aire, mientras contempla su propia caída, silva como puede para decirle al mundo que las cosas rotundas suceden incomprensiblemente.

un domingo

las primeras hojas de otoño

caían sobre la espalda

cubriendo los aires

que nos hacían humear

nos sumergíamos en pantanos de azúcar

de aquel cielo colgaba un avispero

de lajas cristalinas

parecía

que nuestros muertos

al fin estaban comulgando

con esta prisa de tortugas

a las que se les acaba el temporal

de sus ruinas
—esas piedras punzantes—
resurgía una estatua de miel
y de las nuestras
el venero implacable
con el que alimentábamos su risa

el mundo entonces no era una espiga

noches buenas
al parecer atadas
al torbellino de una pasión umbilical

atemporal

dualidad

este lugar

a veces mujer a veces hombre

sal sin mar

agua de nube imaginaria

esta ciudad

a veces luna y cielo abierto

a veces rojo

sin la ira del fuego

esta ciudad llena y vacía

feria de rostros

dama y alfil

a conveniencia de los días

esta ciudad

civilizada y bárbara

cama de piedra

ronda de lunes

péndulo que lleva y trae

esta ciudad entraña

de cloroformo y agua santa

esta ciudad es mía

como la casualidad

como el día que se va

como la palabra que se oculta

en una lengua muerta

Para el romance entre la araucaria y el zanate se ha dispuesto una leve llovizna. Y en esta danza de los minutos, un reluciente cielo negro compone la tonada.

cuando está mojada la calle

y salimos a olfatear el vaho del Dios del agua

somos parvada de gaviotas principiantes

que navegan a ciegas

atraídas por un encantamiento

nos gusta

el licor agridulce

que la ciudad ha puesto

a nuestro alcance

nos nutrimos

de ojos pasos

murmullos

gruñidos de aves transitorias

bullicio de borrachos

retorcidas miradas

y así andamos
renombrando las cosas
en medio de algún bosque de piedra

lo sabemos

nos depara una casa de dulces

y una jaula

durante los inviernos llenos de soliloquio

nos nace una idea rústica de la ternura

ahora que hemos aprendido

a acariciar

con un trinche el corazón

toca olvidar

que hubiera sido peor

vivir con sed

Cuando anochece, adentro de las casas los adornos dispuestos en las cornisas se arrugan, en la sala los colores bostezan y las sillas se encorvan. Las personas de los cuadros en los muros se van a descansar al túnel de la melancolía. Entonces, de la ciudad brotan oraciones confusas a deidades que nunca nadie termina de saciar.

plegaria

Dios nube

que adorna nuestros sueños

apaciguado

en el lago de azúcar

y de sal

Dios que tiñe de blanco

el cabello de la mujer montaña

somos un manojo de pencas

en espera de un nuevo torrencial

¿El azar nos ha traído aquí?

¿Venimos a caminar estos parajes

de salitre

nomás para encontrarte?

¿Somos únicamente

muchedumbre constructora

de grandes edificios de arcilla,

de enormes anfiteatros,

de palabras incongruentes de molde?

Tajín aéreo

Cheen arrebatado

Cocijo piedra que sangra

como vapor de hielo seco

en la cascada de los días

durante la cosecha

un ojo de agua brota

del lugar donde pisa tu cetro

anciano adolescente

charco de espinas

que florecen

en medio del silencio

debajo de varillas y concreto

Hace ya muchos años un hombre subió a la cima del monte Tláloc, se postró ante un altar y le preguntó a la gran roca viva por qué había permitido que su milpa se secara. No recibió respuesta alguna. Cuando bajó y fue a su casa, la guerra estaba llegando a sus tierras, entonces el hombre agradeció a su Dios la posibilidad de matar de hambre y de sed al invasor.

No sabía que incluso los altares iban a ser corrompidos por una fiebre de oro y sangre que no acaba jamás.

jaula

¿Y si una gota de agua dejara de obedecer al Dios?

¿Y si Tláloc decidiera entonces ir más allá del caudal en la mente?

¿Si estuviera espiando tras los ojos del gato o desde un grano de agua que viene de la nube y
mirara a esta urbe como un rey despojado que ha visto arder el trono?

¿Y si Tláloc nos estuviera espiando desde las lágrimas de los seres que amamos, desde la
saliva que nos permite hablar?

¿Si pudiera leernos desde un libro en donde dice agua santa y se sintiera traicionado?

¿Si acaso estuviera en cada precipicio, en la fatalidad de un destino impetuoso, en la
hendidura que separa los tiempos de cada verbo, de cada pensamiento?

¿Y si una gota de agua dejara de obedecer al Dios?

El hombre, el ser hecho de lluvia, iría a parar al desagüe del eco

Fuego en el ombligo del tiempo

I

Vivo donde nació el diluvio

de las flores cobrizas

En el embarcadero de los tiempos

Donde la gente siembra maíz

y cosecha memoria

Donde se aprende a ser sencillo

entre las cicatrices que dejaron los días

Los muros de las casas antiguas

miran el sol para compartir su soledad

Ciudad doncella

mil veces desvirgada

mil veces

con ternura prosaica

Pegado a sus raíces

soy el salitre enfermo de epidemia

que vino con la brisa del atlántico

para vociferar

Aquí donde la madre de los profanos

vomita en la letrina de las horas

adictas

malnacidas

Dama que todas las mañanas

amamanta a sus hijos

con el veneno de la vida

y por las noches

es la más hermosa de las lloronas

que a pesar de todo se enamora

Aquí es la esquina sucia del universo

la cuerda floja de los desencantados

donde hay que morir algunas veces

para ganar el derecho de seguir atorado

en tus extremidades

de frágil telaraña

Ciudad territorio

del remedio casero

donde las fuerzas no alcanzan para poder mentir

donde nació el color blanco de las enaguas del cielo

donde te cobran a cada parpadeo

a cada pulso ingenuo

Tus mujeres

son lágrimas de obsidiana

que brillan como las flores secas

en los floreros de panteón

Ciudad hecha de tiempo al rojo vivo

Ciudad que escurre sangre de cemento

por sobre tus raíces de pasado y silencio

que no saben callar

Las personas son dobles

como el tequila doble

como doble moral

como el agua que castiga a la flama

II

Campo de luz

en la noche de los espacios despojados

Templo

consagrado a la fragilidad

Territorio invertebrado

sucio de ojos

obediente a los golpes

por el hongo del tiempo

Lugar palacio de los que no recuerdan

de los muchas veces

olvidados

Sangra el asfalto

cuando fluye la memoria

por tus venas

como una espiga arrollada

por el río palpitante

Soberbia

escupes fuego en el ombligo del tiempo

con tu saliva de eternidad

y no respiras

por dejarme respirar

Eres la noche apasionada de las horas

yo un segundo en tu respiración

III

Abrazas al que llega y se va

al que fuerza la puerta

al que te pide abrigo

y luego se orina

en tus esquinas

delirantes de signos

Eres la tierra

que no se conmueve ante las fauces

amenazadoras de los templos

Guardas bajo llave

las flores siemprevivas

y los nopales que confunden cuervos

con águilas

que confunden jirones podridos

con víboras que nacieron para ser alimento

de una historia que nadie ha sabido relatar

Iglesias encima de Palacios

Pies mojados de mar y de malaria

encima de la tumba

de un jaguar que fue guerrero

y murió

sin nombre ni apellido

en el gran libro de la historia

Tus difuntos se atorán en mi garganta

y salen a pasear

el día en que todos los santos

se embriagan como impíos

Hay una eterna danza de la muerte

en tus arterias que no saben morir

IV

¿Quién puede ufanarse más que tú
de lucir un cinturón podrido
que se regenera con promesas promiscuas?

¿En qué parte de tu reloj antiguo se detiene la vida?

¿De cuántas generaciones se alimenta tu brillo?

¿Qué religiosidad provoca
que la gente te componga poemas
con su respiración?

Vivo en la ciudad más habitada

la más inhabitable

En el caos armónico que desprecian

los que más la desean

Su limpieza contamina

el hedor de las voces que no gritan su nombre

Su arcoíris

es una fiesta lujuriosa de grises

Ciudad linterna

Ciudad pueblo

Ciudad barrio bravo

Moribunda

Desleal

Idólatra

De ríos entubados

De multitud rijosa

Envenenada Fronteriza

Tolerada

Ciudad informal

Inofensiva

Ciudad “hija de la chingada”

De Cortés y la *Malinche*

Ciudad fenicia

Judía

Tlaltelolca

De manta y de gamuza

de Moctezuma y Carlos V

de *supermarket* y Tepito

Ciudad caótica

apostólica

y pagana

El paisaje en la tradición poética de México

A lo largo de nuestra tradición poética mexicana encontramos marcadas diferencias temáticas, simbólicas y estilísticas, pero también una constante línea referencial que hasta nuestros días es usada por los poetas mexicanos y que ha obedecido a un sentido de identidad: el paisaje.

En el diccionario de la Real Academia Española se explica que la palabra *paisaje* viene del francés *paysage*, derivado de *pays* “territorio rural”, “país”. Y se define como la “parte de un territorio que puede ser observado desde un determinado lugar”. Esto quiere decir que *paisaje* también es la forma en cómo se mira el territorio, es decir, la perspectiva desde la que se observa.

Asimismo, la idea de paisaje, surgida en la Europa medioeval, está inevitablemente ligada a la idea de *percepción*, que para el diccionario de la RAE es una “sensación interior que resulta de una impresión material hecha en nuestros sentidos” (RAE). De tal suerte que las interpretaciones que resultan de mi forma de ver un paisaje, es decir, de mi percepción, difícilmente pueden coincidir con las interpretaciones de otros, menos aún si aquellos manejan diferentes códigos de orden mítico religioso.

En el ensayo *Visión de Anáhuac*, Alfonso Reyes hace una descripción de cómo pudieron ver o percibir el paisaje los mexicas cuando llegaron al Valle de México:

Extáticos ante el nopal del águila y de la serpiente —compendio feliz de nuestro campo— oyeron la voz del ave agorera que les prometía seguro asilo sobre aquellos lagos hospitalarios. Más tarde, de aquel palafito había brotado una ciudad, repoblada

con las incursiones de los mitológicos caballeros que llegaban de las Siete Cuevas — cuna de las siete familias derramadas por nuestro suelo—. Más tarde, la ciudad se había dilatado en imperio, y el ruido de una civilización ciclópea, como la de Babilonia y Egipto, se prolongaba, fatigado, hasta los infaustos días de Moctezuma el doliente. Y fue entonces cuando, en envidiable hora de asombro, traspuestos los volcanes nevados, los hombres de Cortés («polvo, sudor y hierro») se asomaron sobre aquel orbe de sonoridad y fulgores —espacioso circo de montañas—. (Reyes, Letras de la Nueva España)

Este texto es sin duda una elaboración literaria muy bien lograda. En él podemos apreciar, desde la óptica de Alfonso Reyes, que el pueblo mexicana contaba con una doble idea del paisaje; por un lado el paisaje natural observado detalladamente en todo su esplendor y, por otro, un fondo simbólico, trazado en su cosmogonía, a partir del paisaje natural.

Con la intención de clarificar la noción de paisaje (puesto que será el eje temático de la poética), hablaré aquí de la clasificación básica y haré una categorización con respecto a la forma en que se aborda desde algunos poetas nahuas hasta tres poetas mexicanos modernos: Octavio Paz, Homero Aridjis y Efraín Huerta, en cuya obra aparecen poemas que ilustran con precisión la vigencia del paisaje, ciudadano en este caso, de la poesía mexicana.

Existen dos grandes definiciones de paisaje: el *natural*, que es aquel espacio observado por el ojo humano pero no intervenido, y el paisaje *cultural*, derivado del primero pero en donde se interpone la mano del hombre.

Hemos hablado anteriormente de la primera categoría, basándonos en las definiciones básicas del diccionario de la RAE, sin embargo, y yendo más a fondo, discutir del paisaje

natural, es referirnos a una inherente intervención ocular o contemplativa de un espacio conformado por elementos meramente naturales. Cuando estos espacios son ocupados por personas y comienzan a ser intervenidos, transformados para ser habitables, es precisamente cuando, durante este proceso de mutación del espacio, podemos hablar de un paisaje cultural que definiremos aquí como “las obras conjuntas del hombre y la naturaleza” y que “ilustran la evolución de la sociedad humana y sus asentamientos a lo largo del tiempo, condicionados por las limitaciones y/o oportunidades físicas que presenta su entorno natural y por las sucesivas fuerzas sociales, económicas y culturales, tanto externas como internas” (UNESCO 48).

A partir de estas definiciones, y adentrándonos en el terreno de la poesía, podemos hablar de algunas categorizaciones dentro de los paisajes culturales, tales como:

A) El paisaje **interior o evocativo**. A partir de éste puede comprenderse cómo se usan las imágenes del pasado como símbolos para reflexionar sobre cuestiones que pertenecen al presente y de las que el poeta Octavio Paz da cuenta en muchos de sus versos:

Andamos por galerías de ecos,

entre imágenes rotas:

nuestra historia.

Callada nación de las piedras (Paz, El fuego de cada día 289).

Podemos notar cómo Octavio Paz resalta aquí la importancia de las piedras para los antiguos mexicanos y les imprime un valor memorativo que involucra al ciudadano de estos tiempos.

Además, lo sitúa en una búsqueda constante de sí mismo a través de símbolos traídos del pasado.

B) El paisaje **reflexivo o elegíaco**. Hay otra forma, no menos elaborada, de encontrarse con el paisaje mediante la construcción poética en el que, por medio de la descripción de un mismo paisaje en diferentes momentos históricos, se lamentan las transformaciones que dicho espacio ha sufrido. Homero Aridjis en su “Poema de amor en la Ciudad de México” hace hincapié en esa mutación y lamenta el hecho:

... la ciudad se quedó sola
con sus muchedumbres,
su lago desecado, su cielo de neblumo
y sus montañas invisibles (Aridjis 231).

Previo a dicha lamentación hay una reflexión poética mediante la descripción de un paisaje naturalista ideal, en el que los elementos puestos ahí por la naturaleza no habían sido intervenidos imperiosamente por las personas.

B) El paisaje **de hechos**. De este tipo de paisaje debe entenderse la descripción de lo animado dentro del cuadro. Es decir, más que descripción de paisajes, se habla de las cosas que en su interior suceden y/o nos acontecen. Algunos poemas de Efraín Huerta dan cuenta de esos

elementos que interactúan para hacer ver al paisaje más allá de espacios concretos con elementos naturales y culturales, sitios llenos de voces, conductas y costumbres:

Ellos están caídos de sueño y esperanza,
con los ojos en alto, la piel gris
y un eterno sollozo en la garganta.
Pero hablan. Al fin la noche es una misma
siempre, y siempre fugitiva:
es un dulce tormento, un consuelo sencillo,
una negra sonrisa de alegría,
un modo diferente de conspirar,
una corriente tibia temerosa
de conocer la vida un poco envenenada (Huerta 131).

Aquí el paisaje da cuenta, no solo de una culturalización de estructuras o una transformación meramente arquitectónica sino de la socialización, la convivencia dentro de los espacios transformados.

Para concebir mejor el contexto, comencemos por hacer un breve repaso del desarrollo de la poesía paisajística de los mesoamericanos.

1.1. Algunos aspectos paisajísticos en la poesía náhuatl

Para poder apreciar la forma en que los mexicas veían el paisaje hay que tomar en consideración el hecho de que ellos conformaron una de las últimas civilizaciones de Mesoamérica. Cuando están por terminar su larga peregrinación desde Aztlán, entienden perfectamente su afinidad mítico-religiosa con la cultura olmeca pese a que hacía ya siglos que estos últimos habían abandonado sus ciudades. Dice Jesús Galván que “la tradición poética mesoamericana, como otros legados culturales –calendario, arquitectura–, procede de un tronco común que podemos situar en el periodo preclásico o formativo representado por la cultura olmeca” (Garza 68). Tal parece que los mexicas fundan no sólo una ciudad basados en los principios religiosos olmecas, sino incluso culturales, recogiendo cada elemento vital de aquella civilización. Esa afinidad mítico-religiosa tiene que ver directamente con aquellas imágenes y figuras poéticas descritas en sus textos en donde se alude al mundo natural que les rodea pero que tienen siempre un fondo interpretativo basado en una visión cósmico-mitológica. Veamos que en el fragmento de un poema de Temilotzin se presenta esta conjunción de elementos:

...Con cantos circundo a la comunidad.

La haré entrar al palacio,

allí todos nosotros estaremos,

hasta que nos hayamos ido a la región de los muertos.

Así nos habremos dado en préstamo los unos a los otros.

Ya he venido,

me pongo de pie,

forjaré cantos,

haré que los cantos broten,
para vosotros, amigos nuestros.
Soy enviado de Dios,
soy poseedor de las flores,
yo soy Temilotzin,
he venido a hacer amigos aquí. (León-Portilla, Quince poetas del mundo nahuatl)

En este breve fragmento, el poeta Temilotzin cita al menos tres paisajes míticos basados en la naturaleza y en la cultura de sus tiempos: palacios, flores, cantos y la región de los muertos. Todos ellos relacionados con una deidad o con un símbolo. Los palacios representarían a la nobleza, las flores y los cantos a la poesía y a los poetas, y la región de los muertos se refiere al Mictlán.

1.1.1. Concepto de “Flor y canto” y recursos estilísticos.

La poesía náhuatl era recogida y memorizada por los tlahcuilos que la vaciaban en el papel amate en forma de glifos, luego se transmitía de manera oral y generalmente pasaba a la voz popular como anónima. Sobre esto, Jesús Galván Garza sugiere que:

“Los poemas, como otras expresiones culturales, eran resguardados en sus libros de pinturas o códices. Y para éstos había recintos especiales en donde se almacenaban y conservaban, pues eran tenidos en mucha valía y aprecio. La pintura de los códices servía de apoyo a la memoria de los poetas y cantores.” (Garza)

Por tal motivo, se convertía casi simultáneamente en cantos colectivos. Esta manera de colectivizar los cantos tenía un fondo político y religioso que permitía a los sacerdotes y reyes

generar un sentimiento unificador sobre los asuntos que más interesaban: dioses, soberanos y/o sus gestas heroicas. Así, los dos medios para preservar la poesía en los pueblos de Mesoamérica fueron la tradición oral y los escritos *glíficos* o códices.

En el mundo de los mexicas no podía entenderse la poesía sin la pintura y la danza, estos elementos eran parte de un solo arte complejo mediante el cual se celebraban ritos y festividades. Le llamaban “flor y canto”. León-Portilla en *Los antiguos mexicanos* cita un texto antiguo en donde se clarifica esta idea de la “flor y el canto” como manifestación artística integral:

Ayocuan, de Tecamachalco, responde inquiriendo a su vez sobre el origen de flor y cantos. ¿A caso pueden ser un lenguaje con el dador de la vida? ¿Perduran quizás en el más allá? Aquiauhtzin, señor de Ayapanco, toma en seguida la palabra y con insistencia afirma que flores y cantos son una invocación al dador de la vida. Éste de hecho se hace presente a través de la inspiración del arte y la poesía. [...] En realidad son las flores y cantos lo único que puede ahuyentar la tristeza. (León-Portilla 129)

Aquiauhtzin quiere decir en el último enunciado que esa “invocación al dador de la vida” mediante la poesía es la manera más efectiva para alejarse de la tristeza. En este texto queda claro que la poesía no está separada de lo religioso y lo político, pero que estos elementos son simbolizados preponderantemente mediante paisajes, como una forma de síntesis cosmogónica. Basta saber que los cuatro elementos que hicieron hegemónica a esta cultura fueron la religión, la guerra, la agricultura y el conocimiento astrológico, temas centrales de sus manifestaciones artísticas. Segal dice que “La palabra literaria no era una acción laica, sino un acto sacramental que ligaba al individuo con la comunidad y a ésta con los dioses” (Segal 14). Es decir que cada

una de estas actividades no podía ser concebida como una parte autónoma, sus fronteras líricas estaba bien delimitadas.

Por otra parte, el paisaje fue una constante dentro de esta lírica. El Valle de México está clara y bellamente descrito desde los primeros pobladores que no solo se asombraron por su evidente majestuosidad sino por la gracia que ellos pensaban haber recibido de su dios Huitzilopochtli.

Además de este texto donde se describe el Valle, según la clasificación de epítetos y metáforas de José Luis Martínez, la ciudad de México aparece a lo largo de toda la poesía náhuatl como: “sitio de blancos sauces, sitio de blancas juncias, donde está el nopal salvaje, el lugar del águila y el nopal, donde se pintan dardos” (Garza 81) . Asimismo, menciona también que tenían metáforas para aquellos lugares en donde se escribía “la flor y el canto”, la poesía: “la casa de las flores, el patio florido, estera de flores, la casa del musgo acuático, la casa de la primavera, casa de las esmeraldas” (Garza 82). Como podemos ver, había más de una forma de nombrar metafóricamente al lugar en donde se llevaba a cabo la creación literaria gracias a su importancia religiosa y política.

También se han observado en los poemas citados las diferentes formas estilísticas repetitivas que nos demuestran que había toda una escuela lírica importante que no solo se fijaba en decir lo que se quería decir sino que también había que decirlo artísticamente utilizando diferentes recursos estilísticos, tales como:

a) *El difrasismo* era la expresión de dos palabras que se usaban para referirse a una tercera palabra o a una idea. Por ejemplo: *itlatol ihiyo* que significa *su palabra, su aliento*, se usaba para referirse al discurso poético. Cuando usaban la palabra *poesía* se utilizaba también un

disfrasismo: *In xochitl in cuicatl* que significa *la flor y el canto*. Cuando hablaban de la escritura de los códices se referían a esta acción como *tilli tlapalli*, que literalmente significa *tinta negra y roja*. Mercedes Montes de Oca asegura que esta construcción lingüística “no es aleatoria, está motivada por aspectos sociales, culturales y representa la manera de percibir y conceptualizar referentes significativos en el México prehispánico del siglo XVI” (Oca 426).

b) *La repetición de ideas o paralelismo* en una misma estrofa, e incluso en un mismo verso, también era un elemento importante para acentuar lo dicho, destacarlo como algo que se debe memorizar:

Así lo dejó dicho Tochiuitzin,
así lo dejó dicho Coyolchiuhqui:
de pronto salimos del sueño,
sólo vinimos a soñar,
no es cierto, no es cierto,
que vinimos a vivir sobre la tierra.

Como yerba en primavera
es nuestro ser.

Nuestro corazón hace nacer, germinan
flores de nuestra carne.

Algunas abren sus corolas,
luego se secan.

Así lo dejó dicho Tochiuitzin (León-Portilla 167).

c) *El estribillo*, es decir, aquella frase o conjunto de palabras que se repiten al final de cada estrofa o del poema; se puede encontrar en muchos textos mexicas como una constante lógica ya que, se sabe que la mayor parte de su poesía era hecha expresamente para ser cantada, además del afán de expresar una reflexión repetida al final de ciertos versos tal como puede verse en este fragmento del poeta Tecayehuatzin a cerca del destino del poeta y su función en la corte:

Le responde el pájaro cascabel.

Anda cantando, ofrece flores.

Nuestras flores ofrece.

Allá escucho sus voces,

en verdad al Dador de la vida responde.

Responde el pájaro cascabel,

al dador de la vida responde.

Anda cantando, ofrece flores. (León-Portilla, Quince poetas del mundo nahuatl
193)

En el mensaje de este profundo fragmento, el ave representa al espíritu de algún noble o guerrero y las flores son generalmente una ofrenda poética un canto compuesto expresamente para una deidad.

1.1.2. La enumeración paisajística

La poesía de los mexicas funcionaba básicamente en dos niveles: elementos naturalistas y simbolistas en una misma descripción poética. Por un lado, el paisaje se representaba de manera física, referente a la naturaleza, pero también, ese paisaje o aquel elemento descrito (pluma, joya preciosa, o animal) eran una representación, una invocación pues evocaba a un dios o simbolizaba, por ejemplo, el espíritu de un guerrero valiente muerto en batalla. Aquí una imagen doble desde la enumeración paisajística de un poema de Nezahualpilli sobre la caída de Huexotzingo por los mexicas:

Los jades y las plumas de quetzal
con piedras han sido destruidos,
mis grandes señores,
los embriagados por la muerte,
allá en las sementeras acuáticas,
en la orilla del agua,
los mexicanos en la región de los magueyes. (León-Portilla, Quince poetas del
mundo nahuatl 101)

Con esta enumeración de elementos, naturales en su primer plano, se comprende que realmente hay un recuento de imágenes de guerra y de lamentos por la pérdida de la vida de hombres principales de un reino. Los primeros versos hablan del choque de flechas entre dos ejércitos, el tercero y cuarto verso refieren la caída de un rey (el rey de Huexotzingo). Y en los

últimos versos los elementos que se describen son el paisaje en donde se libró la batalla y contra quién fue perdida.

Como ya hemos mencionado anteriormente, notaremos que hay una semejanza muy evidente entre la descripción de los componentes del paisaje y su significación mítico-religiosa; pero también encontramos elementos concretos y temas específicos basados en el estudio y la observación concienzuda de los principios sociales que obraban en las ciudades o barrios. Sacerdotes y reyes son mencionados y descritos en los poemas así como los palacios, las batallas a las que se aventuraban, los ritos a los dioses, los alimentos, los licores, la convivencia, el juego, las artes y los animales.

Es muy común encontrar dentro de la lírica náhuatl reflexiones sobre los siguientes temas: la muerte (la región de los descarnados), el tiempo o la estancia en este mundo (la fugacidad de cuanto existe), la guerra, la imperiosa necesidad de llegar a la verdad (la posibilidad de decir palabras verdaderas), el goce mediante el canto y la danza (agradecimiento a los dioses), la función del hombre frente a Dios (el enigma del hombre frente al dador de la vida), la necesidad de la poesía (la imperiosa necesidad de expresarse mediante las flores y el canto).

En la cultura náhuatl se tiene un gran interés y se pone una especial atención a los fenómenos naturales, a los hechos geológicos y a los elementos de la naturaleza. En este breve recorrido de la lírica náhuatl podemos observar que los temas de los que se ocupa son la guerra, las relaciones afectivas, el heroísmo, el inframundo y los dioses. Todo esto asimilado a determinados paisajes. Alfonso Reyes en sus *Letras de la nueva España*, refiriéndose a los géneros escritos por las culturas antiguas del mundo menciona que “Al orden mexicano pertenecen himnos, cantares, epigramas y prosificaciones incrustadas en las crónicas

castellanas, de los más variados asuntos, sacros, heroicos y profanos”. (Reyes, Letras de la Nueva España 10)

Quizás la tradición paisajística de la poesía náhuatl puede explicarse en su origen mítico-histórico: aquella peregrinación, aquel largo viaje que emprendieron desde el norte, Aztlán, hasta el centro, Tenochtitlán. Durante este viaje que duró generaciones enteras, los aztecas debieron haber conocido todos los climas, todos los ecosistemas: mares, desiertos, bosques, selvas, aves. No es casual que su mitología esté fundamentada en elementos de la naturaleza como aves, flores, luna, noche. Pero también gravita en torno a paisajes como el devenir, la muerte, el ejercicio de la poesía o el designio de los dioses. Amos Segal diría que: “La vida de la tierra y del cosmos estaba bien reglamentada según las leyes que las cosmogonías no dejaban de repetir con versiones notablemente uniformes”. (Segal 194). De modo que casi todo elemento natural tenía un equivalente mágico-religioso. Así mismo, el inframundo azteca tiene sus paisajes específicos: cuevas, ríos subterráneos, cráteres volcánicos, elementos todos de paisajes catastróficos que también cumplían una función política y social: esto nos lleva a pensar que el mito y la religión, alimentados por los cantos y las danzas, funcionaban además como un instrumento para mantener la hegemonía política y una cierta organización social. “Podría decirse que el estado azteca no sólo logró imponer la religión de Huitzilopochtli, sino que conocía perfectamente la fuerza de la “demostración – efecto”: es por esto que los poemas son atribuidos a los príncipes y por lo que se habla sin cesar de su desaparición”. (Segal 194) La poesía náhuatl era hecha por nobles y sacerdotes, cuando se popularizaba, lo hacía en forma de cantos y danza, siempre conectados con la religiosidad y el orden social.

Su calendario solar está basado en el desplazamiento de los astros, en la trayectoria del sol. Un guerrero podía tener las habilidades y la astucia de un jaguar o ser sagaz e implacable

como el águila. Todo en la lírica náhuatl está pletórico de simbolismos. Detrás de un elemento natural hay un dios, una circunstancia y un propósito. De tal modo que esa sincronía de concepciones entre lo mítico, religioso, político, artístico y guerrero, les permitía estar en contacto con la naturaleza y en comunicación con sus dioses.

La cultura azteca es de alguna manera la síntesis de muchas culturas y su recorrido histórico por el centro y sur del país. Y no solo lo es por la adopción de dioses, técnicas guerreras o prácticas religiosas, sino también es el resultado de la suma de la lírica de las culturas que los circundaron tanto en el Valle de México como en los territorios conquistados y por los que pasaron en su largo peregrinaje desde sus orígenes.

2. Los paisajes poéticos de la ciudad de México

No pocos poetas mexicanos han tomado los paisajes nacionales y en particular el paisaje de la ciudad de México como foco de inspiración para sus versos. Pudiéramos redactar un tratado completo, toda una línea del tiempo bien delimitada sobre poesía paisajística desde los nobles mexicas —de los que ya hablamos brevemente en las páginas previas—, referir aquel naufragio literario de los primeros hispanos por no poder describir lo nunca antes visto, pasando por los poetas importados del viejo mundo en la época colonial, hasta llegar a los criollos como Carlos de Sigüenza y Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz y, casi un siglo después, el pre romántico Fray Manuel Martínez de Navarrete hasta nuestros días. Desde el Barroco, hasta los contemporáneos, el paisaje de la ciudad ha sido siempre una constante en los versos de los poetas que la habitan.

Mi interés por analizar tan solo tres poemas de escritores del siglo XX (Octavio Paz, Efraín Huerta y Homero Aridjis) tiene la doble intención de mostrar que se ha alcanzado una

madurez en el tema desde la lírica mexicana de las últimas décadas y que existen, a mi juicio, tres grandes puntos de vista desde donde poder apreciar la ciudad más allá de su forma concreta.

No solamente somos hijos del paisaje en el que habitamos temporal y físicamente, sino de aquellos paisajes descritos en el pasado y su transformación a lo largo de los años; de sus diversos escenarios y las causas de aquellos cambios así como del punto de vista de los que los describieron habitándolos.

21 “Nocturno de San Ildefonso”, de Octavio Paz: la ciudad entre el paisaje y la memoria.

Para los poetas nahuas la ciudad de México era representada como *el lugar del águila y el nopal*, *el sitio de blancos sauces o el lugar donde se pintan dardos*; acepciones todas con un origen visual naturalista, pero con un fondo simbólico en donde cada elemento descrito tenía un significado o término paralelo relacionado con su religión o sus tradiciones. Aunque este trasfondo haya cambiado, para los poetas mexicanos del siglo XX el paisaje sigue siendo un motivo para abordar los grandes temas. Esto quiere decir que las referencias del paisaje del Valle de México han tenido una doble lectura o dos niveles de comprensión ya que *el águila* y *el nopal* son elementos representativos del paisaje, pero también tiene un significado mítico-religioso que evocan la tierra prometida por sus deidades.

Octavio Paz (Ciudad de México, 1914 – 1998), de quien hablaremos en este breve texto, conocía muy bien este simbolismo. Por ello cuando en su obra, habla de la ciudad de México, encontramos, junto a sus reflexiones filosóficas, históricas, el simbolismo del paisaje: “Barrio dormido, [...] Callada nación de piedras. Iglesias, vegetación de cúpulas”.¹ Las

¹ Paz, Octavio. El fuego de cada día, “Nocturno de San Ildefonso”, Ciudad de México, Seix Barral, 2014, p. 289.

descripciones paisajísticas, específicamente de la ciudad, son una constante en su obra. Y éstas tienen la función de simbolizar o leer los símbolos de ese paisaje visto. Mediante la enumeración, el poeta describe objetos y lugares abandonados por el paso del tiempo, pero no por la mirada del poeta, que acomoda el paisaje con metáforas para proveer al lector de una propicia apreciación del ambiente:

Calles vacías, luces tuertas.

En una esquina,

el espectro de un perro.

Busca, en la basura,

un hueso fantasma.

Gallera alborotada:

patio de vecindad y su mitote (288).

Las representaciones poéticas de estos lugares no se limitan a la enunciación en un nivel superficial, sino que implican evocaciones que ostentan diferentes niveles de tiempo y de espacio. Específicamente en este poema: “Nocturno de San Idelfonso”, que pertenece a un libro publicado en 1976 con el título de uno de sus poemas: *Vuelta*. En este poema la voz entra por un túnel temporal, (la memoria) y espacial (la ciudad de México de 1931) y, desde la ventana de su casa va hacia las calles del centro. Todo, a través de la enumeración de los paisajes urbanos que terminan siendo una constante durante el segundo y el tercer apartado. El poeta refiere los elementos paisajísticos para introducirnos en un cierto estado de ánimo.

Nota: Todos los versos de Octavio Paz citados en este texto pertenecen a esta edición. Posteriormente se señalará la página entre paréntesis después de las citas.

Esta enumeración aparentemente arbitraria, alusiva a lo urbano (calles, perros, luces, esquinas, patios de vecindad, anuncios), es como un catálogo de huellas que dejaron en el poeta los lugares por donde transitó, sí, el poeta, pero más que nada el poema. El paisaje es un motivo para repasar aquellas honduras que inquietan al poeta: ya sea el instante, el vacío, la historia o la palabra, así como la verdad, el hacer o el ver: todo esto en una caminata a contraluz de la memoria.

A primera vista, parece que el tema central de *Nocturno de San Ildefonso* es la añoranza, la nostalgia del pasado bajo una noche citadina tras la ventana, cumpliendo – desde la superficie del poema – con los elementos de un *nocturno* (poema de tratamiento triste o melancólico frente a la soledad, ésa que provoca insomnio, pero que no llega a ser una evocación lamentable). Sin embargo, como en la mayor parte de su obra, Paz delibera sobre la condición fugaz del ser humano: sus acciones, su origen, su destino, su quehacer. En este caso, lo hace mediante este tipo de descripción paisajística interior o evocativa.

Precisamente, para evocar un pretérito remoto, hace uso de metáforas que lo acercan a aquella ciudad más pequeña y transitable, (“Las casas eran plata”) (289) con una personalidad menos compleja, (“Iglesias, / vegetación de cúpulas, / sus fachadas, / petrificados jardines de símbolos” (289). Una ciudad que para los años sesenta ya era vista con nostalgia: “Plaza del zócalo/ vasta como firmamento” (290).

Abundan bellas alegorías como: “golpear con la cruz, / fundar con sangre, / levantar la casa con ladrillos de crimen.” (291), que funcionan como un detonador de la memoria y conceden al lector en el poema una profunda reflexión histórico-política.

Uno de los recursos que más otorgan ritmo al poema es el encabalgamiento de los versos, porque confiere una sensación de divagación, remembranzas y pensamientos que se suceden de manera simultánea. Ese tipo de recuerdos (en este caso, mayormente estampas paisajísticas) dan la impresión de llegar a la memoria de manera desorganizada, pero no por ello dejan de ser nítidos y fieles a sus ideas y reflexiones:

Cúmulos,

madréporas insubstanciales:

se acumulan

sobre las grande moles,

vencidas

no por la pesadumbre de los años,

por el oprobio del presente (290).

Hay cuatro momentos a la hora de enunciar algunos paisajes, y estos momentos funcionan como el cruce a través de puertas emocionales pues giran en torno al paisaje nocturno de la ciudad, en tiempos y ambientes distintos. El primero se presenta desde una habitación donde la voz poética mira tras la ventana:

Inventa la noche en mi ventana

otra noche,

otro espacio:
fiesta convulsa
en un metro cuadrado de negrura (287).

En estos primeros versos, la voz nos anuncia un viaje de la memoria, un impulso hacia el pasado, sin dejar de lado los elementos del presente. Está por emprender un viaje temporal y espacial: “Estoy en la entrada de un túnel. / Estas frases perforan el tiempo.” (287), por ir de vuelta a la ciudad de las primeras décadas, esa ciudad que en treinta o cuarenta años cambiaría aceleradamente.

En el segundo momento, el paisaje evoca el pasado: el joven que camina de San Ildefonso al Zócalo se afirma a sí mismo desde la posición de un poeta maduro que mira tras la ventana hacia el pretérito:

El muchacho que camina por este poema,
entre San Ildefonso y el Zócalo,
es el hombre que lo escribe:
esta página
también es una caminata nocturna (291).

El hecho de que las páginas sean una caminata nocturna supone también una transición en el poema. Ya que, previo a esta afirmación, en el poema había una inercia en donde los vocablos, las palabras, las letras, los alfabetos del primer nivel, empujaban ya hacia la evocación: “Tengo las manos frías, / los pies fríos / —pero los alfabetos arden, arden” (288).

En el tercer apartado, es completamente apreciable el momento en que este joven evoca el paisaje de un pretérito aún más lejano, el del origen, descrito también por medio de la enumeración de paisajes más antiguos que el poema y el poeta:

Estas calles fueron canales.

Al Sol,

las casas eran plata:

ciudad de cal y canto,

luna caída en el lago (289).

Luego, la descripción de la ciudad parece detenerse y surge la reflexión sobre la historia, la vida, el tiempo, la existencia y, finalmente, sobre el paso del poeta por el mundo. Se cuestiona básicamente sobre el sentido de las cosas. Esto es muy importante ya que la *metapoesía* es una constante durante gran parte del poema:

La poesía,

puente colgante entre historia y verdad,

no es camino hacia esto o aquello:

es ver

la quietud en el movimiento,

el tránsito

en la quietud (293).

Podría decirse que, junto a las referencias poéticas, transcurren los paisajes, los tiempos, la historia y la existencia.

En la última parte, Octavio Paz vuelve a su habitación, el pasado se ha ido pero ha dejado un halo de nostalgia propicia para la evocación erótica, para esa descripción del paisaje ulterior, el dibujo de la mujer amada, la imagen del cuerpo femenino relacionado con la luna; representación paisajística de un micro universo en donde lo cercano y lo remoto arden en la misma fogata, bajo el mismo cosmos:

Mi mujer está dormida.
También es luna,
claridad que transcurre,
—no entre escollos de nubes,
Entre las peñas y las penas de los sueños: (294)

“Nocturno de San Ildefonso” no es el único poema de Octavio Paz consagrado a la ciudad, sin embargo, éste es el que gravita más, a mi juicio, en torno al paisaje urbano, un paisaje nocturno con distintos momentos del pasados que han traído al poeta hacia la reflexión de una nueva ciudad y hacia el sentido del ser ciudadano en relación con el contexto histórico, político, poético y filosófico. Es un poema que, mediante descripciones paisajísticas, mitifica la ciudad, es decir, le devuelve su sentido mitológico pero, al mismo tiempo, con sus reflexiones hace lo opuesto, la desmitifica, la cuestiona, la hace completamente física y, por tanto, perentoria.

Es muy habitual encontrar en los poemas de Octavio Paz la voz poética hablando sobre poesía (metapoesía) y “Nocturno de San Ildefonso” no es la excepción. Así como tampoco lo

es el hallazgo de ciertas palabras que tal parece le obsesionarán a lo largo de toda su obra. De tal manera que las piedras, la luna, la noche (particularmente la noche urbana), los colores, el instante (o la idea del tiempo), los signos, la historia, son motivos de reflexión poética e incluso de títulos de libros o poemas como *Piedra de sol, Blanco, Bajo tu clara sombra o el mismo tiempo*.

La palabra *piedra*, particularmente, es muy usada no solo a lo largo de este poema, sino también en una gran parte de su obra, pero en este caso, las piedras son una evidencia de lo que parece cambiar a pesar de su condición inamovible; evidencia del movimiento y el cambio, pero también observadoras silenciosas y protagonistas de la transformación del paisaje en la ciudad.

La conexión (más que relación) entre los poemas de Octavio Paz con la poesía náhuatl reside básicamente en la enumeración de hechos ocurridos en el pasado, la descripción de aquellos paisajes prehispánicos (en el caso de Paz), que dejaron de existir pero que de alguna manera siguen siendo valiosos (ya que se han convertido incluso en esos *signos* de los que habla el poeta), y la importancia y vitalidad que su obra y la de los antiguos dan a los mitos que ligan a la ciudad con lo simbólico.

En conclusión, en el poema de “Nocturno de San Ildefonso” podemos observar no sólo que hay una tradición poética que marca una línea temática, el paisaje, a lo largo de la historia de la poesía mexicana, sino que el paisaje del Valle de México es uno de esos temas o motivos que confieren un gran peso en la manera en cómo los poetas se identifican con la ciudad, en cómo se conectan con su pasado y en cómo se configuran como poetas mismos a través del paisaje que evocan y crean.

2 “Poema de amor en la Ciudad de México”, de Homero Aridjis.

El paisaje, sustento material en el que las personas habitan, erigen estructuras, peregrinan y donde hacen sus caminos, además de ser humanizado para transformarlo en cultura, es visto como un espejo donde nos reflejamos a lo largo de la historia. Un espacio se convierte en símbolo una vez que pasa por el ojo del poeta. Cuando este espacio es visto desde su perspectiva y se cristaliza en expresión literaria, se humaniza. Una vez humanizado, el paisaje es ya el reflejo del espíritu humano y también se cristaliza en el tiempo, de tal modo que, a la postre, sigue siendo utilizado como un símbolo o una referencia.

“Poema de amor en la Ciudad de México”², del poeta mexicano Homero Aridjis (abril de 1940), es un buen ejemplo de lo dicho anteriormente y de cómo se utiliza la descripción de paisajes que han sido solidificados en tiempo y espacio, y apreciados como un lugar interior, un refugio para el ser humano. En este poema, Aridjis, mediante una perspectiva histórica personal sobre la ciudad, relata otra historia, la de un amor fugaz, vinculando estas dos narrativas y lamentando, por otro lado, aquella pérdida del paisaje original de la ciudad.

En los primeros cuatro versos del poema, la voz poética describe el paisaje del valle de México y, desde el presente, detalla otro paisaje, el del pasado prehispánico. Hay que poner especial atención en la manera tan diferente en que describe las montañas en este párrafo y, después, en el último.

² Aridjis, Homero. Antología poética, “Poema de amor en la Ciudad de México”, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 230 – 231.

NOTA: Todos los versos de Homero Aridjis citados en este texto pertenecen a esta edición. Posteriormente se señalará la página entre paréntesis después de la cita.

En este valle rodeado de montañas había un lago,
y en medio del lago una ciudad,
donde un águila desgarraba a una serpiente
sobre una planta espinosa de la tierra (230).

Claramente podemos apreciar cómo el poeta, mediante el relato azteca de la tierra prometida por su dios Huitzilopochtli, crea una especie de apertura temporal desde donde nos describe un paisaje moderno, un valle rodeado de montañas, mezclando el mito con el paisaje tangible.

En la segunda estrofa narra en muy pocas palabras la llegada de los conquistadores y cómo fue destruido el antiguo paisaje con sus templos, sus lagos y sus calzadas.

Una mañana llegaron hombres barbados a caballo
y arrasaron los templos de los dioses,
los palacios, los muros, los panteones,
y cegaron las acequias y las fuentes (230).

Aquí podemos apreciar cómo, mediante una enumeración, describe la destrucción del paisaje original de los antiguos pobladores del Valle de México.

A continuación habla de la forma en que fue cambiando la vista del valle, cuando los canales se secaron y las construcciones antiguas quedaron enterradas o derruidas para dar paso a la construcción de nuevos edificios con influencia extranjera.

Sobre sus ruinas, con sus mismas piedras,
los vencidos construyeron las casas de los vencedores,
erigieron las iglesias de su Dios, y las calles
por las que corrieron los días hacia su olvido (230).

Cabe mencionar que, a pesar de la destrucción de los elementos paisajísticos anteriores a la época colonial, aquellos paisajes antiguos ya estaban cristalizados en la memoria colectiva y subsistieron gracias a que se habían convertido en símbolos.

En la siguiente estrofa la construcción paisajística habla de cómo el valle dejó de tener agua visible y cómo la explosión demográfica provocó la sequía del paisaje urbano. Es éste un paisaje desolador en donde los mestizos consumen lo último que queda de aquel valle de los siglos anteriores.

Siglos después, las multitudes la conquistaron de nuevo,
subieron a los cerros, bajaron a las barrancas,
entubaron los ríos, talaron árboles,
y la ciudad comenzó a morir de sed (230).

En las últimas tres estrofas, el poema nos traslada al presente y, de nuevo, se retorna a la primera persona, en donde la voz nos sitúa en la ciudad actual para narrarnos una historia de amor en donde conoce a una mujer forastera con quien camina durante largas horas recorriendo las calles y los callejones de la ciudad que él llama *México-Tenochtitlán-Distrito Federal*.

Una tarde, por una avenida multitudinaria, una mujer vino hacia mí
y toda la noche y todo el día
anduvimos las calles sin nombre, los barrios desfigurados
de México- Tenochtitlán- Distrito Federal (230).

Esta estrofa es clave para entender la forma en que el paisaje urbano es resultado de diversas construcciones arquitectónicas destruidas ineficazmente, de tal modo que cada una de las etapas de esta construcción dejó vestigios de la anterior. También podemos notar el tono nostálgico con que se describen las ruinas de todos los paisajes que alguna vez fueron referenciados: “calles sin nombre, barrios desfigurados, avenidas multitudinarias”.

En la estrofa posterior, aunque está contando una historia personal, la del idilio fugaz, no deja de describir el espacio urbano moderno, esa destrucción y construcción permanente que desdice y confirma los símbolos creados a través de los tiempos, esa manera humana moderna de indiferencia:

Entre parques humanos y embotellamientos de coches
por plazas mercados y hoteles,

conocimos nuestros cuerpos,
hicimos de los dos un cuerpo (231).

En los últimos versos, da la impresión de que la voz que narra los diferentes paisajes y acontecimientos del Valle de México, es en realidad el personaje que camina con la mujer extranjera y el que le cuenta la historia de la ciudad en aquella larga caminata.

Ya en la última estrofa se percibe un ambiente de tristeza por la partida de la mujer pero también una añoranza por la historia narrada frente a la realidad ensombrecida y poco prometedora del paisaje del valle, en donde las montañas apenas pueden verse a través del humo y las construcciones desordenadas de la mancha urbana.

Quando ella se fue, la ciudad se quedó sola
con sus muchedumbres,
su lago desecado, su cielo de neblumo
y sus montañas invisibles (231).

En este poema también hay una caminata y evocaciones al pasado prehispánico, como en “Nocturno de San Ildefonso”, sin embargo existe una diferencia esencial en cuanto al manejo del tiempo. En el poema de Octavio Paz hay saltos temporales que funcionan como puentes y permiten, no sólo la reflexión sobre el tema histórico del valle, sino también sobre la identidad del poeta citadino y sus historias de amor.

En el poema de Aridjis, todo es presente y el discurso es lineal, no hay saltos temporales significativos ni fondos reflexivos en donde parezca que el poema paisajístico se detiene para observar la condición humana, como en el caso de Paz. Sin embargo, Aridjis logra una cronología paisajística extraordinaria sobre el valle de México y su intención parece apuntar hacia esa forma de hacer ver las diferentes capas del espacio, del paisaje, del símbolo. Los dos poemas son evocativos, sin embargo la evocación en Aridjis tiene una finalidad mayormente paisajística. Es muy sintético y preciso a la hora de mostrar esa diversidad de los paisajes y vestigios de la ciudad de México.

En “Poema de amor en la Ciudad de México”, observamos cómo se utiliza el paisaje como pretexto para relatar una experiencia amorosa, pero también podríamos pensar que esa historia entre el poeta y la mujer extranjera es un pretexto para narrar la historia del paisaje en la ciudad de México y hacer coincidir esa nostalgia de la partida con la nostalgia de los paisajes del pasado. Dos ausencias en paralelo, dos abandonos que dan como resultado la desolación de la voz poética.

23 Los hombres del alba, de Efraín Huerta: La reivindicación amorosa del paisaje.

Como hemos visto, la ciudad de México ha sido motivo de grandes poemas a lo largo de la literatura nacional. Sus paisajes, siempre variables, descritos de forma naturalista por los antiguos habitantes de estas tierras, desde una visión mítico - religiosa, de algún modo se cristalizaron en la memoria y también, de uno u otro modo, son utilizados por los poetas que les suceden. Ya hemos mencionado brevemente la forma en que Octavio Paz, en uno de sus poemas describe el paisaje y lo proyecta hacia un fondo histórico y político. También

observamos el modo en que Homero Aridjis relata aquella mutación del paisaje a lo largo de la historia del Valle de México. Pero también hay una manera, no menos atractiva, de recreación paisajística en uno de los autores mexicanos más imprescindibles del siglo pasado.

Efraín Huerta (Silao 1914 – ciudad de México 1982), llamado por algunos el poeta de la ciudad de México, publicó en diciembre de 1944 su cuarto libro con el título *Los hombres del alba*; compuesto originalmente por 21 poemas y que en palabras de David Huerta es el “libro central de su obra poética”³. En éste, las referencias a paisajes urbanos son múltiples. Además, no sólo habla de paisajes dentro del orden material, sino que desarrolla una manera de hablar desde la percepción de los habitantes de a pie. Su contexto generalmente es la noche, y la ciudad es aquella de las primeras décadas del siglo XX.

A pesar de que ese entorno es el mismo sobre el que habla Octavio Paz en *Nocturno de San Ildefonso*, el tratamiento es distinto. La voz en los poemas de *Los hombres del alba* es una mirada desde el interior. Pareciera que dos ciudades en estos dos autores se sobrepusieran a manera de palimpsesto.

Analicemos el poema *Declaración de amor*, que cuenta con todos los elementos para observar la manera tan original en la que se describen los paisajes urbanos desde una intimidad poco lograda en otros poemas de esta índole. Aquí, la voz poética habla con la ciudad y no de la ciudad. Es un texto escrito en segunda persona, de tal modo que la ciudad es aquí una persona, un ser amado, un sujeto íntimo digno de fe. Esto quiere decir que, en el transcurso de los 118 versos divididos en dos partes y once estrofas, la voz poética habla con la ciudad en tono de

³ Huerta, Efraín. *Poesía completa*, ed. de Martí Soler, pról. de David Huerta, 3ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 2014. p.9.

Nota: Todos los versos de Efraín Huerta citados en este texto pertenecen a esta edición. Posteriormente se señalará la página entre paréntesis después de las citas.

cortejo y también de confesión; se refiere a ella como a una amante cotidiana que conoce de siempre, y cuando la menciona le dice “amor”, “ciudad mía”, “mujer de mil abrazos”, “mi ciudad”, “mi gran ciudad de México”.

En las primeras cuatro estrofas con versos de arte menor, la lírica es brillante y en ésta podemos observar que se da por hecho aquella narrativa histórica con la que Octavio Paz refiere metódicamente en su nocturno. La inquietud histórica y la reflexión existencial están implícitas en el fondo de las imágenes:

Ciudad que llevas dentro
mi corazón mi pena,
la desgracia verdosa
de los hombres del alba,
mil voces descompuestas
por el frío y el hambre (132).

El poema, más que hablar del hombre en general, habla de las personas en particular: los hombres del alba y su desgracia: su voz, su frío y su hambre. En el poema “Declaración de amor”, la historia está dada por hecho y tal parece que sólo se habla de las consecuencias anímicas de esta historia. Se trata de una experiencia amorosa entre cónyuges, o quizá una entre madre e hijo:

Ciudad que lloras, mía,
maternal, dolorosa,

bella como camelia
y triste como lágrima,
mírame con tus ojos
de tezontle y granito,
caminar por tus calles
como sombra o neblina (132, 133).

Y esta caminata en donde se pide ser mirado, no es la misma caminata nocturna que emprende el poeta Octavio Paz y menos aún la del poema de Homero Aridjis, es otra, en donde precisamente se tiene la necesidad de ser visto por aquel ser femenino, por aquel sujeto amoroso de “tezontle y granito”.

Esa necesidad imperativa de ser mirado es también la necesidad de hacerse paisaje junto con ella y ocurre justamente con la doble intención de mostrar que la voz no es de un solo hombre sino de todos los hombres, esos del alba, los que comulgan con aquellos sentimientos generacionales que les produce habitar un espacio urbano que empezaba a saturarse de construcciones y gente:

Soy el llanto invisible
de millares de hombres.
Soy la ronca miseria,
la gris melancolía,
el fastidio hecho carne.
Yo soy mi corazón

desamparado y negro (133).

En estos versos es muy evidente aquel paisaje recorrido por los millares de hombres, esa insinuación de despojo ante la nueva ciudad que poco a poco se expande y acorrala al hombre, convirtiéndolo en un ser melancólico.

Esa descripción del paisaje a la que podríamos llamar interna o desde lo interno, de pronto se desdobra y enumera paisajes concretos que complementan el estado de ánimo del poema:

Bajo tu sombra, el viento del invierno
es una lluvia triste, y los hombres, amor,
son cuerpos gemidores, olas
quebrándose a los pies de las mujeres
en un largo momento de abandono
—como nardos pudriéndose.
Es la hora del sueño, de los labios resecos,
de los cabellos lacios y el vivir sin remedio (133).

Es evidente que los tres elementos principales en la construcción del poema son el alba, la ciudad y las personas que vagan por sus calles. En la metáfora del párrafo anterior en que el hombre o los hombres son “olas quebrándose a los pies de las mujeres”, el “largo momento de abandono”, muestra la estampa límpida de una noche ya muy avanzada de la vida noctámbula de la ciudad, en donde para el poeta es irremediable la llegada de la luz.

Elementos como jardines, perros ladrando, gatos, relojes, calles, edificios o cristales, dan cuenta de todo un contexto urbano, en donde la ciudad personificada ya no es pequeña y mucho menos inocente.

Y de pronto, en el noveno párrafo, parece que amaneciera y las ideas son ya más templadas. La ciudad ha dejado atrás el delirio de la vida nocturna y el poeta la mira con otros ojos. El tono cambia, sin embargo, esa voz da la sensación de no haber dormido, de haber velado toda la noche caminando las calles: se está al borde del alba; ese trozo de tiempo en que se presiente el amanecer y los pensamientos salen de la noche para recibir el sol. Es precisamente el momento en el que se compara a la ciudad con “la agonía de los ríos” y se piensa en ella como se piensa en “la recia tristeza del subsuelo” o en “las montañas erizadas de espinas”:

Cuando llegas, rezumando delicia,
calles recién lavadas
y edificios-cristales,
pensamos en la recia tristeza del subsuelo,
en lo que tienen de agonía los lagos
y los ríos,
en los campos enfermos de amapolas,
en las montañas erizadas de espinas,
en esa playa larga
donde apenas la espuma
es un pobre animal inofensivo (134).

Comparaciones todas relacionadas con lo sublime, lo complejo, lo efímero, pero también con lo vulnerable. Así mismo, mediante comparaciones y metáforas, en esta estrofa los paisajes naturales descritos nos remiten a la idea de la ciudad como un ente que no ha perdido totalmente aquella esencia.

Como el alba es la hora que precede al amanecer, donde llegan los primeros indicios de luz sin que se pueda ver el sol, también es una gran metáfora durante todo el poema, podría decirse que a lo largo del libro completo. *Los hombres del alba* son los que no durmieron, los que vivieron una ciudad diferente a la de la noche, el día o la tarde. De tal modo que cuando compara, por ejemplo, a la ciudad del alba con la sonrisa de su mujer, con el hijo o con el futuro, en realidad está confrontando todos estos elementos con un renacimiento continuo, una regeneración permanente que reivindica al individuo, le ofrece una oportunidad para rehacerse. En sus mismas palabras con aquella “luz misteriosa” que los protege con su “ancho corazón de piedra y aire”:

Yo pienso en mi mujer:
en su sonrisa cuando duerme
y una luz misteriosa la protege,
en sus ojos curiosos cuando el día
es un mármol redondo.
Pienso en ella, ciudad,
y en el futuro nuestro:
en el hijo, en la espiga,
o menos, en el grano de trigo
que será también tuyo,

porque es de tu sangre,
de tus rumores,
de tu ancho corazón de piedra y aire,
de nuestros fríos o tibios,
o quemantes y helados pensamientos,
humildes y orgullosos, mi ciudad (135).

Es interesante notar cómo en el poema el paisaje integra a las personas. Puede decirse que, en “Declaración de amor”, los que andan las calles constituyen una gran parte del elemento paisajístico. Ya no son seres sin forma, sin vida y sin nombre, sino que interactúan entre aquellas imágenes urbanas. Esta es la razón por la que en los versos anteriores la voz está en plural.

En la última estrofa el poeta agudiza esa manera de hablarle a la ciudad como a la mujer amada y realiza comparaciones sublimes para describir los edificios, las chimeneas, el clima, los jardines, las calles, las iglesias y, nuevamente, las personas.

Efraín Huerta habla de manera amorosa a la ciudad, y por tanto, también la odia o la desprecia en ciertos momentos, le duele y la admira. Las imágenes en “Declaración de amor” son de quien camina observándolo todo, desde el rincón más sucio, la forma de mirar del indigente, hasta las estructuras majestuosas y los paisajes urbanos mejor logrados.

Es claro que, a partir de la descripción del paisaje, existe un diálogo interno entre los poemas de Paz, Aridjis y Huerta. El tema es la ciudad, pero el tratamiento es muy diferente. En Huerta, la ciudad es mayormente su gente y su abandono, el sentimiento de amor-odio entre el ciudadano y su entorno. En Octavio Paz, la ciudad es un lugar que evoca la acción política, el antecedente histórico o la reflexión existencial. Y, con Aridjis, la transformación del paisaje a través de la línea histórica es el elemento central.

3. *El cortejo de Tláloc: una mirada histórica del paisaje citadino desde la óptica moderna*

Pocas representaciones del mundo prehispánico mesoamericano como la del Dios Tláloc han mantenido una cierta vigencia en los tiempos actuales. Tláloc, miembro de una numerosa familia de dioses, consigue llamar más la atención de las sociedades antiguas gracias a que sus ciudades estaban sustentadas en la siembra e incluso establecidas sobre el agua (Tenochtitlán). Hoy día, aquella ciudad edificada encima de un lago se halla bajo otra ciudad hecha de concreto, metal, tezontle y asfalto. Sin embargo, a pesar de las técnicas modernas que nos permiten rehuir a los embates de los fenómenos naturales, las aguas enviadas por Tláloc continúan bendiciendo o trayendo calamidades consigo.

El agua, componente vital que alimenta a la tierra, y que a su vez nutre a los hijos de la tierra, también produce caos cuando llega desmedidamente. Es por ello que, desde mi óptica, Tláloc nos corteja desde las dos concepciones de la palabra: cortejo como aquel “acompañamiento en una ceremonia” (RAE) (que generalmente suele ser fúnebre), y como “persona que tiene relaciones amorosas con otra” (RAE). Ver llover es una experiencia sensorial muy distinta a ver inundar. Aunque una sea la causa de la otra, los efectos siempre son antagónicos.

El cortejo de Tláloc es un libro compuesto por treinta y seis poemas escritos en verso libre que hablan sobre la ciudad de México en su relación con el agua, vista desde la descripción de los paisajes naturales y, principalmente, culturales de los tiempos modernos. En el poemario se usan como recursos estilísticos el símbolo y el mito mexicanos, la iconografía arquitectónica y el elemento agua. También se trata de un conjunto de poemas que hablan sobre la complicada relación que tienen los ciudadanos con la lluvia.

Los criterios que he usado para la disposición de los poemas son tres, a saber: en primer término me parece que hay dos voces dentro del libro, una que es una voz en prosa poética y alude más a la reflexión sobre elementos y símbolos citadinos como los edificios, el agua, los momentos del día, como la noche, la tarde o el amanecer; conceptos como el tiempo o la expiación frente al crepúsculo; y otra voz en verso que se siente más cómoda en la recreación de imágenes y recursos más elaborados desde la técnica poética. El otro criterio es el manejo de la tercera y la segunda persona: todos los poemas excepto *Fuego en el ombligo del tiempo*, están escritos en la tercera persona y manejan una cierta línea dinámica basada en la narración de momentos o la descripción de paisajes; sin embargo, la segunda persona en el último poema destaca una actitud elegíaca que sumerge a la voz en un diálogo histórico con la ciudad vista como un todo simbólico donde se describen paisajes que trascienden tiempos y espacios. Lo que le da unidad al poemario son precisamente esas dos voces meditativo reflexivas que describen momentos donde las personas, los lugares y los objetos conceptuales funcionan como un ente digno de contemplación.

Como he mencionado anteriormente, en *El cortejo de Tláloc* hay dos formas de enumerar los paisajes del Valle de México, una desde la perspectiva del paisaje cultural: “las nubes observan a los edificios llorar”, y otra desde la óptica naturalista: “el agua que viene de la nube, [...] dice hacia dónde ha de mirar la jacaranda”. Pero también hay un juego con el tiempo dentro de la descripción paisajística sobre el valle; tanto se pueden ver imágenes sobre la ciudad moderna: “Urbe es una niña de loza, una niña intranquila. Una grande y fuerte niña que está aprendiendo a hablar”, así como sobre la ciudad prehispánica: “Campo de luz / en los espacios despojados”, e incluso las dos: “el caserío se esparce / como la peste negra / ágata hecha por la mano del hombre / garabatos de piedra sobre antiguos altares”.

Con relación a otros textos, *El cortejo de Tláloc* se puede adherir a esa tradición mexicana paisajística más bien atemporal que no obedece a ninguna escuela o corriente literaria específica pero que se ha venido cultivando desde comenzado el siglo XX. Esta forma literaria de describir a la ciudad como un ente sincrético que se transforma vertiginosamente y que, a pesar de estos cambios históricos constantes, conserva en su arquitectura una carga mitológica y/o acumula una carga simbólica que la literatura se encarga de recrear.

Estos cambios constantes en el paisaje urbano avivan en el poeta una obligada necesidad de asir la imagen transitoria. Luz Sepúlveda cree que “una de las corrientes que más vigencia tienen en este siglo XXI es la del retrato paisajístico” gracias a que el artista experimenta una especie de “[...] nostalgia de representar un planeta que amenaza con desaparecer, por lo menos de aquella forma en que nuestros ancestros llegaron a conocerlo” (Sepúlveda 71). Y es que la poesía paisajística no se ha limitado solo a retratar de manera plana y concreta a los objetos y las personas, también evidencia la relación de las personas con su tiempo y su contexto material e inmaterial de manera que ha impreso una huella de su momento histórico; Carl G. Jung lo llamaría “el espíritu de la época” y, sobre las manifestaciones artísticas del pasado el psicólogo agregaría que “lo que ahora descubrimos en su obra ya estaba ahí antes, pero constituía un símbolo oculto cuyo reconocimiento solo nos es accesible gracias a la renovación del espíritu de la época” (Jung 69).

Sin embargo, dentro del proceso creativo este “espíritu de época” se advierte como una sensación de ser una especie de filtro lingüístico que transmite a su manera aquel código temporal. Se debe quizás a que mientras se escribe, se está apuntando hacia la dirección específica de la creación y no reparamos en las causas y consecuencias de la obra, a manera de análisis concienzudo. Este hecho no quiere decir que no exista una conciencia histórica, sino

que el análisis sobre nuestro proceso creativo pertenece al reino de otro mundo con el que de algún modo nos fusionamos mientras ocurre el poema.

Entre muchas otras cosas que nos conforman como seres humanos, estamos principalmente hechos de tiempo, conscientes de nuestra mortalidad y mientras en nosotros se manifiesta aquel resultado de los tiempos pasados, también estamos imprimiendo una marca de nuestra estancia en la tierra, de un presente del que nos es vital dejar registro. Octavio Paz diría que “también somos tiempo y no podemos sustraernos a su dominio. Podemos transfigurarlos, pero no negarlos ni destruirlos” (Paz 212). Y precisamente al tiempo le debemos el paisaje y su transformación; pero también, ante esos cambios vertiginosos del paisaje, ante la mutación de esas percepciones sobre la imagen, el poeta lleva prisa e intenta congelar el instante, dice Bolaño que la palabra escribir se usa “[...] como antónimo de esperar. No hay espera, hay escritura” (Bolaño 197), además de que, aun habiendo logrado capturar una imagen, no es la imagen paisajística lo que se pudo obtener, sino lo que el poeta entiende de lo que ve. Fernando Pessoa lo dice de manera lacónica y concreta cuando afirma que “Entre el árbol y ver el árbol ¿dónde se encuentra el sueño? Entre lo que vive y la vida ¿de qué lado corre el río?” (Pessoa 63). Con esto podemos establecer al respecto que el paisaje descrito en *El Cortejo de Tláloc* no se trata solo de una descripción concreta de las personas y su entorno urbano sino de una percepción personal sobre un paisaje que resulta en ocasiones subjetivo y atemporal.

Por último, quisiera agregar sobre el poemario de mi autoría que, además de las intenciones elementales que incitan a escribir, una de las motivaciones presentes durante todo el proceso creativo fue saber si podía ser posible integrar en un libro de poesía las distintas ciudades que ha sido esta ciudad, las distintas sociedades que han caminado por aquí y los distintos dioses que la han bendecido o infamado a lo largo de su existencia. Porque tal vez lo

que se ha dicho de esta ciudad no me ha parecido suficiente y el cómo se ha dicho no me ha resultado satisfactorio. Siempre hay una manera distinta de decirlo. El poeta Cesare Pavese afirma que “Lo que nos sostiene en la inquietud y en el esfuerzo de escribir es la certeza de que en la página queda algo que no ha sido dicho” (Pavese 310), y mi apuesta va siempre por la forma de percibir una realidad urbana que ahora mismo no cesa de mutar. De tal modo que, como es evidente, la poesía paisajística tiene muchas vertientes desde las cuales puede ser estudiada o recreada, sin embargo todo estará en función de la mirada desde la que se quiera, o se pueda, observar la ciudad.

CONCLUSIONES

Como se puede observar, el tema del paisaje en la poesía mexicana es tan antiguo como las culturas que desarrollaron un sistema de escritura en América: el hombre observando su contexto natural en todo momento, que no sólo se limita a calcar sino que interpreta mediante el mito y el símbolo a los seres y las cosas del entorno para humanizarlos y, a partir de ello, reflexiona sobre su estancia en el mundo, “Nombrar ese universo, contarlos, es una manera de apoderarse de él” (Begin 143), pero también en torno a ese empoderamiento crear un universo mítico y simbólico:

Graznando está aquí el águila,
rugiendo está el ocelote,
aquí es México, donde tú gobernabas Itzcóatl,
y por él tienes solio y trono.

Donde hay sauces blancos
estás reinando tú,
y donde hay blancas cañas,
donde se extiende el agua de jade,
aquí en México reinas. (Camacho López 84)

Así mismo, en tanto se fundaban las ciudades, no sólo estaban cimentadas en la arquitectura y la siembra, en la guerra y el tributo, sino también en los mitos originarios, los cantos y danzas que regían la vida social del imperio. Estas canciones, estos poemas estaban

impregnados de saberes para llevar un modo de vida religioso y cívico determinados. La naturaleza era el centro de gravedad.

Con la llegada de los peninsulares y por razones evidentes, la poesía de los nativos trató de ser erradicada a la par de su religión y sus mitos, imponiendo así una nueva forma de ver las cosas del mundo, incluida la construcción poética del paisaje. Con grande y pocas excepciones como la del bachiller español Bernardo de Balbuena (1562 – 1627) y su “Grandeza mexicana”, prácticamente se abandonó la poesía paisajística al menos durante la época colonial.

Fue principalmente en los últimos siglos cuando los poetas retomaran los grandes símbolos de los mitos antiguos y el paisaje del valle de México fuera de nuevo uno de los temas alrededor de los que gravitara la lírica nacional. Octavio Paz, Homero Aridjis y Efraín Huerta no son ni vagamente los únicos grandes poetas representativos de este género, pero me parece que ejemplifican de manera muy clara algunas formas específicas desde donde a mi juicio abordé el paisaje citadino: la visión naturalista, el símbolo, el paisaje interior y el paisaje de hechos.

En *El cortejo de Tláloc* hay una indudable influencia no sólo de los poetas antes mencionados sino de la raíz misma del género. El paisaje moderno, el sincretismo urbano no únicamente arquitectónico sino social y, por supuesto, mítico simbólico. El ser citadino, con una religión históricamente impuesta desde la península ibérica, aún guarda en el inconsciente una cierta devoción por los símbolos del pasado. Y esto se refleja en el modo en el que las personas miran la ciudad y cohabitan en ésta.

El paisaje nunca es el mismo, en éste se recrea la novedad que trae consigo la influencia externa, pero también se arraiga el mito. Así es como funciona también *El cortejo de Tláloc*: un poemario lleno de símbolos originarios que cohabitan con elementos que irremediabilmente enriquecen el presente paisajístico.

En mi poemario traté de conjugar estos elementos descriptivos en donde la visión mítica, los elementos concretos, los naturales y humanos tuvieran una voz propia; la posibilidad de crear su propia narrativa a manera de bitácora temporal y espacial. Reunir desde los instrumentos mencionados una impresión propia sobre esta ciudad sin dejar de lado la noción histórica: el factor más importante que el poeta usa para celebrar el presente que es la memoria. Es cierto que tanto la poesía como el mito trabajan con elementos muertos como refiere Alfonso Reyes cuando se pregunta: “Para llegar hasta mí ¿todo tiene que morir previamente? ¿Sólo he de alimentarme yo de momias y cadáveres?” (Reyes 287). El poeta en ocasiones ciertamente trabaja con piezas muertas, pero no marchitas. El símbolo es una raíz profunda que proporciona a la obra un sentido vital.

La prosperidad de la poesía paisajística mexicana ha ido en función precisamente del cambio en las imágenes que proporciona el paisaje y del surgimiento del pensamiento global. De *El árbol florido* del poeta texcocano Nezahualcóyotl a *Hermandad* de Octavio Paz, es evidente que hay un hilo conductor, un diálogo que trasciende el tiempo de los poetas. La intertextualidad consiste precisamente en esa manera de contemplar primero un paisaje: en el caso del poeta Nezahualcóyotl el plumaje del quetzal, el jade, el oro y flores, en el del poeta Octavio Paz, la bóveda celeste, las estrellas y la noche. A partir de estas apreciaciones de un paisaje determinado, surge la reflexión; en los dos casos se plantea la breve estancia del hombre en el mundo:

¿Es que acaso se vive de verdad en la tierra?

¡No por siempre en la tierra,

sólo breve tiempo aquí!

Aunque sea jade: también se quiebra;

aunque sea oro, también se hiende,
y aun el plumaje de quetzal se desgarrar:
¡No por siempre en la tierra:
sólo breve tiempo aquí! (Martínez 186)

Soy hombre: duro poco
y es enorme la noche.
Pero miro hacia arriba:
las estrellas escriben.
Sin entender comprendo:
también soy escritura
y en este mismo instante
alguien me deletrea. (Paz 326)

Y esto que se aprecia, se hace mejor si es un entorno común, un lugar desde donde se cohabita. Somos hijos de nuestro paisaje, de nuestro hábitat, y en este caso, de nuestro ecosistema lírico. La comunicación entre poemas de diferentes tiempos se entiende a partir de la comprensión de nuestros acontecimientos históricos y de nuestros hechos míticos. Pero también mediante la comprensión de una historia poética, la mexicana en este caso general y la citadina en particular.

Bibliografía

- Acosta-Pérez, Alberto. *Calas*. La Habana: Letras cubanas, 2013.
- Aridjis, Homero. *Antología poética*. Ciudad de México: FCE, 2009.
- Begin, Albert. *Creación y destino*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Bolaño, Roberto. *Bolaño por sí mismo*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2016.
- Camacho López, abraham. *Poesías de Nezahualcóyotl*. México: Editores mexicanos unidos, 2008.
- Claudio Sanhueza. *Roberto Bolaño La belleza de pensar [video]*. Youtube, 2016.
<<https://www.youtube.com/watch?v=4opmK0SO-J8&t=589s>>.
- de Cervantes Saavedra, Miguel. *Obras completas*. Vol. II. ciudad de México: Aguilar, 1994. II vols.
- Eliseo Diego. *El oscuro esplendor*. La Habana: Colección Sur Editores, 2014.
- Garza, Jesús Galván. «Pintura y poesía del paisaje en México, de la época prehispánica al siglo XIX.» México: UNAM, 1988. 81.
- Huerta, Efraín. *Poesía completa*. Ciudad de México: FCE, 2014.
- Jung, Carl. *Sobre el fenómeno del espíritu del arte y la ciencia*. Trad. Cristina García Ohlrich. Madrid: Tratta, 2007.
- León-Portilla, Miguel. *Los antiguos mexicanos*. México: FCE, 1985. impreso.
- . *Quince poetas del mundo nahuatl*. Ciudad de México: Diana, 2004.
- Martínez, José Luis. *Nezahualcóyotl, vida y obra*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Oca, Mercedes Montes de. «Destiempo.com.» enero - febrero de 2009. 19 de febrero de 2019.
<<http://www.destiempos.com/n18/montes.pdf>>.
- Pacheco, José Emilio. *Tarde o temprano*. México: FCE, 2009.
- Pavese, Cesare. *El oficio de vivir. El oficio de poeta*. Trad. Esther Benítez. Madrid: Bruguera, 1980.
- Paz, Octavio. *El fuego de cada día*. Ciudad de México: Seix Barral, 2014.
- . *La llama doble*. México: Seix Barral, 1995.
- Pessoa, Fernando. *Plural de nadie*. Trad. Miguel Ángel Flores. Ciudad de México: VERDEHALAGO, 2010.
- RAE. *Real Academia Española*. Vers. electrónica. 2018.
<<https://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=cortejo>>.
- Reyes, Alfonso. *Letras de la Nueva España*. Colección popular. Ciudad de México: FCE, 1986.
- . *Obras completas de Alfonso Reyes*. Ed. Letras mexicanas. Vol. XXIII. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

Segal, Amos. *Literatura náhatl*. Ciudad de México: Grijalbo, 1990.

Sepúlveda, Luz. «Paisajes inconclusos.» *Tierra adentro* 147 (2007): 71.

UNESCO. «Directrices prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial.» Madrid: Fondos extra-presupuestarios españoles, 2005. 48.