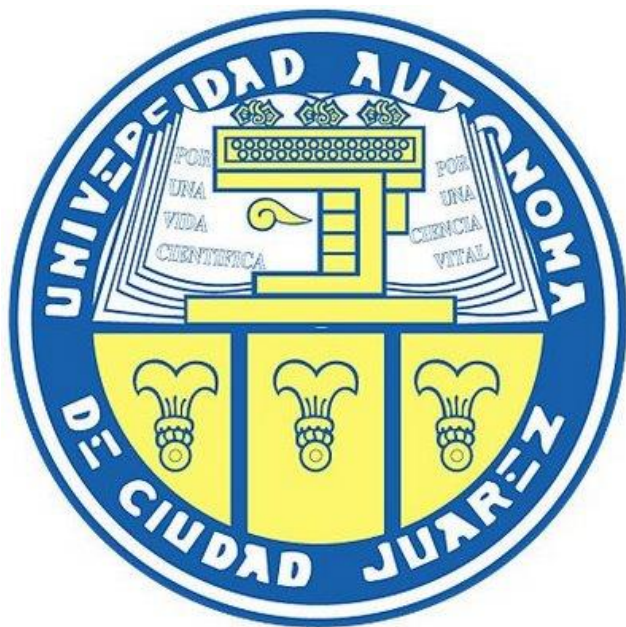


**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ**

**INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y ADMINISTRACIÓN**

**DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES**

**MAESTRÍA EN ESTUDIOS LITERARIOS**



**Edición crítica de *Las armas del viento y Finisterra***

**Tesis que para obtener el grado de Maestra presenta:**

**ALUMNO/A: Graciela Solórzano Castillo**

**Directora: Ysla Campbell Manjarrez**

Ciudad Juárez, Chihuahua

Noviembre del 2018

## Resumen

A continuación, se presentará la edición crítica de *Las armas del viento* (1977) y de *Finisterra* (1982). Carlos Montemayor fue un escritor comprometido con su obra; consciente del transcurrir del tiempo y sus consecuencias en el individuo, adquirió una madurez poética que se manifiesta en sus últimos poemarios, *Los poemas de Tsin Pao* (2007) y *Apuntes del exilio* (2010), así como su previa antología titulada *Poesía* (1997) en la que incorporó todo el repertorio lírico que disponía hasta ese momento para una versión final, que frente a las primeras ediciones presenta numerosas variantes en el caso de *Las armas del viento*, y unas cuantas en *Finisterra*.

La elección de las dos obras a editar surge de la necesidad de rescatar del olvido la poesía compuesta por Montemayor. Su primer poemario, aunque aún inmaduro formalmente, gesta los problemas que el artista se plantea –como la muerte, la eternidad, la memoria– y expresa por medio de la palabra a lo largo de su vida. Además, enfrentadas sus dos versiones (1977 y 1994) nos evidencian cómo el proceso creativo es algo continuo aún después de publicada una pieza. Por su parte *Finisterra*, obra intermedia en la vida del autor, no tiene tantas variantes, pero representa el poemario que muestra una ruptura con su primera etapa poética y todo lo que eso conlleva: contrastes, imágenes que serán recurrentes en su trabajo –tanto desafortunadas como luminosas estéticamente–, apego a una forma lírica específica, influencias y la confirmación de su “poética”.

Resulta necesaria la reedición de la poesía de Carlos Montemayor, puesto que permitirá una revaloración poética que hasta ahora no traspasa el comentario elogioso de la nota periodística o la contraportada del libro. También es necesario conocerlo como poeta para comprender su labor como narrador, ensayista y traductor. Ciertamente, su obra lírica no

siempre llega al acierto poético –sobre todo en su primera etapa–, pero la complejidad de las incógnitas que plantea, el retorno a la memoria y la búsqueda en el lenguaje, lo convierten en un autor que vale la pena de ser leído y revalorado críticamente. Para ello, se necesita una edición de su trabajo que se encargue de seguir el rastro del “oficio del escritor” de forma ordenada y clara: no se puede trabajar con lo que permanece en reposo, incompleto, ilocalizable –ya que su obra es difícil de adquirir en su totalidad–.

Palabras clave: Carlos Montemayor, Edición crítica, Literatura chihuahuense, Poesía y Literatura del Siglo XX.

## Tabla de contenidos

1. Carlos Montemayor: un poeta exiliado al olvido.....8
  - 1) Acerca del poeta: estado de la cuestión.....8
  - 2) La poética de Carlos Montemayor.....13
2. La relación del autor con otros creadores del siglo XX.....19
  - 1) Octavio Paz: conciencia sobre la poesía.....19
  - 2) Los contemporáneos: la poesía como símbolo.....22
  - 3) De Alí Chumacero y Efraín Huerta.....27
3. Relación con autores extranjeros del siglo XX.....32
  - 1) Ezra Pound: tradición e imagen.....32
  - 2) Influencia griega moderna.....35
  - 3) Lêdo Ivo: Urbe y hastío.....38
4. Las armas del viento desde dos perspectivas.....41
  - 1) La concepción temporal: el deseo de la eternidad.....42
  - 2) La construcción simbólica del espacio urbano.....52
5. Finisterra: espacio y erotismo.....59
  - 1) El espacio imaginario y el proceso simbólico del lenguaje en “Memoria” de Carlos Montemayor.....59
  - 2) Lenguaje y erotismo en *Finisterra*.....68
6. Historia textual de *Las armas del viento*..... 77
7. Historia textual de *Finisterra*.....78
8. Criterios de edición de *Las armas del viento*.....80
9. *Las armas del viento*.....81
  - 1 (Oda quinta, rota A).....82
  - 2 (Oda segunda A).....86
  - 3 (Oda novena A).....90
  - 4 (Epígrafe de Oda novena A).....98
  - 5 (Oda sexta).....100
  - 6 (Oda séptima).....106
  - 7 (Oda octava).....108
10. Criterios de edición de *Finisterra*.....112
11. *Finisterra*.....113
  - Memoria.....114
    - Arte poética 1.....114
    - Memoria del río.....115
    - Memoria del verano.....116
    - Quisiera ahora.....117
    - Memoria de la plata.....118
    - Memoria del silencio.....119
    - Memoria de las casas.....120
    - Arte poética, 2.....121
    - Memoria de las noches.....122

Memoria para las hermanas.....	123
Parral.....	124
Memoria de las estaciones.....	126
Memoria.....	127
Cinco poemas.....	128
Hoy estamos en la vida (Estamos hoy en la vida).....	128
Encuentro.....	130
Catedral.....	131
De amigos.....	132
Ulises.....	133
Finisterra.....	134
Finisterra.....	134
12. Apéndice.....	138
Oda primera.....	138
Oda tercera.....	144
Oda cuarta.....	146
Bibliografía.....	149

*Una obra poética concluida es el capullo donde nuestra metamorfosis se realiza, lentamente; permanecemos ahí, como la oruga, hasta que un paulatino desenvolvimiento nos hace salir. Ingresamos en la poesía y sufrimos la violencia, la estructura y los cambios vitales que nutren cada poema, cada época del poeta que la escribe, y también cada época que, como lectores asumimos, o abandonamos.*

Carlos Montemayor

## 1. CARLOS MONTEMAYOR: UN POETA EXILIADO AL OLVIDO

### 1) Acerca del poeta: estado de la cuestión

El genio creador de Carlos Montemayor (Parral, Chihuahua, 1947-2010) lo orilló a la elaboración de numerosas manifestaciones literarias en diversos géneros: ensayo, novela, cuento, relato y poesía. Cabe señalar que incursionó en la música como tenor. Tiene cuatro discos en los que interpreta desde música mexicana hasta italiana al lado del pianista Antonio Bravo. Los temas que abarca en su literatura se relacionan con el contexto histórico en el que vivió, tanto político, geográfico, como filosófico y literario. Su primera obra de poesía apareció en 1977: *Las armas del viento*, y la última es su poemario *Apuntes del exilio* en 2010,<sup>1</sup> dado a conocer *post mortem*.<sup>2</sup>

Su creación poética, pese a que fue publicada desde hace cuarenta años, sufre un abandono por parte de la crítica literaria. Son pocos los ensayos dedicados a su lírica y muchos de ellos se limitan a los indispensables elogios carentes de un enfoque crítico. Entre los estudiosos de su obra se encuentra Ramón Gerónimo, quien trata de encontrar la influencia de Epicuro y Séneca en su poesía mediante la comparación de los poemas de *Finisterra* (1989) y *Apuntes del exilio* (2010). La demostración del objetivo se apoya en las experiencias vivenciales del autor en sus últimos años de vida; es decir, Gerónimo trata de comprobar cómo el conocimiento de su próxima muerte condujo a Carlos Montemayor a conciliar una escritura en donde de un estado de resignación, relacionada con el estoicismo

---

<sup>1</sup>Carlos Montemayor, *Apuntes del exilio*. INAH / CONACULTA / La Cabra Ediciones / Oak Editorial, México, 2010.

<sup>2</sup> En esta sección prescindiré de la información biográfica sobre el autor, pues considero que ya hay una documentación suficiente al respecto en otros trabajos. *Vid.* Eloísa del Mar Arenas, *La poética de Montemayor: la memoria en el viento* (dir. Esther Hernández Palacios Mirón). Universidad Veracruzana, Xalapa, 2016, 104 pp. [Tesis maestría].

senequista, visto en sus primeros trabajos poéticos, se convierte en un grito agudo, desesperado, que se aferra a la vida. Considero que dicha tesis tiene algunas contradicciones, ya que en el poema “Finisterra”, tal como en el poemario *Apuntes del exilio*, surge la voz de un sujeto que teme a la muerte y busca la permanencia física, manifestándose por medio del *crescendo* formal, lo cual no se diferencia en resonancia a su último texto como afirma el crítico:

Si en “Finisterra” Montemayor cantaba con rabia y ansiedad que las cosas y los momentos de plena entrega no duraran para siempre, ahora con la cercanía de la muerte este grito se hace más fuerte y abismal, estamos ante un poemario de hondas raíces existencialistas, el Montemayor estoico de otros poemarios parece desangrarse de vida.<sup>3</sup>

Lo mismo ocurre con sus primeros poemarios. Hay una ambivalencia entre el estoicismo y el apego a lo terrenal relacionado con ciertos rasgos de un epicureísmo mal entendido, que alcanza su auge de manera simbólica y formal en “Finisterra”, y no en *Apuntes del exilio*:

Dame un momento, uno solo, Finisterra,  
en que tu encuentro resuena en mi cuerpo convulso en el otro cuerpo,  
en que tu rumor y tu oleaje que se estrella en las costas  
sea mi rumor y estallido en el otro cuerpo,  
en que mi mar, mi océano, se despedace y se convierta  
en la blancura hirviente de otra espuma seminal y eterna:  
así, en ese instante en que tus océanos se juntan,  
en que se exalta la espuma,  
déjame decir que este grito espumante es para siempre,  
que será mi voz para siempre,  
oh que será mi voz para siempre. (vv. 148-158)

El análisis de estas piezas, aunque generalmente es audaz y aportador, a veces se deja llevar hacia una apología de Carlos Montemayor.

Por otro lado, Tito Manniaco en su ensayo “Largo viaje de la oscuridad” analiza *Los poemas de Ts'in Pau*; en este texto, el crítico defiende el valor de la poesía y recupera su etimología latina: “*facere*”. Cuestiona las posturas de quienes creen que el género lírico

---

<sup>3</sup> Ramón Gerónimo, “Carlos Montemayor: Entre Epicuro y Séneca”. *Proceso* (2017) [En línea]: <http://www.sinembargo.mx/27-02-2017/3162107> [Consulta 8 de marzo de 2017].

dejará de ser apreciado con el transcurso del tiempo por ser considerado un arte primitivo. Manniaco afirma que no puede abandonarse, pues su importancia radica en su capacidad para crear significaciones de la vida: en eso consiste la labor que cumple el escritor chihuahuense. Desde su perspectiva:

Montemayor construye rítmica y armoniosamente un mundo sencillo y al mismo tiempo complejo, en el cual coexisten los grandes temas existenciales del vivir conectados estrecha e íntimamente al paisaje mexicano, del cual tenemos, ya que no conocimiento directo, sí una percepción literaria y cinematográfica.<sup>4</sup>

El poeta emplea el seudónimo Tsin Pau para crear un valor simbólico de la existencia; así, vuelve a la función primigenia de la poesía: la de hacer ficciones, dice Maniaco.

También expone cómo Montemayor logra apropiarse de la voz de una cultura distinta a la suya por medio del ritmo y la respiración, haciendo alusión a los conocimientos orientales del poeta, manifestados en la identidad china que obtiene por medio del lenguaje creativo. El ensayo me parece acertado, aunque breve y general, pues conecta a Montemayor directamente con una postura de lo que representa el género poético, como proceso y resultado estético.<sup>5</sup>

Por otro lado, una de las influencias más importantes de la poesía de Carlos Montemayor es Rubén Bonifaz Nuño, como él mismo ha admitido. En su respuesta al manifiesto que ofreció al ser nombrado miembro de la Academia Mexicana de la Lengua, Bonifaz alude a la humanidad que nuestro poeta busca invocar a través de su poesía: “La obligación de hacer ver nuestra necesidad actual de batallar por la protección de los valores

---

<sup>4</sup> Tito Maniaco, “Los viajes de la oscuridad”, en *Los poemas de Tsin Pau*. Alforja, Chihuahua, 2010.

<sup>5</sup> Hace poco surgió un poemario similar, el escritor costarricense José María Zonta Arias, autor de la *Antología de la Dinastía del Otoño: Poetas de la Dinastía Tang*, libro ganador del Premio Internacional Manuel Acuña de Poesía, 2016, utilizó la misma técnica de Carlos Montemayor, recreando personajes orientales por medio de los poemas que constituyen esa antología ficticia. *Vid. Antología de la Dinastía del Otoño: Poetas de la Dinastía Tang*. Gobierno del Estado de Coahuila de Zaragoza, Saltillo, 2016.

del humanismo, ahora en riesgo de perecer de asfixia bajo la mole de secundarias importaciones tecnológicas”.<sup>6</sup> Otra vez tenemos un crítico que hace apología del poeta; sin duda, la figura de Montemayor como sujeto era muy atractiva.

En el reducido estado de la cuestión también figura Marco Antonio Campos, quien señala, sobre los poetas de su generación, que Carlos Montemayor se vale de su mayor formación cultural para la formulación de su poesía. Esto le sirve para comparar y degradar a otros poetas que trata de ignorantes. Menciona dos de sus influencias más notables: los clásicos grecorromanos y los textos bíblicos. Recordemos que para Montemayor el hexámetro se convirtió en un modelo, asimismo aparece ocasionalmente la alusión a la mitología griega en su poesía; por ejemplo, en *Abril y otros poemas*, el poema “1” de la sección “Las armas y el polvo” se refiere a la fundación de la ciudad a través de la imagen de Eneas. Así, observamos que el objeto del ensayo de Campos más que ser la poesía del chihuahuense es la crítica hacia los “jóvenes poetas ignorantes”. Montemayor funciona para ejemplificar un canon que debe seguirse.<sup>7</sup> En otro ensayo, titulado “Las ciudades de Carlos Montemayor”, Campos interpreta la poesía del autor ajustándola a la formulación de cuatro ciudades distintas: la de la fundación, que consiste en el surgimiento, el origen de la estirpe; la segunda corresponde a la natal: Parral, Chihuahua, en la cual hay una relación directa con la naturaleza. La tercera representa el punto de encuentro con otros escritores mexicanos: la Ciudad de México, definida como un laberinto; la última surge a partir de su simbolismo: el fin de la tierra, en donde convergen tanto la vida como la muerte.<sup>8</sup> Campos me parece asertivo al identificar a la ciudad como una de las inquietudes que se reflejan en la lírica de

---

<sup>6</sup> Rubén Bonifaz Nuño, “La poesía en el centro del mundo”. *Periódico de poesía*, 12 (invierno 95), p. 58.

<sup>7</sup> Marco Antonio Campos “Abril y otros poemas de Carlos Montemayor”. *Proceso* (1979) [En línea]: <http://www.proceso.com.mx/126146/abril-y-otros-poemas-de-carlos-montemayor>, [Consulta 8 de marzo de 2017].

<sup>8</sup> Marco Antonio Campos, “Las ciudades de Carlos Montemayor”. *Periódico de poesía*, 12 (invierno 95), p. 63.

Montemayor, sobre todo en sus primeros tres poemarios: *Las armas del viento*, *Abril y otros poemas* y *Finisterra*.<sup>9</sup>

Por otra parte, Ysla Campbell considera la obra de Carlos Montemayor como el punto de partida para conocer la poética de los autores contemporáneos de Chihuahua. Una coincidencia que justifica la afirmación consiste en la llaneza del lenguaje:

La línea poética de Montemayor, alejada de la disceptación, parece ser un cauce por el cual fluye buena parte de la literatura chihuahuense, aquella que prefiere la economía verbal y la claridad conceptual; en tal sentido, no es gratuito la predilección por el *haikú*, forma métrica cultivada por Alfredo Espinosa, Arturo Rico Bovio, José Vicente Anaya, Gaspar Gumaro Orozco...<sup>10</sup>

En este sentido no se puede negar dicha afirmación; asimismo se debe considerar que, durante los años 70, en los que Montemayor comenzó a publicar sus textos, los conflictos sociales orillaron a algunas generaciones de todo el país, como la del medio siglo, hacia la sobriedad del lenguaje que tenía como antecedente la denuncia.

Eloísa del Mar Arenas es de las pocas investigadoras que han trabajado su poesía. Realizó la tesis “La poética de Carlos Montemayor: la memoria en el viento”. El trabajo consta de tres capítulos que buscan indagar sobre cómo el viento se transforma en un elemento fundamental a través de la metáfora, que evoca a la muerte y el olvido. El primero contextualiza y busca incorporar al autor en una línea generacional que sin duda está vinculada con los acontecimientos ocurridos en el 68. También trata su “poética” llegando a la siguiente conclusión: “Todo eso arroja como síntesis que la poesía de Carlos Montemayor surge al lado de la escritura de otros tantos jóvenes de los sesenta, y que se mantiene, no sin modificaciones pues apuesta por una poética de la movilidad, en recreación y comunicación

---

<sup>9</sup> Marco Antonio Campos “Abril y otros poemas... art. cit.

<sup>10</sup> Ysla Campbell y María Rivera, “Introducción”, en *Textos para la historia de la literatura chihuahuense*. UACJ, Ciudad Juárez, 2002, p. 22.

constantes con el bagaje poético clásico y moderno”.<sup>11</sup> El segundo consiste en la explicación del marco teórico que emplea para el análisis de los poemas: la metáfora por Paul Ricoeur. Así, desarrolla el símbolo del viento como representante de la muerte y la memoria. El tercer capítulo explica la imagen del viento como una deidad masculina airada que proviene del eco prehispánico. Otra vez reitera el papel del viento como metáfora de la memoria, y el aliento como motor creativo.

La ventaja de la tesis es ser pionera en el estudio de la poesía de Carlos Montemayor y, en muchas ocasiones, ser asertiva en su interpretación por medio del análisis de las metáforas del viento. Sin embargo, su atención se dirigió más hacia las *Armas del viento* (1977), sobre todo la “Oda primera”, sin tomar en cuenta, por supuesto, las variantes entre las distintas versiones que en ningún momento menciona, quizá ignorándolas. Así, resulta arriesgado hablar de una “poética” del autor con un análisis certero, pero general y poco equilibrado, sin ahondar en el proceso creativo a lo largo de los años que es algo más que repetición de imágenes y metáforas. Como podemos observar, las interpretaciones resultan insuficientes, de ahí la necesidad de seguir trabajando la poesía de Carlos Montemayor, en particular desde el enfoque ecdótico.

## 2) La poética de Carlos Montemayor

Hablar sobre géneros literarios implica intentar conocer distintas posturas al respecto. Hay quien los considera, de manera poco flexible, un conjunto de reglas al cual los creadores deben ajustarse para cumplir con un requisito estético; por ejemplo, la doctrina de los géneros literarios elaborada por la estética del clasicismo francés, como la poética de Nicolás Boileau.<sup>12</sup> Hay otros, que a partir de la observación, plantean teorías relacionadas con

---

<sup>11</sup> Eloísa. Arenas, *op. cit.*, p. 53.

<sup>12</sup> *Vid.* Nicolás Boileau, *Arte poética* (trad. José María Salazar). s. Imp. Valentín Martínez, Bogotá, 1828.

diversas manifestaciones y disciplinas, como Brunetiére, quien establece una conexión con las teorías evolucionistas de Darwin: los géneros literarios nacen, se desarrollan y mueren.<sup>13</sup>

Lo que resulta innegable es que los géneros literarios son dinámicos, se transforman según las necesidades de la expresión y obedecen a su tiempo histórico. No podemos concebir, por ejemplo, la permanencia de la épica griega como tal en la actualidad. Sin embargo, hoy en día es común la hibridez entre discursos, donde lo narrativo se condensa con lo dramático o lo lírico: algo que se habría visto mal en el clasicismo francés.<sup>14</sup> Pero son estos tres géneros –lírico, dramático y narrativo–, los que, aunque se transforman, han logrado echar raíces y permanecer en nuestro tiempo –aunque tampoco se debe prescindir del ensayístico–.

El género poético, al que nos abocaremos, se relaciona con el subjetivismo.<sup>15</sup> A diferencia de la narrativa y el drama, se apodera de la interioridad del sujeto y lo expresa a partir del lenguaje, que a lo largo del tiempo y a través del espacio también se transfigura – se puede comparar un soneto barroco con un haikú, por ejemplo–. Así es común escuchar el sintagma “yo poético”: un elemento que trasciende la voz del poeta y refleja al sujeto que busca expresar lo que piensa y siente, su significación del mundo. En el estado de la cuestión presentado, los críticos no distinguen diferencias entre el “yo” lírico y la figura de Carlos Montemayor, negándole un nivel distinto: así, se concibe “el poeta como sujeto ético”.<sup>16</sup> Respecto a la polémica que se genera a partir de igualar a la voz poética con el poeta,

---

<sup>13</sup> Vid. Víctor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*. Gredos, Madrid, 1972, p. 171.

<sup>14</sup> Vid. *Ibid.*, p. 165.

<sup>15</sup> Vid. *Ibid.*, p. 181.

<sup>16</sup> Cristián Gallegos Díaz dice al respecto: “De manera que se postulaba una identidad completa entre sujeto lírico o poético y el sujeto empírico, concreto, real o poeta. Ello conllevó al presupuesto de que la poesía era expresión sincera, verídica, responsable del poeta, expresión de actos y sentires no engañosos: el poeta como sujeto ético”. “Aportes a la Teoría del Sujeto Poético”, en *Tres ensayos de lingüística y una realidad americana*. PiensAmerica, Chile, 2002.

conuerdo con Cristián Gallegos Díaz al afirmar que no hay una ruptura total entre ambos puesto que no son distintos ópticamente; pero también es importante reconocer las diferencias que se desprenden de ambos debido a los distintos niveles en que se codifican:

desde el lenguaje interior del poeta al lenguaje externalizado y materializado en un poema, desde el material semiótico interno al material semiótico externalizado (donde siempre se incluye lo social, y por ende, trazos de lo real, huellas), desde lo que denominamos transferencias semántico-metonímicas y semántico-sinecdóquicas (complementariamente semiótico-metonímicas y semiótico-sinecdóquicas), desde los enunciados internos a los enunciados externalizados en un poema, se constituye una dialogicidad compleja no solo entre personas distintas (poeta-lector), sino entre sujetos distintos portadores de enunciados procesados (trans-formados), es decir, entre sujeto poeta y sujeto hablante poético (lírico).<sup>17</sup>

Por otro lado, resulta necesario explicar que también la objetividad, el mundo exterior, se hace presente en la lírica; dice Aguiar e Silva al respecto:

El mundo exterior, los seres y las cosas no forman un dominio absolutamente extraño al poeta lírico, ni éste puede ser imaginado como introvertido total, míticamente aislado en completa pureza subjetiva. Por lo demás, el mundo exterior no significa para el lírico una objetividad válida en cuanto tal, pues sólo constituye un elemento de la creación lírica en la medida en que es absorbido por la interioridad del poeta y trasmudado en revelación íntima.<sup>18</sup>

Montemayor, al hablar de su propia poesía, llega a una postura sobre el género que coincide con esto, pues desde su perspectiva sirve para la expresión del individuo, un conocimiento de sí mismo. Es una especie de espejo para el poeta, o una propuesta de *estar en el mundo* como señala Gallegos Díaz. Por eso los críticos mencionados han buscado descifrar al autor a través de su trabajo, siendo el sujeto real el centro más atrayente. En cambio, la narrativa para Montemayor representa una forma de ubicarse en el mundo, una mirada fuera de sí mismo como lo ha mostrado en sus arduas investigaciones para la elaboración de sus novelas.<sup>19</sup>

Sin embargo, en su creación lírica Montemayor habla de la exterioridad del poeta cuando menciona que el paisaje de sus ciudades son el estimulante de la descripción que

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>18</sup> Aguiar e Silva, *op. cit.*, pp. 181-182.

<sup>19</sup> Pilar Jiménez Trejo, "La poesía es una forma de apasionamiento diferente: Carlos Montemayor" *Periódico de poesía*, 12 (invierno, 1995-1996), p. 54.

conforme se va gestando en la escritura sufre una ambientalización más relacionada con la experiencia individual de la voz poética en ese espacio, interiorizada, que con una narración o una descripción objetiva de este ambiente, vista desde los otros, desde fuera: “Pensaba que estaba escribiendo relatos, pero realmente lo que hacía era describir el paisaje de mi tierra en una forma más poética que narrativa”.<sup>20</sup> De este modo, la poesía para Montemayor es el vehículo de expresión del sujeto y su experiencia individual frente al mundo, pero sin olvidar jamás que proviene de una inquietud que entraña a toda la especie humana y, a través de su cristalización poética, esos testimonios se encuentran, conviven: “Porque el lenguaje mismo es un hecho social; porque las palabras no son un hecho aislado, sino una manera en que el hombre mantiene lo que aprende y lo que es posible entender...”.<sup>21</sup> Otra de las diferencias que identifica Carlos Montemayor entre la función de la narrativa y la poesía consiste en que la segunda es una invocación, un canto –y entra aquí la importancia de los sonidos y el aliento– mientras que la narrativa es una reconstrucción, un “querer apropiarse del mundo”.<sup>22</sup> Se explica así el uso del verso cercano al hexámetro que Montemayor utilizaba con frecuencia desde su primer poemario.

Entre los temas que abarca Montemayor, se encuentra el de la traducción. El autor considera que la importancia del traductor radica en dos aspectos: el primero de ellos corresponde a la incorporación de un repertorio literario mínimo, así como la capacidad de, quizá, crear una generación nueva a partir de la vinculación a través de la lengua y la cultura. Así, las diversas lecturas que tradujo Carlos Montemayor crearon en él una influencia, como se verá más adelante. Es la comunicación entre tiempos y espacios distintos, a partir de un

---

<sup>20</sup> *Idem.*

<sup>21</sup> Carlos Montemayor, *El oficio literario*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1985, p. 111.

<sup>22</sup> Pilar Jiménez Trejo, art. cit., p. 58.

descubrimiento de lo “otro” y lo “nuestro”.<sup>23</sup>

También resulta interesante su postura en torno a la creación literaria, pues en el *Oficio Literario* insiste en la necesidad de concebir fondo-forma como una entidad, pues “en los tiempos modernos” hay una ruptura entre ambos que trae consigo un desequilibrio. Así, entra a la cuestión clásica de si el escritor nace o se hace, y llega a la conclusión: “Ser escritor es tener un oficio y éste, como cualquier otro, requiere, en efecto, de algún talento. Pero el talento no es algo ajeno a la disciplina o al estudio, a la instrumentación y acervo técnico del escritor. Puede ser la idoneidad de la vocación”.<sup>24</sup> Así Montemayor no tiene reparo en ser severo con todos aquellos que aspiren a hacer poesía sin demostrar una calidad poética, valiéndose de los sentimientos y las emociones:

Estamos cansados de que muchos escritores expresen sus emociones y sus experiencias sin la más mínima capacidad poética para expresarlos [*sic*]; el lector no está obligado a ser el confidente de las experiencias de nadie y menos aún la poesía está obligada a ser el pañuelo de limpieza de esas experiencias cuyo sitio está en cualquier lugar, pero no en un poema, no en la poesía.<sup>25</sup>

El poeta afirma la necesidad de un talento que se vivifique con un trabajo de estudio y técnica, lo que se refleja en la elaboración de su obra poética, como podremos confirmar al revisar las variantes en los testimonios. Así, en sus poemas localizamos el uso consciente de distintas figuras retóricas. La preferencia de la comparación frente a la metáfora se refleja en algunos de sus poemas, entre ellos, los textos de *Finisterra*:

Ulises

Desde la ventana, miro la lluvia.  
Cae desde hace horas  
como si fuese la misma.  
Cae como deseos, sueños.  
Como si yo también fuese el mismo.  
Como si oyera  
que en una parte de mi cuerpo

---

<sup>23</sup> Carlos Montemayor, “Notas marginales: Ezra Pound”, en *Los dioses perdidos*. UNAM, México, 1979.

<sup>24</sup> Pilar Jiménez Trejo, art. cit., p. 110.

<sup>25</sup> Carlos Montemayor, “Notas marginales... art. cit., pp. 41-73.

mis recuerdos llueven para siempre,  
caen en su tierra para siempre. (vv. 1-9)

Por el contrario, la metáfora prevalece ante la comparación en *Las armas del viento*: “Canto ahora el viento que inunda ardiendo a otros cuerpos / y a través de nosotros destierra, / mas retiene confusamente unidos, / hundiendo una pequeña daga de alarmas e impaciencia” (D vv. 1-4). En este ejemplo, antes de la metáfora hay una antítesis, recurso que aparece en muchas ocasiones en la poesía de Montemayor, como esta imagen en el poema “5” de *Las armas del viento*: “Somos manos que sanan y lastiman” (v. 13). Por otro lado, las figuras retóricas que afectan el plano morfosintáctico, como la anáfora, también son recurrentes: “Escucha la lluvia. / Escucha el viento. / Escucha la sangre en las venas” (vv. 8-10). De este modo, aunque Carlos Montemayor aluda constantemente a la llaneza del lenguaje como un elemento de su poética, el uso constante de las figuras retóricas nos lleva a veces hacia una oscuridad del sentido en los poemas.

## 2. LA RELACIÓN DEL AUTOR CON OTROS CREADORES DEL SIGLO XX MEXICANOS

Si bien parece que en el siglo XX la narrativa mexicana, específicamente la novela, tuvo un auge superior a los otros tres géneros literarios –la lírica, la dramaturgia y el ensayo–, no fue del todo así, pues debemos recordar que en el México del siglo XX sufrió constantes movimientos que desencadenaron un repertorio poético amplio, imposible de enumerar en pocas líneas. Una de las características de muchos de estos poetas fue su labor crítica; es decir, no solo escribían creación, sino que trataban sobre el proceso, su repercusión y su importancia. El propio Montemayor, por ejemplo, tenía una concepción magistral de la poesía que constantemente compartía en ensayos y entrevistas. También realizó muchas críticas en torno a diversos poetas y novelistas: Ezra Pound, Nikos Cavadiás, Tasos Corfis, Efraín Huerta, Alfonso Reyes, Gilberto Owen, por mencionar algunos.

Es evidente que en el siglo XX coexistieron diversas posturas respecto al género. Montemayor escribió gran parte de su obra lírica durante la segunda mitad: Octavio Paz, José Gorostiza, Efraín Huerta, Alí Chumacero, Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta sostienen diversos puntos de vista que sirvieron de antecedentes para la concepción de la poesía mexicana. Ahora veremos cómo repercuten sus perspectivas en el trabajo del poeta chihuahuense: cómo se relacionan y diferencian.<sup>26</sup> También es necesario recordar que Carlos Montemayor tenía una gran influencia de la literatura universal, pues su labor como traductor le permitió apropiarse de otras obras literarias: Safo, Virgilio, Du Fu, Li Bai, Ezra Pound, Ledo Ivo.

### 1) Octavio Paz: conciencia sobre la poesía

Octavio Paz es reconocido tanto por su labor ensayística como poética; de los géneros

---

<sup>26</sup> La elección obedece a fines utilitarios para la investigación y su relación con la poética de Montemayor.

literarios, el que más abarcó después del ensayo fue el poético; incluso, sus cuentos, que son unos pocos, no carecen del lirismo que caracteriza una prosa poética, generando así una hibridez del género.<sup>27</sup> El compromiso que tenía Octavio Paz con la poesía se refleja en todos sus esfuerzos por su divulgación, llevando la dirección de diversas revistas como *Plural* y *Vuelta*. Asimismo fue un escritor que ofrecía su carácter crítico a diversos poetas por medio de comentarios que fueron destacadas significaciones de la poesía mexicana moderna. Comentó las grandes obras del siglo XX, las resignificó: la poesía de López Velarde, José Gorostiza, Jorge Cuesta, por ejemplo.

Una de las características de la poesía de Octavio Paz, y con la que se le puede vincular a Montemayor, consiste en la importancia que tiene el poema como “objeto interminable”. Es decir, el poema para Paz nunca está concluso, por ello resulta necesario regresar constantemente a él; debido a esto aparecen diversas variantes de muchos de sus poemas, por ejemplo, su poemario *Libertad bajo palabra* sufrió cinco revisiones. Al respecto, Paz afirma: “Los poemas son objetos verbales inacabados e inacabables. No existe lo que se llama ‘versión definitiva’: cada poema es el borrador de otro, que nunca escribiremos... Pero hay poetas precoces que pronto dicen lo que tienen que decir y hay poetas tardíos”.<sup>28</sup> Esto significa que la poesía debe verse en movimiento, que no es estática, sino que se transforma al transcurrir el tiempo, como el poeta modifica su perspectiva del mundo.

Uno de los objetivos de esta tesis consiste en ver la repercusión de los cambios aludidos por Paz en la poesía de Montemayor, pues de igual forma, sus poemas se fueron transformando; y no solo en niveles fónicos o gramaticales sino hasta semánticos y pragmáticos. Un ejemplo citable es el de su primer poemario *Las armas del viento*, el cual se

---

<sup>27</sup> Vid. Octavio Paz, “¿Águila o sol?”, en *Libertad bajo palabra*. FCE, México, 2011, pp. 151-218.

<sup>28</sup> Octavio Paz, *Poemas (1935-1975)*. Seix Barral, Barcelona, 1979, p.11.

presenta en cuatro ediciones distintas: la primera en *Las armas del viento* (1977), la segunda en *Finisterra* (1982), la tercera en *Abril y otras estaciones* (1989) y la última en *Poesía* (1997).

Ahora bien, uno de los factores relacionados con la poesía al que Paz le daba una gran importancia era al sentido fónico, pues creía firmemente que la poesía desde su comienzo estaba destinada a ser escuchada, transmitida de voz en voz. Si bien la aparición de la imprenta hizo de esta actividad algo más privado, pues se podía leer en la intimidad, siempre se buscó la forma de transmitirla oralmente a través de diversos canales. Un ejemplo actual que menciona Paz es el de los medios de comunicación, que facilitan la divulgación: “No es menos revelador que la recepción de poemas tienda a convertirse en un acto colectivo: al desplazamiento del libro por otros medios de comunicación y del signo escrito por la voz corresponden la corporeización de la palabra y su encarnación colectiva”.<sup>29</sup> Una de las justificaciones de este poeta en la defensa del sonido del poema es que dentro de sí mismo logra crear significaciones más allá del sentido de las palabras. Así, nos es preciso recordar que Carlos Montemayor, en su poemario *Finisterra*, utiliza elementos musicales para la composición de su obra, como *crescendos*, que buscan recrear también un ambiente marino con el choque de las olas en lo que supone el fin del mundo: Baja California Sur.

Finalmente, es necesario aludir al poema como forma de entender el tiempo y el mundo. Paz dice en su ensayo “La nueva analogía: poesía y tecnología” que a través de la poesía encontramos una imagen de nosotros mismos, de nuestra actualidad. Es decir: ¿cómo entendemos el mundo y cómo entendemos el tiempo? Un reflejo de la filosofía y el pensamiento que rigen durante cierto espacio y periodo. De este modo, durante el siglo XX

---

<sup>29</sup> Octavio Paz, “La nueva analogía: poesía y tecnología”, en *El signo y el garabato*. Joaquín Mortiz, México, 1973, p. 19.

el poeta afirma que se está en una crisis de imagen, pues el solo hecho de la posibilidad del fin del mundo (armas nucleares) crea incertidumbre:

...el tiempo puede consumirse en una llamarada que disolvería por igual a la dialéctica del espíritu y a la evolución de las especies, a la república de los iguales y a la torre del superhombre, al monólogo de la fenomenología y al de la filosofía analítica. Redescubrimos un sentimiento que acompañó siempre a los aztecas, a los hindúes y a los cristianos del año mil.<sup>30</sup>

Pero, paradójicamente, la poesía no se desploma en esta inexistencia, al contrario, nos salva de ella. Encontrará un sentido de continuación a la imagen que hemos perdido de nosotros, y es así como nos transformamos en seres de símbolos que logran regresarnos el tiempo: “Las puertas se abren de par en par: el hombre regresa. El universo de símbolos es también un universo sensible. El bosque de las significaciones es también el bosque de la reconciliación”.<sup>31</sup> Carlos Montemayor a través de sus poemas nos ofrece su imagen del mundo y del tiempo: una forma de comprender la existencia. La poesía también se convierte en un espacio de comunión de las iras del poeta. Contrástese el poema “2” con el “3” de *Las armas del viento*.<sup>32</sup>

## 2) Los Contemporáneos: la poesía como símbolo

Una de las generaciones más impactantes en la literatura mexicana del siglo XX fue la de los Contemporáneos. Si bien no se reconocieron a sí mismos como una generación, compartieron muchas características que los unieron a los ojos de la historia de la literatura, entre ellas la oposición hacia el grupo estridentista debido a sus desemejanzas en la concepción literaria, así como la amistad que forjaron. Carlos Montemayor escribió un libro de ensayos en el que creó un diálogo con la poesía de estos escritores.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>32</sup> *Vid.* “2” y “3”, *Las armas del viento*, *infra*, p. 84-88.

<sup>33</sup> Carlos Montemayor, *Tres contemporáneos: Jorge Cuesta, José Gorostiza, Gilberto Owen*. UNAM, México, 1981.

Jorge Cuesta era uno de sus miembros más emblemáticos, quien al igual que los otros creadores de su generación destacaba por su labor crítica no solo en temas concernientes a la literatura sino sociales, filosóficos, científicos y artísticos en general. Su concepción del arte y en particular de la poesía es certera, pues representa un acto revolucionario, en cuanto no busca la comodidad, sino la renovación. En su ensayo “El diablo en la poesía” destaca la necesidad de un arte que en sí mismo sea revolucionario: lo moral no tendría cabida en la poesía, pues representa el ajustamiento de un sistema. De este modo, el arte que no se basta a sí mismo y que nace con intenciones de propaganda social es algo que no puede generar su esencia. Así, la poesía adquiere un carácter demoníaco y pecaminoso. Para Cuesta, Baudelaire es el principal precursor de la conciencia de la poesía y su perversidad con *Las flores del mal*. Si bien con anterioridad encontramos poemas con este enfoque, las significaciones como tal se obtuvieron hasta después de las diversas posturas que reveló el poeta francés.<sup>34</sup> Los primeros poemas de Carlos Montemayor estaban enfocados a enfatizar los asuntos sociales. Después, con las correcciones ocurre un cambio, dado que suprimió muchos de los pasajes que aludían a la vida política de México: hay una sublimación. El tiempo cede a la atemporalidad: permanece el sentimiento, la emoción que se alude a través de las palabras.

Ahora bien, Jorge Cuesta era conocido como el más triste de los alquimistas, pues antes que nada era científico. Fue conocido por sus experimentaciones que buscaban ser revolucionarias en el sentido que él mismo le dio. Por lo cual no resulta extraño en absoluto que hiciera una simbiosis poesía-ciencia en sus reflexiones. Para Cuesta, estos dos elementos no se anteponen, sino por el contrario: la ciencia se puede manifestar a través de la poesía y

---

<sup>34</sup> Jorge Cuesta, “La poesía en el diablo”, en *Obras*. Ediciones del Equilibrista, México, 1994, p. 287.

la poesía surge para encontrar en sí misma la ciencia, el conocimiento.<sup>35</sup> De este modo, nace un poema sustentado en su conocimiento químico, como “Canto a un dios mineral”. El materialismo de Cuesta nos arroja a un eco presocrático en donde algún elemento físico es el origen del universo.

Resulta importante mencionar que para él era fundamental la necesidad de que el escritor se liberara de las cadenas que surgían de las escuelas. Era preciso, sí, que el poeta se protegiera en ellas, creciera a su lado, pero cuando llegara el momento justo se independizara y consiguiera su propia individualidad. Solo así la poesía alcanzaría un progreso, la revolución.<sup>36</sup> Carlos Montemayor se presenta como un poeta solitario, difícil de clasificar en alguna generación, pese a los intentos que se realizan. Sin embargo, es posible reconocer la influencia de diversos poetas; por ejemplo, su poema “Finisterra” está inspirado en “La oda marítima” de Fernando Pessoa y “Finisterre” de Lêdo Ivo, como él mismo admitió.<sup>37</sup> Pero también la ausencia de una generación tiene como consecuencia el olvido en el que ha caído.

Por otro lado, Xavier Villaurrutia también concibe la poesía como un equilibrio entre el lenguaje práctico y el mágico. Es decir, el autor no podía recurrir a la convencionalidad del lenguaje, su referencialidad, pues dejaría de ser poeta. Sin embargo, tampoco podía utilizar la *magia* en la poesía completamente, pues sería imposible de descodificar.<sup>38</sup> De este modo, tanto la claridad como la oscuridad van tomadas de la mano y el exceso de una de ellas puede ocasionar la ceguera: “La obra de un poeta no vale sino en la medida que lleva consigo, al mismo tiempo y en el mismo grado, lo inexplicable y lo explicable”.<sup>39</sup>

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>36</sup> Jorge Cuesta, “Prologo a la Antología de Poesía Mexicana Moderna”, en *Obras*. Ediciones del Equilibrista, México, 1994, 141.

<sup>37</sup> Carlos Montemayor,

<sup>38</sup> Villaurrutia es muy oscuro, pues no declara de forma clara que entiende por *magia*.

<sup>39</sup> Xavier Villaurrutia, “Juicios y prejuicios”, en *Obras*. FCE, México, 1953, p. 764.

Al respecto, Carlos Montemayor, en sus versos aclara que la creación poética implica una necesidad de claridad para conocer el mundo y a nosotros mismos a través del poema. Lo que no se puede comunicar con la referencialidad del lenguaje trata de entenderse a través de la poesía, del arte en general:

SIEMPRE me pareció muy oscuro, desde niño, que alguien dijese lo que no entendía, o que alguien tratara de decir algo hermoso.  
Cuando hablamos con nosotros mismos las palabras no quieren ser oscuras, no aspiran a ser hermosas.  
Para todas las cosas hay palabras claras. Aun para lo oscuro hay palabras luminosas. Aun para nosotros, que somos oscuros.<sup>40</sup>

Ahora bien, Xavier Villaurrutia, al contextualizar y hacer un comentario sobre la poesía mexicana, menciona que se caracteriza por una continuidad; de este modo no hay rupturas sino evoluciones, transformaciones que son indisolubles. La poesía de Carlos Montemayor proviene tanto de un antecedente (sin duda Rubén Bonifaz Nuño) y se convertirá luego en un referente para generaciones nuevas de poetas.

Otra cosa interesante que señala Villaurrutia es la intimidad que caracteriza al poeta mexicano, y aunque habla de una poesía personal que rehúye el mundo social mantiene un paralelismo con la concepción de Montemayor, para quien la poesía es subjetiva. Villaurrutia atribuye esta particularidad a una condición nacional, que por su propia naturaleza e identidad rechaza lo colectivo. Utiliza algunos ejemplos, como el poema “Suave Patria” de Ramón López Velarde, en el cual pese a buscar la épica, se encuentran indicios de individualidad de la voz poética, incapaz de fundirse con la sociedad a la que canta. Para Montemayor, al igual que Villaurrutia, toda poesía más allá de la nacionalidad es un reflejo íntimo, una necesidad universal.

---

<sup>40</sup> Carlos Montemayor, “XXI”, en *Abril y otras estaciones*. FCE, México, 1989, p. 13.

Por su parte, José Gorostiza, autor de uno de los poemas más complejos que han surgido en la literatura universal –“Muerte sin fin”– estima que la poesía mexicana es inaprehensible en un estudio, pues no se puede abarcar todo: el intento solo traería consigo una selección influida por la subjetividad y el alcance de quien elige –incluso aquí mismo es lo que se hace–. De este modo, no resulta extraño el olvido en el que yace Carlos Montemayor, pese a la gran calidad estética y simbólica de su poesía.

Para Gorostiza, la lírica mexicana no tiene sus orígenes en el mundo precolombino como se podría suponer, sino en la literatura española. Es decir, el autor mexicano remonta sus raíces en la hispanidad, pues a través de ella adquirió su lenguaje y su manera de ver el mundo. La única forma de entender la literatura precolombina se puede dar a través de una traducción en la que, aunque se comprenden ciertos valores, no se descodifica una forma de entender la vida: “El antecedente indígena se esfuma, se pierde en el factor geográfico. No hay, propiamente hablando, en los orígenes, sino la poesía española”.<sup>41</sup>

La poesía para José Gorostiza tiene una significación distinta a la que nos ofrece Xavier Villaurrutia o el mismo Montemayor; mientras que para estos dos, como hemos dicho, el poema proviene de la intimidad del poeta, para Gorostiza la poesía significa algo que está fuera del sujeto. Es decir, tiene una existencia propia. Se encuentra en todas las cosas, en la materia y en su trascendencia:

La substancia [*sic*] poética, según ésta mi fantasía, que derivo tal vez de nociones teológicas aprendidas en la temprana juventud, sería omnipresente, y podría encontrarse en cualquier rincón del tiempo y del espacio, porque se halla más bien oculta que manifiesta en el objeto que habita. La reconocemos por la emoción singular que su descubrimiento produce y que señala, como el encuentro de Orestes y Electra, la conjunción de poeta y poesía.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> José Gorostiza, “Cauces de la poesía mexicana”, en Edelmira Ramírez, *Poesía y poética*. ALLCA XX/FCE, Madrid, 1996, p. 235.

<sup>42</sup> José Gorostiza, “Notas sobre poesía”, en Edelmira Ramírez, *op. cit.*, p. 245.

El papel del poeta, entonces, radica en poder identificarla a través de los sentidos y más allá de ellos, y lo más importante consiste en ser capaz de exponerla frente a los otros.

La postura de Gorostiza, Paz y Montemayor destaca la importancia del sonido. Gorostiza advierte que si la poesía tiene que ligarse de forma imprescindible a otra disciplina es a la música, más específicamente al canto. Las palabras del poema no surgieron solo para verse –en el caso de la edición escrita–, sino para decirse. La voz, como materia y vehículo físico, resulta necesaria.

Algo interesante es la explicación que ofrece respecto al desarrollo poético: afirma que existen diversas formas de realizar el poema. El comienzo resulta sencillo, sin embargo su evolución no. Tres de los procesos que destacan son el plástico, el dinámico y en el que el crecimiento no se percibe. El primero de ellos consiste en el planteamiento de los límites a los que busca someter su creación el poeta. Pretende llenarlos y justo antes del desbordamiento se detiene, después retoca. El segundo, antitético con el anterior, es aquel en donde el crecimiento estalla en una parábola y la intensidad se mide según las intenciones del poeta, lo cual desemboca en poemas extensos. El tercero simula el desarrollo natural de un ser vivo; aunque no se percibe, ocurre y en un momento dado adquiere la forma que para él estaba predestinada.<sup>43</sup> Los poemas de Montemayor parecen concebidos por la primera y segunda fórmula.

### 3) De Alí Chumacero y Efraín Huerta

Uno de los escritores mexicanos que Montemayor estimó más fue Alí Chumacero. De hecho, su libro titulado *Poesía* (1997) se lo dedicó a él. También Chumacero tenía un afán crítico y la necesidad de explicar la poesía. Sus posturas al respecto resultan interesantes. Para

---

<sup>43</sup> *Ídem.*

Chumacero el poeta tiene un aire romántico y es visto por la sociedad como un sujeto incapaz de aportar nada; pues sumido en la irracionalidad a través de los significados que otorga a sus palabras se considera un desajuste a un sistema racional que busca en la coherencia un ideal que puede venirse abajo; así, no resulta descabellado recordar el concepto de revolución planteado por Jorge Cuesta,

Para Alí Chumacero el poeta se inserta en tres esferas: la del mago, el vidente y el desterrado. Es capaz de transformar la materia –el lenguaje– a su voluntad, como una deidad que crea un mundo para justificar su propia existencia; puede observar cosas invisibles para los demás: su misión consiste en identificarlas y enunciarlas, pero como ocurre a Tiresias o a Casandra no siempre son comprendidos; y finalmente se ha dicho, se le veda de cualquier participación activa: la poesía resulta inútil en una sociedad que apuesta todas sus cartas a la racionalidad, pues proviene de un sujeto que tiene por origen y destino el caos y la revolución. Carlos Montemayor, por su parte, nunca cae en estas idealizaciones del poeta.

Chumacero trata de no dejar cabos sueltos y afirma que por más que un poeta busque la claridad en su poesía –incluido Montemayor–, por más que otorgue a las palabras el significado conocido, el solo hecho de plantearse un objetivo estético y de desautomatización lo inserta en la esfera del poeta oscuro:

Bien sé que abundan las expresiones líricas que, por sus apariencias, no disienten de inmediato en el llamado sentido común. Poetas que evocan al pan y al vino por sus nombres, que no alteran la realidad cuando la incorporan al verso, y que, también en apariencia, no dañan el natural significado de las palabras sino que sólo las disponen en un orden apto para satisfacer a los practicantes de la lógica. Pero es evidente que aun en estos casos, bajo la sensible superficie de la nitidez se guarda análoga actitud dirigida a remozar el sentido –digámosle “estético”, para delimitarlo en alguna forma– que el poeta destina a las palabras tan amablemente elegidas.<sup>44</sup>

De este modo, el poema depende del autor, a diferencia de la postura de José Gorostiza, quien

---

<sup>44</sup> Alí Chumacero, *Los momentos críticos*. FCE, México, 1996.

sugería que la poesía estaba en la realidad, era autónoma.

Respecto a Efraín Huerta, Montemayor dedicó diversos ensayos para explicar su poética. Las constantes de Huerta en la poesía girarán en torno al odio, al amor, la política y el escarnio.<sup>45</sup> Los conceptos antitéticos crean una unidad que elabora su identidad por medio de la tensión: recuerdo-olvido, odio-amor, penumbra-alba, mujer-hombre; las dicotomías arraigadas en la postura occidental están siempre presentes. El ser radica en el transcurso, en la distancia entre las dos orillas. Así, tanto en el poema “Declaración de amor” como en el de “Declaración de odio” de Huerta, se encuentra una voz poética que reinterpreta la ciudad desde una focalización de la existencia del individuo. Amor y odio se convierten en el mismo sentimiento de inquietud, de un espacio reconstruible por medio de la palabra y la imagen. Si en uno de los poemas la ciudad se vuelve cuna de vicios y condenas del espacio que se encarnan en las criaturas que lo habitan, en el otro la virtud resplandece. Y sin embargo, la desolación, la búsqueda del amor maternal será una constante en ambos: es ahí donde aparece la dualidad amor-odio. Pero, aferrado a sus dicotomías busca la destilación de la simbiosis hasta obtener compuestos simples: las orillas de los diversos puentes-palabras.

Las ciudades, foco de atracción de sus habitantes, son el tema central de la poesía de Huerta: interpretar una ciudad que engulle diversidades. En su poética hay, de cierta manera, una unión entre el espacio externo –la ciudad con sus calles, habitantes y sonidos– y el espacio interno de la voz poética. De tal forma, la niebla se transforma en uno de los elementos principales de los poemas, una especie de actitud onírica a la hora de la expresión. También el tiempo recobra su valor simbólico. El alba como puente entre la noche y el día: el limbo, la línea que separa la esclavitud del existir –lo diurno– con la libertad –lo nocturno–

---

<sup>45</sup> Carlos Montemayor, “Introducción”, en Efraín Huerta, *Antología poética*. FCE, México, 2001, p. 13.

. Los personajes que fluyen en el discurso lírico de este poeta solo encuentran la plenitud en lo grotesco de la noche, cuando los hombres del alba y la muchacha ebria alcanzan más allá de la existencia un ser, una identidad pura.

La otra faceta de Huerta es la risa que proviene del escarnio, la burla, característica de sus poemínimos. Estos, sin duda, son una de sus mayores aportaciones a la literatura universal. Valiéndose de elementos paratextuales como la utilización de voces populares, referencias intertextuales e intratextuales, crea el ambiente propicio para el humor que nos revela una verdad que hiere disfrazando su ferocidad con la risa. Ahora bien, hay en sus poemínimos una poética explícita que ilícito sería no tenerla en cuenta: “De plano / No hay / Peor / Poesía / Que la / Que no se / Hace”, “El que / Esté libre / De influencias / Que tire / La primera / Metáfora” y “No desearás / La poesía / De tu / Prójimo”.<sup>46</sup>

Me parece indiscutible la relación que hay entre la poesía de uno y otro; quizá ambos son más cercanos de lo que ahora se ha estudiado. La influencia de Huerta en Montemayor, aunque menos manifiesta en sus entrevistas, parece incluso más fuerte que la de Bonifaz Nuño en algunos aspectos. Tanto Huerta como Montemayor son líricos que le cantan a la ciudad, a la natal y a la adoptiva. A ambos la Ciudad de México los arropó y los dos supieron agradecerle con poemas que reflejan no solo sus virtudes sino también sus defectos. Para los dos resulta imprescindible el alba como elemento simbólico: “Los hombres del alba” de Huerta, y *Las armas del alba* y *Las mujeres del alba* de Montemayor.

Durante el siglo XX la aparición de diversas poéticas es evidente. Muchas de ellas comparten ciertas características, otras se rechazan enteramente. No obstante, en este periodo la poesía funge como preocupación importante en el ámbito literario con la misma relevancia

---

<sup>46</sup> Efraín Huerta, “Los poemínimos”, en *Poesía completa*. FCE, México, 1995, p. 323.

que la narrativa. La breve revisión de las perspectivas de estos cinco poetas ofrece un panorama que, aunque limitado, permite comprender el contexto en que surgió la poesía de Carlos Montemayor, sobre todo porque fueron autores que él reinterpreto de forma crítica y poética.

### 3. RELACIÓN CON AUTORES EXTRANJEROS DEL SIGLO XX

Antes se mencionó la influencia que tuvieron algunos poetas mexicanos del siglo XX en Carlos Montemayor. Se revisaron las coincidencias entre las diversas poéticas, así como los puntos contrarios. Pues bien, debido a la labor de traductor que cumplió durante toda su vida, fue receptor y tuvo la oportunidad de recrear textos clásicos, literatura brasileña, portuguesa, anglosajona. En este apartado, se recapitulará los puntos de contacto entre diversos autores universales del siglo XX con la poética de Carlos Montemayor: por parte de la de la literatura anglosajona, Ezra Pound; de la literatura brasileña, Lêdo Ivo; y de la literatura griega, Cavaffis, Rigas Kappatos y Costas Vérnalis.

#### a) Ezra Pound: tradición e imagen

Ezra Pound fue uno de los autores que ejercieron mayor influencia sobre la poética de Carlos Montemayor. El escritor norteamericano desde su inicio en la escritura se convirtió en ícono innovador después de una etapa bastante pobre de los *fireside poets*, poetas gentiles, limitados a la imitación de temas cómodos y convencionales a través de un lenguaje cursi y pulido;<sup>47</sup> entre ellos destacaba William Cullen Bryant, Oliver Wendell Holmes, Henry Wadsworth Longfellow, John Greenleaf Whittier y James Russel Lowell.<sup>48</sup>

Entre los elementos que definen la poesía de Pound, sin duda está su contribución a la tradición de la cultura universal; es decir, utilizó las referencias de la literatura que lo formó, y la recreó a partir de sus poemas: la mitología griega y latina, la trova florentina, textos medievales hispánicos y la influencia china representan una pequeña demostración de todo lo que filtró a partir de su sensibilidad y perspectiva poética. Los cantares son una muestra

---

<sup>47</sup> La excepción a la regla fue, por supuesto, Walth Withman, de quien durante mucho tiempo renegó el propio Pound.

<sup>48</sup> Javier Coy “introducción”, en *Cantares completos* (trad. José Vázquez Amaral). Cátedra, Madrid, 2006, pp. 9-106.

ambiciosa de su necesidad de escribir sobre la historia de la tribu, comenzando con la influencia de la cosmovisión grecolatina; por ejemplo, de Baco dice lo siguiente: “Y yo, adoro. / Lo que vi lo vi / Cuando trajeron al muchacho dije: / en su cuerpo lleva un dios, / pero no sé a cuál de todos”<sup>49</sup> haciendo alusión a aquel pasaje mítico en el que el hijo de Júpiter convierte en peces a los piratas que lo secuestran. Carlos Montemayor considera que esto fue algo que ayudó al norteamericano a forjar un rostro del siglo XX a partir de sus composiciones, su mayor contribución:

Más que la urgencia de lectura o el hallazgo de la poesía aún contemporánea, inteligible, aplicable en nuestros días, la precisa labor que realizó fue la de preparar un múltiple rostro del siglo XX, que recibiera, simultáneamente, el del hombre anterior que nos escribió la historia poética, que ha hecho posible la permanencia poética, la técnica, la sujeción de las palabras y su búsqueda.<sup>50</sup>

De este modo, Carlos Montemayor llevó a la práctica una estrategia similar en la elaboración de sus piezas, pues en ellas se reflejan sus lecturas de la literatura nacional y universal: resultan indispensables; y al igual que lo dicho Montemayor sobre Pound,<sup>51</sup> esto se deja ver cuando seguimos su labor poética a partir de sus primeros trabajos; en este caso, *Las armas del viento* en su primera versión hasta *Apuntes del exilio*.

En el *ABC de la lectura*, Ezra Pound pone como máxima la importancia de que la mejor forma de conocer sobre poesía no es a través de los manuales, en los estudios críticos ni en marcos teóricos, sino en la poesía misma: en la capacidad de reconocer la relación de conceptos que crean terceros sentidos a partir del lenguaje poético.<sup>52</sup> Así, también en

---

<sup>49</sup> Ezra Pound, “Cantar II”, en *Cantares completos* (trad. José Vázquez Amaral). Cátedra, Madrid, 2006, pp. 129-143.

<sup>50</sup> Carlos Montemayor, “Notas marginales... art. cit., pp. 47.

<sup>51</sup> “Mucha de la dificultad que ofrece su densa obra desaparece cuando el lector ha seguido la poesía de Pound desde el principio”. *Ídem*.

<sup>52</sup> Ezra Pound, *El ABC de la lectura* (trad. Miguel Martínez-Lage). Fuentetaja, Madrid, 2000.

Montemayor antes que influencias teóricas encontramos el eco de otros poemas del pasado.

Por ejemplo, al leer el poema “2” de *Las armas del viento*:

¿Para qué sirve decirlo?  
¿Para qué recordar?  
El poema se pierde con el sabor del café,  
el humo del cigarrillo y el ruido  
de automóviles y mañanas  
en la calle de mi casa.  
¿Para qué de nuevo escucharlo? (vv. 1-7)

encontramos una relación directa con el siguiente poema del norteamericano:

Ya hay bastante conque estuviéramos juntos una vez;  
¿qué sentido tiene ponerlo en verso?  
¿Acaso cuando es un otoño logramos que sea primavera,  
o convertimos en mayo la época del áspero viento del norte?<sup>53</sup>

Hay otros ejemplos similares a estos que nos conducen a autores como Lêdo Ivo, Cavaffis, Fernando Pessoa, Li Po y Efraín Huerta, por mencionar solo algunos nombres.

Otra de las características emblemáticas de Pound es el uso de la sencillez clásica en algunos de sus textos. La imagen para ello resulta fundamental; sobre todo los textos de *Lustra*. La brevedad de los poemas hace que otorguen un estatismo y una impresión a partir de los sentidos. Esto era algo que Montemayor buscó frecuentemente y consiguió, uno de sus rasgos estilísticos; sobre todo en los poemas titulados con el alfabeto hebreo de *Abril y otros poemas* y algunos de “Memoria”. Aunque después, claro, la necesidad de unirse a la tradición mexicana del poema extenso, lo orilló a crear “Finisterra”.

Finalmente, para dar por terminada la relación Pound-Montemayor, se necesita hacer alusión al hecho de la técnica como parte fundamental del proceso creativo. Una de las críticas que recibió el autor anglosajón fue la frialdad de sus textos y la obsesión por la

---

<sup>53</sup> Ezra Pound, *Disfraces*. Mondadori, México, 1994, p. 35.

perfección formal;<sup>54</sup> debido a esto, en sus “Notas marginales...”, Carlos Montemayor reprocha los brotes sensibles, pero pobres estéticamente que acosan la labor de algunos poetas carentes de disciplina y de lo que él llama el “oficio de escritor”. Así, reivindica a Pound considerándolo un poeta para poetas, al estilo de Quevedo según palabras de Jorge Luis Borges. Además, la traducción que hizo de los textos de Pound le permitió tener un panorama y adquirir la influencia que ahora no se puede evadir en una lectura consciente de la poesía del chihuahuense, ya sea formal o temáticamente.<sup>55</sup>

#### b) Influencia griega moderna

Entre las contribuciones de Carlos Montemayor está la de crear un repertorio poético al lector hispanohablante por medio de la traducción. Al lado de Rigas Kappatos, tradujo a un conjunto de autores griegos del siglo XX entre los que encontramos a Costís Palmas, Nikos Pentzikis y Nikos Spanias. Para ello, se dio a la tarea de seguir una línea temporal de la literatura griega y su transformación a través de los años. Reconoció la importancia de que en Grecia se enfrentara el uso del griego culto, *katharévusa*, y el demótico, el griego vulgar. Una de las formas para ejercer la revolución por parte de los poetas que estaban en contra de los sucesos políticos, era utilizar el demótico en la composición de sus obras poéticas.

Como se puede imaginar, la traducción funcionó como un puente de culturas: es decir, los griegos dejaron algo de ellos en el trabajo lírico del chihuahuense, así como Montemayor otorgó algo de sí a los poemas que tradujo. Por ejemplo, el tono conversacional que caracterizaba a Cavaffis, también se encuentra en algunos de los textos de Montemayor.

---

<sup>54</sup> “Fue casi siempre incapaz de expresar poéticamente otra emoción que la emoción poética, otra experiencia que la experiencia de la creación poética, y esa fue su mayor limitación, la que le impidió ser algo más que *il miglior fabbro*”. Gil de Biedma, *apud* Carlos Montemayor, “Notas marginales...” art. cit., p. 78.

<sup>55</sup> Ambos poetas compartieron el desprecio a la usura y al fanatismo a los bienes monetarios.

Asimismo, el uso de la historia subjetivada por la experiencia individual.<sup>56</sup> Aunque más que una influencia, considero que es una coincidencia puesto que la traducción es posterior a gran parte de su obra poética.

Otro punto de encuentro con los griegos del siglo XX, se localiza en Costas Várnalis. Fue un poeta que escribía y utilizaba el lenguaje estético como un medio para ejercer la crítica a la situación política de su contexto histórico; de este modo, constantemente caía en la blasfemia: algo que Montemayor compartía también; recuérdese, por ejemplo, su novela *Mal de Piedra*, ya que en la misma estructura se generaba la pauta para crear una construcción irónica que evidenciaba no solo las fallas de la institución religiosa sino de los sacramentos, los pecados y las virtudes. Otro ejemplo en su poesía es el poema “1” de *Las armas del viento*:

Por algunos centavos, un sacerdote ofrece oraciones.  
Dios, oscuro,  
cojea dentro del alma,  
donde un perro lo muerde (vv. 15-19)

El ejemplo que nos da Montemayor de la blasfemia de Várnalis es un poema en donde María afirma el deseo de cambiar el destino de su hijo, Jesús:

Abrirías la puerta con tus serruchos en las manos,  
con tus ropas llenas de suave aserrín  
(emblanquecido el mentón, emblanquecidas las manos)  
y la compañera, como una paloma, respiraría tu profundo aire de cedro.

Por otro lado, la relación con Cariotakis, otro griego de la misma época, más que formal, puesto que se regía por las tendencias vanguardistas, era a partir del tema de la muerte; resulta cierto que el tema concierne a cualquier creador, pero solo en pocos se presenta como una obsesión constante y, ¿qué reflejan todos los poemarios de Montemayor si no la pregunta

---

<sup>56</sup> Riggas Kappattos y Carlos Montemayor, “Introducción”, *Antología de la poesía griega del siglo XX*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú, 2006.

constante de qué es la finitud así como una proliferación de respuestas que en ocasiones son unas semejantes y otras contradictorias?<sup>57</sup>

Más adelante veremos que la recreación del paisaje y la tierra representan los elementos más importantes que sostienen las piezas de “Memoria”. Pues bien, en el trabajo de Giorgios Seferis se refleja lo mismo, una voz lírica que habita el espacio y lo reinterpreta en una especie de comunión. Al respecto, Montemayor dice: “Su poesía parte siempre de la concreción del paisaje y las piedras, de las mismas piedras con un milenario pasado y sus secretos; de las caras de los campesinos y las arrugas de los olivos, para extraer de ellos el secreto de su pasado más antiguo”.<sup>58</sup> Para citar algo que nos facilite la relación, tras paso este fragmento de “Finisterra”:

Entre las piedras, la resaca y los cerros que elevan  
su ancianidad poderosa sobre la hierba  
y los reptiles que se adormecen bajo el llamado  
grave y ensordecedor de las ballenas  
refugiadas en las bahías. (vv. 14-18)

Este mismo afán de cantar a la naturaleza se refleja en el poeta Odiseo Olitys, aunque a diferencia del parralense y de Seferis, se vale de la corriente surrealista, que en Grecia durante ese siglo también consiguió un auge.

Aunque en un principio la poesía de Carlos Montemayor se solidarizara con las luchas obreras, estudiantiles, indígenas, con el transcurso del tiempo suprimió esos pasajes. No es que dejaran de importar, sino que el autor notó que no eran un gran acierto: pues consistían en versos que no alcanzaban la brillantez poética. Fue así como adquirieron un rostro distinto en su narrativa; casi todos los acontecimientos históricos que se aluden en la “Oda primera”, suprimida en D, se recrean en sus novelas o ensayos: la toma de Madera, la enfermedad de

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 34.

los mineros, las guerrillas, la matanza del 68. Hago mención de esto porque me parece necesario para señalar la relación que tiene con el más político de los griegos: Yannis Ritsos, quien, a diferencia de Montemayor, fue cambiando su forma de crear poesía para unirse solidariamente a la lucha de su pueblo, así como Takis Sínopulos o Clítos Kyru.<sup>59</sup>

Considero que, si hay constantes entre estos poetas que tradujo Montemayor y él, no solo se debe a las coincidencias de la condición humana sino al compartimiento de un código; es decir, todos estos poetas eran partícipes de una tradición que los precedía: la clásica. Son herederos de ella por un destino histórico, cultural y geográfico; además de una lengua que se ha ido desarrollando pero que tiene unas raíces en los autores griegos clásicos. Por su parte Montemayor también vivía la cultura clásica, aunque de forma distinta, quizá más lejana pero no menos prescindible: la traducción de Safo por ejemplo, el conocimiento de las obras de Homero, el uso del verso parecido en estructura al hexámetro, dieron las condiciones de conocer una cultura, asimilarla, y también, por supuesto, expresarla.

### 3) Lêdo Ivo: Urbe y hastío

Se ha mencionado la importancia que tuvo la traducción en la vida literaria de Carlos Montemayor; pues bien, entre los autores que rescató está el brasileño Lêdo Ivo, quien comenzó su trayectoria poética con su obra *As imaginações* (1944) y la culminó con *Réquiem* (2008). Entre los temas que oscilaron en su poética se encuentra el hastío, la urbe, la mujer y, por supuesto, la muerte. La influencia de Ivo en Montemayor se refleja en la trayectoria poética de este. Así, encontramos en ambos el paralelismo que funge de la importancia del lenguaje: es decir, el valor de la palabra como vehículo de la memoria, medio de transmisión, así como de ruptura. Lenguaje que muchas veces no alcanza o falla al ser humano,

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 39.

expresándolo así: “Trabajé, pero a cambio sólo me dieron / un pan de poliéster. Envejezco / entre señales roídas por el viento / y por palabras sin sonido ni significado, / simples vahos en boca de la existencia, / hélice de navío en dique seco”.<sup>60</sup>

Resulta interesante que el brasileño conociera e incluso agradeciera la labor de Montemayor al traducir y crear una crítica de su obra. En más de una carta aprecia su tino para traspasar al español lo que en algún momento quiso decir en sus poemas a través de una conciencia poética: “El español no me volvió retórico o derramado. Por el contrario, muchas veces usted procedió a una concentración mayor del poema, aumentó su tensión, la imagen se volvió más crispante o refulgente”.<sup>61</sup> Así, se creó un puente entre ambos que se extendería a piezas del propio Montemayor; por ejemplo, en las primeras tres versiones de *Las armas del viento*, los poemas eran titulados con el epíteto de odas, dirigiéndonos al segundo poemario de Ivo, *Ode e elegia* (1945); otro ejemplo más evidente aparece en el poemario *Finisterra* (1972) del que Montemayor se inspiró para crear el suyo homónimo en 1982.

Lêdo Ivo fue considerado un poeta que sirvió como pilar para la construcción de una tradición en su país y, asimismo, para incorporarse a la de América Latina a través del uso del poema extenso y el verso libre: por ejemplo, Montemayor no deja de mencionar en su estudio sobre él a autores como Pablo Neruda, Octavio Paz, José Gorostiza para relacionarlo. Así, también Montemayor buscaría incorporarse a esta tradición primero con la “Oda primera” –que después suprimiría– y después con “Finisterra”.

En “La poesía de Lêdo Ivo”, Carlos Montemayor identificó dos elementos temáticos de suma importancia respecto a la imagen del poeta: “la transfiguración panteísta o proteica

---

<sup>60</sup> Lêdo Ivo, “Transeúnte al anochecer”, en *Lêdo Ivo*. UNAM, México, 2012, pp. 23-24.

<sup>61</sup> Carlos Montemayor, “La poesía de Lêdo Ivo”, en *El oficio literario*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1985, pp. 55-68.

de la experiencia humana” y “la encarnación léxica de la miseria y la anulación”. Es decir, el poeta es “todos” y “nadie” al mismo tiempo. Las palabras expresan este desasosiego: exceso de experiencias y hastío que fulmina. Es interesante, porque Montemayor crea esta misma situación para su “voz poética”, sobre todo en su primer poemario: se contradicen condena y esperanza, poema “3” –reencarnación– con poema “2” –¿para qué repetirlo?–.

Finalmente, es innegable que el poema para Lêdo Ivo consiste en un vehículo paradójico: dura solo un instante –la imagen visual y fónica se desvanece en breve– pero dentro de sí carga con la eternidad. Las palabras del canto contrastan con las de la vida cotidiana: “Como las palabras dementes que aprendí en la escuela,/ gastadas como suelas de zapatos, / ya no sé cantar al mundo ni decir amor mío”. Entonces, no queda más que la búsqueda en la imagen: lo real, la esencia.

La influencia para Carlos Montemayor fue como un mosaico donde oscilaban autores, países, culturas, lenguas distintas. Todas estas voces son fáciles de identificar en su obra, pero al mismo tiempo también logra desprenderse de ellas y elevar su propia voz en su propio canto: furia, amor, rencor, tierra, armas... Es un poeta de la segunda mitad del siglo XX, que surge también de conflictos políticos, sociales y económicos. Todo esto, sí, contribuye a la elaboración de su poética, que, sin embargo, es más que eso: una experiencia personal.

#### 4. LAS ARMAS DEL VIENTO DESDE DOS PERSPECTIVAS

*Las armas del viento* fue el primer poemario publicado por Carlos Montemayor en 1977, en la editorial Hiperión. Después, apareció en *Finisterra* (1982) en una versión renovada. Más tarde, lo volvería a sacar a la luz en *Abril y otras estaciones* en 1989, su primera antología poética que incluía otras dos obras: *Finisterra* y *Abril y otros poemas*. Finalmente, encontraría su última versión en *Poesía: 1977-1994*, en la colección “Los poetas”, al lado de otros autores como David Huerta. Estas cuatro publicaciones reflejan un proceso creativo que duró diecisiete años, cuyo resultado fue un cambio radical tanto estético y, en ocasiones, simbólico. Montemayor se dio la licencia de la corrección de sus textos publicados como lo hicieron otros autores –Octavio Paz y José Emilio Pacheco, por ejemplo–.

Las cuatro publicaciones de *Las armas del viento* son distintas; sin embargo, las variantes sustanciales se reflejan entre la primera de 1977<sup>62</sup> y la cuarta de 1994. Hay una reestructuración que nos revela un cambio de estética y de pensamiento. Entre A, B y C las transformaciones son mínimas en comparación con D, un refinamiento, apenas el esbozo de una inquietud. La primera y la tercera edición tienen nueve poemas, titulados y enumerados como odas. En gran parte del poemario de Montemayor se alaba al viento, que adquiere una personificación simbólica de testigo presencial que supera las barreras espacio-temporales. De este modo, encontramos una cuestión que será necesario responder: ¿su presencia en cada una de las piezas que conforman la obra es ineludible?

En D, el número de poemas se reduce a siete –los textos que se eliminan son la “Oda primera”, la “Oda tercera” y la “Oda cuarta”–. Asimismo dos de ellos son derivación de un texto de A –en este caso sería la “Oda novena” que se desdobra en los poemas “3” y “4”–.

---

<sup>62</sup> A partir de aquí la edición de Hiperión (1977) se abreviará con la letra A, la de *Finisterra* B (1982), la del Fondo de Cultura Económica con la C (1984) y la de Aldus con la D (1994).

De ahí que la paginación del poemario se reduzca a menos de la mitad. Por otro lado, en los títulos se elimina la denominación del subgénero lírico —es evidente que las alabanzas eran dirigidas al viento— para convertirse en una simple enumeración. Los cambios sustanciales se dan en los siguientes aspectos: la concepción temporal, la *imago-logos*, la renuncia a la protesta social y la construcción simbólica del espacio urbano.

1) La concepción temporal: el deseo de la eternidad

*Oh muerte, ¿qué ha de morir de ti,  
qué carne dañarás de muerte,  
qué has de matar si ella está muerta?*

Eduardo Lizalde

La cuestión de la temporalidad es inherente a la literatura. Existe una tendencia por concebirla creando categorías que nos faciliten su entendimiento. Así, la comprendemos como algo físico, psicológico, simbólico, que puede manifestarse en forma de pasado, presente o futuro. Con el cambio de paradigmas, su concepción se transforma: se convierte en lineal, cíclica o incluso elíptica.<sup>63</sup> La eternidad también es otra de sus formas, una de las más complejas.<sup>64</sup> Para el poeta, la muerte representa el desprendimiento de todo lo que compone su obra poética, por eso constantemente recae en un estado de desesperación, pues busca la permanencia aun sabiendo la derrota: “La poesía perseguía, entre tanto, la multiplicidad

---

<sup>63</sup> El tiempo concebido de forma elíptica, por ejemplo, surge a partir de los cambios cosmogónicos que comenzaron a presenciarse durante el siglo XVII; Kepler afirmó que los movimientos alrededor de la tierra eran elípticos y no circulares como se creía. *El secreto del universo*. Alianza, Madrid, 2014, 288 pp. Esto según Severo Sarduy, trajo como repercusión un cambio de paradigma simbólico también, transformando la manera de interpretar el mundo y todos sus fenómenos. “El Barroco”, en *Obra completa 2* (ed. Gustavo Guerrero). UNESCO, Madrid, 1999, pp. 1195-1261.

<sup>64</sup> Rubén Bonifaz Nuño, una de las influencias más importantes de Carlos Montemayor, considera que la eternidad es lo que permanece aun con el transcurso del tiempo, pero paradójicamente, se necesita tener conciencia de este transcurso para concebirla: “Tal vez podría compararse esto con lo que ocurre con los dos elementos principales de la oración gramatical: el sustantivo y el verbo. En tanto que aquél expresa lo que es, éste significa lo que está siendo en un momento; el sustantivo sería la manifestación de la eternidad; el verbo, la expresión transitoria del tiempo, con su pasado y su futuro. *Tiempo y eternidad en Virgilio*. UNAM, México, 1976, p. 14.

desdeñada, la menospreciada heterogeneidad. El poeta enamorado de las cosas se apega a ellas, a cada una de ellas y las sigue a través del laberinto del tiempo, del cambio, sin poder renunciar a nada: ni a una criatura ni a un instante de esa criatura, ni a una partícula de la atmósfera”.<sup>65</sup> Carlos Montemayor le dio mucha importancia al tema del tiempo y lo perezco –como desprendimiento de las cosas– en *Las armas del viento*. La muerte significa un trauma, un choque, pues más que representar el final es la evidencia de nuestra ignorancia, la incapacidad de conocer qué hay después.

El texto que inicia el poemario en su versión D –la “Oda quinta, rota” de A–, es un ejemplo preciso de esta inquietud. El poema ubica al lector en un escenario que refleja la tradición mexicana del día de muertos:<sup>66</sup> el camino hacia el cementerio, las personas entregadas al ritual, el humo del copal, las flores. Si bien se conmemora a los que perecieron, también se busca su retorno por medio de la ritualidad, aunque sea por un instante. La oda inicia con la exposición del festejo popular. Una de las variantes más significativas es la supresión de los siguientes once versos:

Solo,  
tornándome el humo de la brasa  
que no me renueva;  
sintiendo este inconcluso dolor,  
este inconcluso suicidio.  
Solo, difusamente,  
como un sol que me envuelve,  
siento el pulso dilatado  
de una vena reseca, una risa que ama su silencio.  
Ven, asómate a ti mismo. (A, vv. 23-31)

---

<sup>65</sup> María Zambrano, *Filosofía y poesía*. FCE, México, 2016, p. 19.

<sup>66</sup>Celebración cuyo antecedente figura en las culturas precolombinas entremezcladas con el paradigma judeocristiano, el 1 y 2 de noviembre. Se acostumbra realizar altares en las casas, donde se busca insertar los cuatro elementos (el fuego por la vela, el aire por el humo del copal, la tierra por la comida y las flores y el agua con las bebidas). También se visitan los cementerios para adornar las tumbas con la flor de cempasúchil, cuyo objetivo es dirigir las almas de los muertos al mundo de los vivos.

Como podemos observar hay un contraste con D, puesto que el poeta manifiesta en A por primera y única vez el “yo” en estos versos elididos, sumergiendo al lector en una intimidad que desgarrar, ya que se evidencia un temor a la muerte: el ritual no alcanza a liberarlo de lo efímero. Patrick Johansson K., al hablar sobre la muerte en los rituales prehispánicos que nos han sido heredados, afirma que todo comienza como un proceso cognitivo, ya que el hombre tiene como condición genética el final; sin embargo, cuando la muerte se piensa, se reflexiona, surge como algo más: la constante, la interrogación. Así, la concepción de la muerte participa en dos etapas de la evolución del hombre: “la adquisición de la función simbólica” y “el cambio o trayecto del *mythos* hacia el *logos*” llevado a la *praxis*.<sup>67</sup> La voz poética por medio de estos once versos recrea todo este proceso. Hay una transfiguración y una simbiosis del sujeto con los elementos que tienen como función concretizar el ritual: “Solo, / tornándome el humo de la brasa / que no me renueva” (A, vv. 23-25). Sin embargo no logran funcionar, pues a diferencia del Ave Fénix no resurge de las cenizas. Se expresa una soledad fundamentada en la inquietud de la muerte. El silencio, la tristeza, la vena reseca en ausencia de sangre. Y no obstante, un último llamado socrático: “Ven, asómate a ti mismo” (A, v. 33). La eliminación de estos versos en la versión posterior (D) es un reflejo de la madurez del autor y una congruencia con su poética. Opta por que el poema hable solo a través de la imagen y por su aprehensión del momento: lo externo a él. Las acciones, y no el pensamiento, son las que reflejan el proceso cognitivo. Así, el verso final remata en D con cierto escepticismo: “quizá la eternidad se aparta”. No cambia su miedo, tampoco su concepción simbólica; sin embargo, su estilo es distinto. Resulta, pues, evidente la importancia que tiene para Carlos Montemayor la eternidad en este poema.

---

<sup>67</sup> Patrick Johansson K., “La muerte en la cosmovisión náhuatl prehispánica. Consideraciones heurísticas y epistemológicas”. *Estudios de cultura náhuatl* 43 (2012), p. 47-93; p. 44.

Eloísa del Mar Arenas menciona en su tesis sobre el autor que el viento adquiere en el poemario una carga simbólica respecto a su poder sobre el tiempo, pues se convierte en testigo de los años.<sup>68</sup> Tiene un camino lineal que proviene del pasado, pero transcurre por la incertidumbre del futuro. De esta forma un movimiento perpetuo llega a asumir una apariencia de estatismo. El viento se convierte en musa que rompe las barreras temporales: la voz poética se prende a ella. Señala Jean Chevalier, respecto al viento como símbolo:

Por otra parte, el viento es sinónimo del soplo, y, en consecuencia, del Espíritu, del influjo espiritual de origen celeste. Por esta razón en los salmos, como en el Corán, los vientos aparecen como mensajeros divinos, y equivalen a los ángeles. El viento da incluso su nombre al Espíritu Santo. El Espíritu de Dios moviéndose sobre las aguas primordiales es llamado viento (Ruah); también es un viento el que trae a los apóstoles las lenguas de fuego del Espíritu Santo.<sup>69</sup>

Si bien es cierto que en D algunas composiciones que se refieren al viento de forma específica, por ejemplo la “Oda primera”, son eliminadas, otras mantienen la misma carga semántica, como el poema “3” que corresponde a “Oda novena” en A. La importancia sensorial del tacto y la respiración será fundamental, puesto que el aire, elemento que constituye al viento, al tener una composición material específica puede impregnar los cuerpos de lo que vive y lo que no: mezclarse con ellos. Y esto nos hace asumir la importancia física de los cuerpos. Hay, entonces, un énfasis entre la dualidad cuerpo-espíritu que será recurrente en el poemario.

Graciela Maturo, al hablar sobre el tema de la eternidad en la poesía, menciona que uno de los factores para que se desencadene es la conciencia del artista sobre su condición finita: “El poeta, lector y admirador del universo al que pertenece, llora el tiempo que transcurre, la

---

<sup>68</sup> Vid. Eloísa del Mar Arenas, *op. cit.*, p. 53.

<sup>69</sup> Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos* (trad. Manuel Sivar). Herder, Barcelona, 1986, p. 1080.

entropía que destruye implacablemente las cosas, el hábitat, su propio cuerpo”.<sup>70</sup> En uno de los poemas suprimidos,<sup>71</sup> Montemayor cuestiona al viento, testigo imperecedero de los años, sobre el poderío de lo efímero, lo cual evidencia su preocupación: “¿sólo a morir hemos venido a la tierra?, / ¿sólo para morir aquí nacimos?” (A, vv. 201-202).<sup>72</sup>

Maturo considera que uno de los motivos por los que el poeta logra crear una ruptura con el tiempo a través de su composición se debe a su capacidad de capturar el instante de forma compleja por medio de la “belleza” y el “ser”.<sup>73</sup> José Lezama Lima plantea una teoría parecida, pues otorga esta capacidad a la *imago*: por medio de la imagen surge la eternidad a través del poeta, el “sujeto metafórico”<sup>74</sup> y crea una historicidad: “Visión histórica, que es ese contrapunto o tejido entregado por la *imago*, por la imagen participando en la historia”.<sup>75</sup> Es decir, hay una diacronía de lo sincrónico. La *imago* del antes mencionado poema “1” nos remite a la imagen cíclica del ritual situado en un contexto específico: las mujeres, los niños, las tumbas, el humo del copal. Y es esta imagen la que evoca a la inmortalidad. La presencia de la “tarde” en A es un factor que da indicios de una preocupación porque la “eternidad que sobra” se disipe. El “yo” se angustia por el presente que se aproxima al futuro y cae entonces en la muerte del instante: la desaparición de la imagen. En D este cambio es abrupto debido a la supresión de los versos mencionados y se percibe hasta el último verso: “quizá la eternidad se aparta”.

---

<sup>70</sup> Graciela Maturo, “La eternidad como ciencia y experiencia del poeta”. *Revista teología* 101 (2010), pp. 9-25.

<sup>71</sup> *Vid.* Apéndice *infra*, p. 136.

<sup>72</sup> Carlos Montemayor, *Abril... op. cit.*, p. 14.

<sup>73</sup> Graciela Maturo, art. cit., p. 9.

<sup>74</sup> Es quien tiene la capacidad de estructurar un marco de referencias y códigos a partir de su propio sistema lógico y asociativo. De este modo, se plantea una relación con el texto, así como el receptor activo de una obra de arte, que puede ser el propio poeta o los lectores.

<sup>75</sup> José Lezama Lima, “Mito y cansancio clásico”, en *Ensayos latinoamericanos*. Diana, México, 1997, pp. 100-121.

El poema “2” de D, al realizar una crítica a la poesía como medio de reproducción del pasado a través de la memoria, nos inserta en otro tema referente al tiempo: su desdoblamiento. Para la voz lírica esto, lejos de ser algo alentador, puesto que promete una imagen perpetuada en forma fantasmagórica, representa la renovación del dolor, el mal y la monotonía. Dado que en A es reiterativo al respecto, el número de versos se eleva a cincuenta y dos. Montemayor decide estructurar un texto breve y conciso:

¿Para qué sirve decirlo?  
¿Para qué recordar?  
El poema se pierde con el sabor del café,  
el humo del cigarrillo y el ruido  
de automóviles y mañanas  
en la calle de mi casa.  
¿Para qué de nuevo escucharlo?  
(Ahora, ¿quién escucha?)  
Silencio también es la palabra  
en el oído quieto de los años.  
Oído también es esta memoria  
que cada hora recorre las calles,  
centavo de la mañana que rueda  
en oficinas, en diarios, en riquezas ajenas,  
en la oferta de recuerdo, angustia, risa,  
que llaman empleado.  
Palabra también es este instante que se mira  
y llamamos recuerdo, llamamos rencor. (D, vv. 1-18)

Pero el poema no solo evoca el pasado sino también el presente, asimismo la intuición del futuro, el carácter rutinario de la vida, lo cual resulta contraproducente, pues la existencia se identifica como una pesadez para el ser humano, un rencor. En la versión A es más explícito, pues tenemos una voz poética que denuncia su terror a dejar de ser, ya que los fenómenos solo representan la finitud, el tiempo avanzando hacia un abismo del cual ignoramos el límite: “cuando la piel arranca todo recuerdo y ternura y odio / porque Ella se pierde, / en algún instante de la mentira que nos alienta en el oído y el alma / para vencer las horas, esa ignorante pasión / de ser más, de ser” (A, vv. 28-32). Desesperación del poeta frente al conflicto del tiempo.

También este poema en su primera versión utiliza imágenes que recrean y afirman la pequeñez y el carácter efímero del ser humano frente al universo. Para eso se alude a la resignación del hombre: “que llega volcando en calzadas iluminadas / el turno de postergar nuestra triste cauda de cometas inofensivos” (A, vv. 42-43). El cometa, aun el más grande, pasa y deja una estela que solo dura unos segundos. Todo lo hecho y sentido por el hombre –arte, ciencia, amor– desaparecerá con el transcurrir del tiempo. Nada permanece. Y sin embargo, la creación se transforma en un acto de rebeldía contra la muerte: la escritura es una de sus formas; el poeta uno de los inconformes. Pero cuando la angustia se apodera de este poeta, reniega de la poesía a tal grado que llega a transformarse en su enemiga. La memoria, a diferencia de *Finisterra*, adquiere un valor negativo.

En el poema “3” de D aparece la primera alusión al viento. Pues bien, además de este elemento, la unidad tiene un papel central, puesto que lo particular se manifestará y provendrá del Uno. La conexión íntima de ambos la produce el viento que también es parte de esa unidad:

Canto ahora el viento que inunda ardiendo a otros cuerpos  
y a través de nosotros destierra,  
mas retiene confusamente unidos,  
hundiendo una pequeña daga de alarmas e impaciencia.  
Que no invade la ventana en que observas  
el paso de otras vidas sobre tu vida y tu piel... (D, vv. 1-6)

La voz poética se afianza en la capacidad del ser humano de retomar una tradición, una herencia, aun sin tener conciencia de ello. La vida se manifiesta multiplicada y sin embargo es solo una. El individuo entonces sabe que la existencia de los demás no solo interviene en la suya, sino que la conforma, y viceversa. Entonces, el papel del viento es el del mago desde una lectura del Tarot, de acuerdo con Jung: “Es comprensible, pues, que sea el Mago quien tenga el poder de ponernos en contacto con la Gran Unidad, ya que él vive en lo más

profundo, en el nivel psicológico del inconsciente donde no existe división de tiempo-espacio, de cuerpo-alma, de materia-espíritu y donde los mismos cuatro elementos no han sido separados del vacío”.<sup>76</sup> Pero para que el mago logre la unificación requiere receptores. En el caso del poema, el ser humano necesita del viento, que impregne y llene de memoria al individuo que entonces siente esperanza de que la muerte no es la “nada” sino una transición.<sup>77</sup>

En el verso 33 de A, la voz poética define a su receptor como: “millares de cuerpos que arden en el olvido y no se consumen” (A, v. 32). Es decir, la conciencia ha tenido corporeidad anteriormente. La materia, depósito de la conciencia, ahora constituye al “tú lírico”. En una paradoja, la alusión al olvido nos refiere de inmediato a la muerte, pero al mismo tiempo la perdurabilidad del cuerpo nos remite a la eternidad. La materia corporal se ha transformado sin tener conciencia, lo que provoca temor pues nos inserta en lo desconocido. En la versión D, este verso permanece, mas aunado a la siguiente comparación: “como esta hora sin sitio / que destierra y desata, absorbe y sana” (D, vv. 9-10). La antítesis es evidente y se afianza: la eternidad de la materia y la muerte de la conciencia, que solo puede resucitar por medio del recuerdo. Hay un círculo que conecta ambos estados y permite una continuidad eterna, pues son ramas del mismo árbol y el viento: “es el que sabe que lo efímero y lo eterno / son una pupila y una retina” (D, vv. 46-47).

---

<sup>76</sup> Sallie Nichols, *Jung y el tarot*. Kairós, Barcelona, 2009, p. 65.

<sup>77</sup> Recordemos algunas perspectivas presocráticas, como la de Anaxímenes, Tales de Mileto, y Anaximandro. Este último consideraba como principio de todas las cosas el *arché*, sustancia única del infinito de la cual proceden los cuatro elementos, mientras que Tales creía que el agua era el origen de la totalidad. Finalmente, Anaxímenes considera que el viento es la sustancia del origen, quien crea y unifica el todo. Escribe: “Del aire nacen todas las cosas que hay, que fueron y que serán, incluso los dioses y las cosas divinas. El aire es principio de movimiento y de toda mutación”. Vid. Nicolás Abbagnano, *Historia de la filosofía*. Hora, Barcelona, 1994, p. 13.

La muerte, en este poemario de Montemayor, se expresa a través del énfasis en la metamorfosis de la materia. Ciertamente la vejez y la destrucción se presentan como fenómenos que el ser humano identifica e interpreta. A través de ellos tiene conocimiento de que el tiempo avanza. Esto se traduce a un solo fin: la consumación, cuando la materia de un individuo se transforma hasta ser incapaz de mantener la conciencia, o al menos de que su semejante la perciba. Y el viento es el testigo de ello con su transcurrir infinito: “Y es el viento que recorre ciudades, azoteas, ventanas, / cuerpos miserables que se aman, / cuerpos recientes que se aíran, / perfumados, sórdidos, decrepitos, / cuerpos que la pobreza ha deformado” (D, vv. 42-46). Sin embargo, esto provoca una embestida contra la inexistencia: la materia no se crea ni se destruye, solo se transforma.<sup>78</sup> Lo mismo ocurre con el ser, que busca nuevos depósitos hasta reencarnar:

Ahora, vuelvo a recibir tu aliento.  
Viene, llega este tu amor a través  
de cuerpos semejantes a los nuestros  
y ya en tus ojos nos hace mirar lo mismo,  
en el impaciente pecho nos hace desear lo mismo.  
Es el aliento que entibiará los mismos lugares  
cuando abracemos la tierra que ahora nos sostiene;  
que a través de otras noches, de otros años,  
llegará hasta nuestros siguientes cuerpos,  
persistirá en nuestras siguientes vidas,  
sintiéndote en esta caricia, en esta piel que no seré yo,  
besando otra vez tus ojos, tus manos,  
el tibio cuerpo en que no estarás tú. (D, vv. 13-25)

La tormenta será también una metáfora del transcurso del tiempo, de la transformación violenta. Esta figura es recurrente en la obra de Carlos Montemayor, tanto en la poesía como en la narrativa. Su cuento titulado justamente “La tormenta” relata el terror de un niño a la lluvia que azota a su pueblo, pues cree que será la causante de que los restos de su abuelo,

---

<sup>78</sup> Ley de Lomonósov-Lavoisier.

que están enterrados en el cementerio, desaparezcan por completo entre el fango del río desbordado.<sup>79</sup> De la misma manera, en *Las armas del alba* y *Las mujeres del alba*, los guerrilleros emprenden la persecución mientras se inunda Madera y arrastra los cuerpos inertes de quienes participaron en una guerrilla inútil:

La lluvia sobre los cadáveres sonaba diferente en la ropa, en los cabellos, en la cara, en los brazos rígidos, en los cuellos todavía tensos y con un imperceptible giro hacia el dolor, la oscuridad o una salida. Los cuerpos parecían crecer bajo la lluvia, agigantar sus ropas y sonar como un follaje de jóvenes troncos secretos. Iban desprendiéndose, con los cabellos abundantes por la lluvia, casi voluntariamente, del lodo, de la tierra con que se habían revestido en el combate, en la muerte, en el amanecer.<sup>80</sup>

Esta función del agua será contrastada por el viento, pues en su poesía se transforma en el bálsamo contra la muerte: mientras que uno es eternidad, la otra es destrucción. Pero el viento sabe y puede detenerla, no a través de un enfrentamiento sino mediante la seducción: “La tormenta que el viento besa para embriagarla / y dejarla a su paso sin paso / despedazando su frescura” (A, vv. 48-50). Al final de este poema hay un tono de esperanza que contrasta con los dos anteriores.

Esta obra de Montemayor, por un lado, nos presenta a un poeta que desconfía de su creación, que duda en repetidas ocasiones de la capacidad de su arte para vencer a la muerte, como podemos observar en otras de sus piezas. En la primera, cuando alcanza por medio de la reconstrucción de la imagen del día de muertos ese único instante glorioso se le escapa de las manos, como a Orfeo al perder a Eurídice. En D, a pesar de que desaparece la primera persona, la eternidad representa el parpadeo y la imagen fragmentada tras la oscuridad de quien la construye. Ciertamente la corrección crea otro efecto, menos explícito, pero más efectivo, más doloroso. Por otro lado, también nos muestra un poeta que deposita su fe en la

---

<sup>79</sup> Carlos Montemayor, “La tormenta”, en *El alba y otros cuentos*. Premiá, Puebla, 1987, pp. 9-22.

<sup>80</sup> Carlos Montemayor, *Las armas del alba*. Joaquín Mortiz, México, 2003, p. 157.

totalidad y la unidad de la materia, donde el “yo” se convierte en depositario del todo. Hay una dualidad: no se puede renunciar por completo a la esperanza, pero tampoco es posible concebirla sin que el poeta entre en crisis.

## 2) La construcción simbólica del espacio urbano

La ciudad no solo se reconoce y construye a partir de un espacio geográfico, sino también a través de símbolos. El individuo la reinventa de acuerdo con su aprehensión de la realidad, subjetividad que no implica negar lo objetivo. Desde el enfoque de la teoría del conocimiento hay dos formas de realidad: subjetiva y objetiva. Al respecto, el filósofo Johannes Hessen menciona: “Al determinar al sujeto, el objeto se muestra independiente de él, trascendente a él. Todo conocimiento menta un objeto, que es independiente de la conciencia cognoscente. El carácter de trascendentes es propio, por ende, a todos los objetos del conocimiento. Dividimos los objetos en reales e ideales”.<sup>81</sup> Carlos Montemayor recrea sus ciudades por medio de la poesía.

En la primera edición de las *Armas del viento* el espacio es fundamental para reflejar la esencia del “yo”. Sin embargo, con las correcciones de la cuarta edición esto cambia de forma considerable. Tres fueron los poemas descartados en la versión final: “Oda primera”, “Oda tercera” y “Oda cuarta”. El primero de ellos consiste en una composición extensa que comienza con la alabanza al viento como elemento natural y simbólico: y es el que, a mi parecer, retrata mejor el espacio urbano. El inicio refleja su origen: “Es el paso de los días: nace el viento, / labios secos y diáfanos besan el agua de las calles, / la sangre de los edificios, / los pies de los mendigos que desde la infancia / vigilan la riqueza como lentos guardianes / que un abismo ha cegado” (A, vv. 1-5). Además, también se manifiesta la gestación de la

---

<sup>81</sup> Johannes Hessen, *Teoría del conocimiento* (trad. José Gaos). Espasa-Calpe, 1976, p. 14

ciudad, que se enciende en el poema con la caricia del viento. Es un ser vivo que reagrupa a sus habitantes –seres humanos y animales– y todo lo que la constituye –edificios, calles, riquezas–. Por medio de la palabra poética construye personajes fantásticos, ideales, como la imagen del vagabundo que adquiere el papel central de guardián. Resulta interesante el tipo que simboliza, el del vidente o el loco en la carta del tarot: “El Loco es un nómada enérgico, inmortal y presente en todas partes. Es el más poderoso de los Arcanos del Tarot. Puesto que no tiene número fijo, es libre de viajar a su capricho, perturbando el orden establecido en sus correrías”.<sup>82</sup> El vagabundo vive al margen del sistema. El hecho de que el autor lo mencione como un ser cegado por el abismo nos remite a Tiresias, quien carga con la responsabilidad de la ciudad de Tebas, pues es el único capaz de conocer el pasado y el futuro, unificándolos en el presente.<sup>83</sup> Tampoco el loco ve, por eso se protege por medio del instinto; en el caso del poema, la alusión a los pies muestra un apego a lo terrenal. La carta del loco contiene la figura de un perro que protege al personaje. En el poemario de Montemayor, la imagen del animal se repetirá en diversas ocasiones: “por los perros que se detienen en las esquinas / y observan con ojos / más profundos que los hombres” (A, vv. 64-66).

Ahora bien, la ciudad a la que hace alusión en la “Oda primera” se constituye no solo por medio de la espacialidad sino también por una esencia temporal, de este modo, la noche tiene una repercusión importante al comienzo, pues se convierte en la aliada del viento. Hay un estatismo que se alimenta de la nocturnidad. Todo es silencio y reposo. Los personajes, aunque habitan el ámbito físico que se describe, también son cómplices de un espacio surrealista. Pero, ¿cuáles son las características de esta noche? Ciertamente no es la de los placeres dionisiacos. No se menciona en ningún momento el espectáculo ni la fiesta que

---

<sup>82</sup> Sallie Nichols, *op. cit.*, p. 89.

<sup>83</sup> Ovidio, *Metamorfosis*, III. 320

definiría en gran medida una ciudad, sobre todo a mediados del siglo XX. Hay que recordar, por ejemplo, poemas como “Los hombres del alba” y “La muchacha ebria” de Efraín Huerta, cuyo escenario nocturno se vuelve un espacio denso en el que el ser humano adquiere una bestialidad y una decadencia propia de la oscuridad.<sup>84</sup> Esta pieza de Montemayor no alude a ninguna de dichas características salvo en tres versos metafóricos que tienen más la finalidad de denuncia social, y no son mera descripción: “esparcidos como restos de una fiesta, / entre música de campañas democráticas / y borracheras de izquierdistas iluminados” (A, vv. 28-31). La noche, entonces, se concibe como un estadio para el reposo de los habitantes de la ciudad y los trabajos diurnos; mientras el silencio crea estrépito y el viento se convierte en testigo:

El silencio se ensaña  
en avenidas que nos entregan espejos, ecos sin calma.  
El viento baja a la ciudad, entra, abre sus casas, sus cortinas,  
sus habitaciones.  
Mira el rostro aterido de los que duermen bajo las calles, bajo los techos,  
bajo los mismos pasos que nos orillan  
a recoger del suelo el alimento, las copas,  
los vestidos, los cuerpos, las calles, los edificios... (A, vv. 21-28)

Los ciudadanos, obviamente, se reagrupan a partir de un sistema económico, político y cultural. En ese sentido, Rovira plantea la complejidad del espacio urbano:

Otro tipo de acercamiento a la ciudad, modélico muchas veces [...] consiste en un análisis de una ciudad paradigmática reflejando una situación económica, una estructura política, un tejido social (la banca, los gremios, las clases sociales, etc.), las ideas políticas, económicas y sociales; la historia del sentimiento religioso, la filosofía, la literatura, planteando visiones concretas del modelo a través de los mecanismos del mecenazgo en el que la producción pictórica, literaria o el impulso arquitectónico se ve reflejado en el desarrollo del minucioso entramado social que se estudia.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> Vid. Efraín Huerta, *Los hombres del alba*. Conaculta, México, 2002, 83 pp.

<sup>85</sup> José Carlos Rovira, *Ciudad y literatura en América Latina*. Síntesis, Madrid, 2005, pp. 15-16.

La poesía de Montemayor trata este paradigma, pero es en la monotonía, en la vida rutinaria, donde se produce una simbología de la urbe. Entonces, que el ser humano requiera trabajar como asalariado, se vuelve su fundamento ontológico, puesto que resulta necesario para que se desarrolle la vida de una ciudad devastada, siempre sustentada en un discurso de la decadencia y el rencor, que alcanzará un tono de melancolía en el poemario. Ciertamente, Montemayor rescata como protagonistas las figuras de los seres más desolados que incursionan en la lucha: maestros, oficiales, policías, obreros y demás, en tanto que los miembros privilegiados de la sociedad se esconden tras los versos. Saben la causa de la tragedia debido al uso injusto del poder que detentan y buscan mantener, pero su castigo no se aborda. Es así como se crea la imagen de una responsabilidad sobrenatural: “Señor del Ayuno por quien la tierra siempre se muestra dulce, quieta, / llena de mendigos, de oficinistas, de profesores, de obreros, de bastardos oficiales, / de recuerdos, de nombres, de ruinas, / de mañanas atropelladas entre automóviles y policías; / sin el cual ninguno osaría vivir cobijado a ciegas por la esperanza; / sin el cual ningún rencor nutriría la memoria de esta ciudad”(A, vv. 51-57). La misma decadencia se expresa en la “Oda novena” de A y el poema “3” de D. También la descripción de la ciudad se hace a través de la alusión a lugares emblemáticos, necesarios para la vida cotidiana de una sociedad ahogada en la miseria y en el ocio:

Este amor que desplaza su viento en la habitación  
de una vecindad perdida en las calles de México,  
de una habitación encerrada, entre ropa usada por años,  
entre el aroma de lechos de mantas, de techos de cartón y lámina,  
sueño de niños y abuelos  
bajo el calor de los cuerpos de los padres.  
En nuestra habitación, amor, en el lecho de hotel,  
entre la hierba, junto a los ríos, sobre los ilocalizables  
escondrijos donde el viento del amor se enreda,  
entre escaleras sórdidas, entre departamentos y soledades. (A, vv. 91-100)

Por otro lado, tomando en cuenta la subjetivación del espacio, que se muestra en primera instancia como algo físico y concreto, Carlos Montemayor busca expresar mediante

la generalización, la sensación del individuo de saberse único constructor de la realidad.<sup>86</sup> Es decir, a partir de considerarse solo en el mundo, haciendo caso omiso de ideas supranaturales, cree que la realidad surge de sí mismo, siendo el origen, la raíz. La otredad, de este modo, se convierte en un algo construible; de tal forma, solicita al viento:

Ven sobre la Ciudad de México,  
sobre los millares de calles, de esquinas,  
de ventanas, de dormitorios, de lechos,  
y en cada centímetro cuadrado besa a hombres y mujeres  
con iguales deseos, fracasos, adulterios, sueños, bondades,  
creyendo que sólo ellos habitan el mundo  
y que por ellos nos brota. (A, vv. 75-81).

De ahí que el imaginarse los dueños de la realidad es un impulso que surja de sentirse no parte del todo sino el todo mismo. El otro no es otro, sino reflejo de sí. Para esto resulta necesario mantener las condiciones que alimentan el *ego*: los deseos, los miedos, las ambiciones. La voz poética de la “Oda primera” alcanza un estado similar al viento, en donde puede incursionar no solo en el tiempo y el espacio sino en el sentir ajeno.

Algo que caracteriza la obra literaria del autor, tanto poética como narrativa, consiste en la descripción geográfica de las ciudades. Sus personajes habitan las capitales, así como los pueblos más lejanos y escondidos; por ejemplo, las localidades serranas tienen un gran significado, puesto que nos remontan a su ciudad natal. La naturaleza que constituye estas regiones, a diferencia de las estructuras sociales mencionadas, tendrá una función positiva. Por ejemplo, en su díptico sobre la guerrilla en Madera, *Las armas del alba* y *Las mujeres del alba*, el bosque se transforma en el espacio protector de los guerrilleros para no ser capturados: “—¿Cómo se salvaron ustedes? —preguntó Jesús. —Salimos por la sierra, por el monte, corriendo. Sólo corrimos. Nos escondimos en la parte que le dicen «Las Lajas», arriba

---

<sup>86</sup> La ausencia de la divinidad contrasta con una presencia de los sermonarios en *Mal de piedra*. Sin embargo, resultan una crítica que pone en duda la teología cristiana.

de un cerro. Desde ahí veíamos a los soldados pasar. Y nosotros, pues impacientes, queríamos bajar”.<sup>87</sup> La lucha por la tierra es la que orilla a los hombres a levantarse en armas. En la “Oda primera” los reproches al espacio urbano contrastan con la gratitud que se le debe a la naturaleza: “Mira mi lugar, desmedido en dulzura y desiertos, / abierto cielo en carne de viento, / poderosísimo en montes y metales” (A, vv. 139-141).

De tal forma, el espacio únicamente se violenta por la acción del hombre, lo que da lugar a que surja otra imagen en la poesía de Montemayor que será más desarrollada en sus primeras letras: la ciudad agredida, aquella que ha sido profanada por la voluntad humana. La violencia está inserta en las cuatro ciudades que identifica Marco Antonio Campos en los textos poéticos de Montemayor: la de la fundación, la natal, la del encuentro y la simbólica.<sup>88</sup> En la “Oda primera” el poeta repasa todos aquellos acontecimientos que motivarán la elaboración de su narrativa, y aquellos otros que marcaron la historia del país a mediados del siglo XX, por ejemplo, la matanza de Tlatelolco:

Mira este templo que alza su grito incompleto,  
esta roca quebrada, esta piedra rota  
que llamamos Tlatelolco,  
su ruta de muerte donde nuevos prisioneros  
con la escuela bajo el brazo  
quedamos en la tierra y las piedras,  
bajo los escupitajos de los soldados. (A, vv. 122-128)

En estos versos también se alude a un pasado que no solo refleja el transcurrir de los años sino la mezcla de espacios, tanto el prehispánico como el moderno, creando una imagen donde el castigo para sus habitantes se perpetúa en diferentes formas, en este caso estudiantes involucrados en una lucha de dignidad, poder y soldados. Este acontecimiento hizo que los intelectuales y artistas se indignaran y comenzara una proliferación de obras, poemas y

---

<sup>87</sup> Carlos Montemayor, *Las armas del alba... op. cit.*, p. 10.

<sup>88</sup> Vid. Marco Antonio Campos, “Las ciudades de Carlos Montemayor”... art. cit., p. 63.

crónicas que lo denunciaban. Basten como ejemplos “Las voces de Tlatelolco” de José Emilio Pacheco, “Tlatelolco 68” de Jaime Sabines, o en el caso de la narrativa y el teatro, *Palinuro de México* de Fernando del Paso, y la crónica *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska. Eloísa del Mar clasifica a Carlos Montemayor en la generación que surgió a partir de los acontecimientos políticos de esos años.

Como se ha mostrado, el espacio urbano se construye con los versos de *Las armas del viento*. Pero dentro de esta estructura mayor, las menores, como el núcleo familiar –la casa, el hogar– también tendrán gran relevancia. La relación en estos espacios se da en una dicotomía: el yo y la familia, así como el yo y los objetos con los que cohabita. En la “Oda sexta” –que coincide con D– encontramos esta segunda. Hay una voz poética insertada en el encierro de la casa objeto, que comienza un proceso de reflexión sobre su fin en la vida. Al no encontrar respuestas comprende la importancia de la dualidad vida-muerte, lo que se convierte en su fundamento ontológico. De este modo, el poeta observa el espacio y se siente ajeno:

(Veo en la casa las sillas,  
los libreros, las mesas.  
Sé que mi lugar no es mi lugar.  
Soy lo único en la casa que no sabe su mundo,  
que no ha aprendido a vivir, a estar) (D, vv. 24-30)

Estos objetos se presentan ante la perspectiva del “yo”, cargado de conflictos que provienen de su condición de ser. Por otro lado, la relación con la familia y los amigos crea un espacio de intimidad de la voz poética: sus hijos, la mujer con la que vive, la amiga, el ebrio con el que se platicaba en las tardes. Espacio que se reelaborará en los siguientes poemarios del autor: “Memoria” de *Finisterra*, por ejemplo. Por lo pronto, en *Las armas del viento* aparece la ciudad del poeta, es decir, la ciudad de todos.

## 5. *FINISTERRA*: ESPACIO Y EROTISMO

*Finisterra* es el tercer poemario publicado por Carlos Montemayor. Aparece en tres versiones: la primera edición en Premiá (1982), la segunda en *Abril y otras estaciones* del FCE (1989) y en *Poesía 1977-1994* en Aldus (1997). A diferencia de las *Armas del viento*, este poemario no sufrió muchas variantes: cambio de palabras o frases, posición de poemas o títulos distintos. La obra evidencia una ruptura con la primera etapa poética de Carlos Montemayor y todo lo que eso conlleva: contrastes, imágenes que serán recurrentes en su poética –tanto desafortunadas como luminosas estéticamente–, apego a una forma lírica específica, influencias y la confirmación de su “poética”. Tres temas fundamentales que se manifiestan en este poemario son el espacio natal, los recuerdos y el erotismo como armas contra el olvido y la muerte.

- 1) El espacio imaginario y el proceso simbólico del lenguaje en “Memoria” de Carlos Montemayor

“Memoria”, la sección con la que Carlos Montemayor comienza su tercer poemario, *Finisterra*, consta de trece poemas que en su mayoría aluden al origen del poeta, el espacio natal visto desde la perspectiva y la nostalgia del presente. También incluye su “Arte poética” en dos poemas sin dejar de incorporar elementos de su contexto: la familia y la casa. Entre la primera y la segunda versión del poemario hay, aunque mínimas, algunas variantes que se relacionan más con modificación de tiempos verbales o permutación de imágenes.<sup>89</sup>

Después de la creación de *Las armas del viento* (1977) y *Abril y otros poemas* (1979) las piezas de *Finisterra* (1982) presentan una diferencia fundamental: mientras que los

---

<sup>89</sup> A partir de aquí la edición de Premiá (1982) se abreviará con la letra A, la del Fondo de Cultura Económica B (1984), y la de Aldus C (1994).

primeros dos poemarios apuntan a la gran ciudad, la capital mexicana, los del tercero recuperan, principalmente, el ámbito rural que representa el origen, que figura en Parral. Por consiguiente, la perspectiva espacio-temporal resulta distinta, ya que son dos formas de habitar el espacio: la primera enajenada del semejante debido a la sobrepoblación y la segunda en donde la convivencia comunitaria es frecuente. Por otra parte, la voz poética de los textos de “Memoria” describe estos lugares a partir de la construcción del recuerdo por medio de imágenes mentales que aluden a años pasados y que, en ocasiones, son estimuladas por la presencia sensorial de lo que sigue existiendo, aunque con cambios debido al transcurrir del tiempo. Las imágenes que surgen de estas piezas, entonces, buscan construir simbólicamente la “cuna del hombre”. Hay una paradoja en todo esto: si bien se deja de habitar ese espacio, el sujeto constantemente vuelve a él a través de la memoria. De ahí que el poeta retorne a la niñez. De esto habla Bachelard cuando menciona que el primer hogar siempre aparecerá en la imaginación de cualquier persona en ciertos puntos de su vida, manifestándose en su obra en caso de ser artistas, puesto que significa el primer refugio:

Cuando se sueña en la casa natal, en la profundidad extrema del ensueño, se participa de este calor primero, de esta materia bien templada del paraíso material. En este ambiente viven los seres protectores. Ya volveremos a ocuparnos de la maternidad de la casa. Por ahora sólo queríamos señalar la plenitud primera del ser de la casa. Nuestros ensueños nos vuelven a ella. Y el poeta sabe muy bien que la casa sostiene a la infancia inmóvil “en sus brazos”.<sup>90</sup>

La imagen del poeta en su niñez, disfrutando del nido, su casa materna, será recurrente en “Memorias”, y encontrará su desdoblamiento en la figura del hijo. Resulta interesante cómo surge un juego de espejos entre estos dos personajes en “Arte poética 1”. El padre encuentra un paralelismo entre él y su vástago, pues ambos utilizan las palabras para crear

---

<sup>90</sup> Gastón Bachelard, *La poética del espacio* (trad. Ernestina de Champourcin). FCE, México, 2000, p. 30.

comparaciones, imágenes que buscan dar sentido a lo que no se sabe, aunque el niño desconozca la función de la poesía:

Mas cierta vez, comiendo un persimonio de mi pueblo,  
dijo, sin darse cuenta,  
que sabía como a durazno y ciruela.  
Porque desconocía esa fruta,  
no dijo lo que era, sino cómo era.  
No comprende aún que así hablo yo,  
que trato de comprender lo que desconozco,  
y que intento decirlo, a pesar de todo. (vv.15-22)

Así, ambos tienen una condición similar, el padre se refleja en la imagen de su hijo descubriendo el mundo. El poeta, por más que sea como el niño, ha perdido su inocencia; sin embargo, la ignorancia en el padre y el hijo no es motivo de angustia sino de construcción y creatividad.

El poeta retorna a la infancia recreando imágenes en forma de sueños o recuerdos, es así como comienzan los poemas que son “Memorias” del chico que habitaba en su pueblo, revelando secretos y regresando al reino perdido. Anahí Mallol menciona que la imagen del niño en la poesía ha tenido una carga casi mítica, pues se le vincula con Adán:

La relación entre la poesía y la infancia pudo pensarse, y de hecho se pensó, de muchas maneras diferentes. Por ejemplo el poeta infante como aquél que posee la clave de un lenguaje adánico que nombra las cosas como si fuera la primera vez, o el poeta demiurgo que puede reinstalar en el poema la reconciliación de la infancia como paraíso perdido.<sup>91</sup>

Retomando el tema de la casa, Bachelard la considera el primer cosmos del ser humano. Es decir, cuando el bebé nace lo depositan en el que será su hogar; y antes que ningún otro sitio, este se convierte en su universo, lo único que conoce. Esta postura, como el mismo autor afirma, va a contracorriente de lo que otros pensadores consideran, como Heidegger,

---

<sup>91</sup> Anahí Mallol, *Infancia, poesía* [en línea]. IV Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niños, 27 y 28 de septiembre de 2012, La Plata. Disponible en Memoria académica: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1589/ev.1589.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1589/ev.1589.pdf).

quien cree que el yo conoce antes que los límites protectores, el horizonte del universo.<sup>92</sup> Pero continuando con Bachelard, el ser por medio de la casa se sitúa en un “estar bien”, puesto que representa el “calor primero”.

El poema “Memorias del río”, antes titulado “En las noches”, describe el recuerdo que tiene el poeta de ciertos momentos de su infancia. El instante es de contemplación; el ruido de la noche llena el espacio y busca alejar al poeta –sin conseguirlo– del llamado que se le hace del otro lado del río, la revelación. Surge la voz de los elementos naturales: la tierra y el viento. El tiempo y el espacio se constituyen de la casa, el pueblo y la noche. El uso de verbos conjugados en tiempo copretérito subraya la importancia de las acciones y su repetición: “era”, “parecía sentir”, “levantaba”, “llamaba”. El último verbo conjugado perpetúa algunas de estas acciones –el llamado– manteniendo el lazo entre el niño y el adulto.

Por otro lado, el verano resulta fundamental para crear imágenes que retratan el calor de los cuerpos –en este caso, las piedras–. Es interesante que aparezca a lo largo de todo el poemario como elemento principal, pues esto contrasta con el penúltimo poemario de Carlos Montemayor, *Los poemas de Tsin Pao*, en cual el invierno se impone frente a las demás estaciones:

La espera

Vuelan los gansos salvajes  
por los bosques de la aldea.  
Huyen del invierno.  
Al amanecer sus siluetas blancas y grises  
se alejan de los caudales del río,  
más allá de las montañas.  
También huyen del invierno  
las hojas de los árboles en el bosque,  
la verde hierba, la erguida fronda de maleza en la ribera.  
No huyen por el cielo, como los gansos salvajes.  
Huyen por la tierra, se caen, se tropiezan,  
comienzan a secarse en la tierra, se olvidan,

---

<sup>92</sup> Martin Heidegger, *Ser y tiempo* (trad. Jorge Eduardo Rivera). Editorial universitaria, Chile, 1997.

esperan ya muertas la hora de ser verdes.  
Como los hombres, como los ancianos, como Lin Tsao,  
el niño que murió ayer. (vv. 1-15)

El siguiente poema de *Finisterra* se titula justamente “Memorias del verano”. Desde el principio se plantea un escenario, el pueblo del poeta, su hogar. Los primeros catorce versos describen el espacio haciendo el uso de la repetición del verbo conjugado: “era”, en al menos cinco ocasiones. La imagen de la humedad contrasta con el calor. Los elementos aparecen: tierra –colinas–, agua –la humedad–, fuego –ardor– y aire. En dos ocasiones se alude otra vez al testigo inmemorial de los años que protagonizó el primer poemario de Carlos Montemayor. Su sonido es el eco de lo que ocurre, de las cosas y los seres que habitan el espacio. En los versos restantes entra la participación del poeta: es parte de un tiempo y espacio, que por cierto se vuelve estático. Es ahí donde entra, otra vez, el momento de la contemplación: aprender del paisaje, de la tierra, de lo que en otros poemas llama “la palabra de las cosas”. Los verbos ya no solo están en pasado imperfecto, pues también aparece el pasado perfecto que da el efecto de la certeza: “detuve” y “seguí”. En el poema aparece de nuevo la inquietud del pasado, de lo que ha desaparecido y que el viento se lleva en su transcurrir infinito; y finalmente, la ilusión de que en el futuro los recuerdos lo esperan, detrás de las colinas y del otro lado del río:

Solo seguí oyendo el viento,  
como si se elevara la tierra de mis abuelos, de mis padres,  
los recuerdos de mi infancia en esas mismas colinas,  
las horas impasibles del verano.  
El viento arrastró pensamientos, ruido, tierra,  
y más allá, en la colina, vi cómo se posaron  
sobre el polvo del silencio,  
en el dorado lecho del verano que no es preciso recordar,  
porque esperan, porque allá, en la colina que no veo, esperan. (vv. 17-25)

En “Quisiera ahora...”, el recuerdo se convierte en anhelo: deseo; esto se representa a través del uso del subjuntivo en todo el poema: “Quisiera”, “pudiera”, “contemplara”.

Asimismo, las figuras de repetición son constantes; por ejemplo, el uso del polisíndeton que al mismo tiempo es anáfora:

O leer, o pensar, dejando pasar estas horas.  
O a la orilla de un río donde mi hijo pudiera bañarse  
mientras yo lo contemplara, fumando.  
O estar en un huerto fresco, en otoño,  
cuando se varearan los nogales y las nueces cayeran  
sobre la tierra como en mi infancia. (vv. 4-9)

Nuevamente aparecen los elementos constantes que acompañan toda la sección del poemario: el paisaje, la familia –la pasada y la futura–,<sup>93</sup> la contemplación. Es la búsqueda del reencuentro: lucha contra el olvido y la muerte. A partir del verso veintinueve desaparece el modo subjuntivo y pasamos a un presente del indicativo: lo concreto, la realidad del poeta, enfrentado a sus anhelos. Sin embargo, permanece la voluntad de escuchar su entorno, ese espacio en el que aguarda lo que no es seguro: “como esperar algo que no llega, / como esperar a alguien que nunca dijo que vendría” (vv. 37-38). Así, en “Memoria del silencio”, poema de once versos, el poeta ocupa un sitio similar, alejado de la cuna de la infancia –aquí la ropa y los muebles sustituyen a las piedras, el cielo, la hierba–: se retoma el tema de la escritura y la creación, aprovechando la soledad. El espacio concreto colabora en la elaboración del ideal: mezcla de sueños, deseos, predicciones. También aparece la identidad desdoblada: “Todo está quieto, silencioso, / como si la calle solitaria fuese un secreto, / como si en medio de la calle / mi vida estuviera esperando” (vv. 8-11). El “yo” viéndose a sí mismo.

“Memoria de la plata” también proviene de las vivencias del poeta en su infancia. El poema expresa de forma general cómo su padre y él se sentaban en el umbral de su casa,

---

<sup>93</sup> Es la primera ocasión en que se hace referencia directa a la madre ausente.

mientras el primero fumaba. Los sonidos de las minas llegaban hasta ellos; pero el poeta, joven, ingenuo ignoraba la tragedia detrás de esos sonidos: la plata no era blanca sino negra, y los mineros morían a causa de ella. En el verso “Yo miraba el cerro de la mina” (v. 6), no existía el deíctico que nos indicaba el sujeto de la acción, orillando a creer que el padre era el que creía que la plata tenía un color blanco, ya que era el sujeto previo al enunciado. Esto, da otro sentido al poema, pues el padre no puede estar en el mismo nivel de inocencia que el hijo, ya que es su imagen protectora. Resulta interesante esta pieza, pues es constante que Montemayor trate la problemática de la mina y sus consecuencias en los trabajadores: por ejemplo, la muerte a causa de la silicosis. Pero a diferencia de su narrativa, el niño de esta pieza no vive la experiencia como sí lo hace el nieto de Refugio y hermano de Antonio en *Mal de piedra*. Al contrario, lo ignora, y solo con el transcurrir del tiempo se dará cuenta de ello. Así, no resulta extraño lo que en algún momento dijo Montemayor respecto a su creación literaria: la narrativa es una forma de ubicarse en el mundo, mientras que la poesía es la manera de encontrarse a sí mismo, pues no hay evidencia histórica que demuestre que es el protagonista de sus novelas.<sup>94</sup>

Un rasgo característico del pueblo del poeta es el convivio entre sus habitantes: un punto de encuentro temporal –la noche y la tarde– y espacial –el exterior de las moradas–. Por ejemplo, en “Memoria de las casas” hay una descripción de los habitantes sentados en los umbrales de sus hogares, observando, al igual que el poeta, y encontrando así su desdoblamiento en el deseo de estar en otro lado, ser lo que se observa:

Y es como un recuerdo que no saben cuándo nace,  
como si una voz les dijera que están fuera, muy lejos,  
y quisieran volver,  
como si miraran a través de una ventana  
y quisieran ser también lo que miran. (vv. 8-12)

---

<sup>94</sup> Pilar Jiménez Trejo, art. cit., p. 58.

Se retoma la importancia del sonido a través de las voces como elemento revelador, aquello que debe descifrarse. Las relaciones entre significantes surgen mediante el uso de la comparación y no de la metáfora. La llaneza de la descripción crea un contraste que permite apreciar la fuerza de los pasajes poéticos.

Otra de las características esenciales de los poemas de “Memoria” consiste en utilizar la descripción, casi en forma narrativa, valiéndose de imágenes poéticas que, aunque se valgan de recursos retóricos, siguen siendo claras, luminosas. Es así como presenta su “Arte poética 2”, a partir de la imagen de las cosas que constituyen el paisaje del pueblo acompañadas de su signo lingüístico: el sol, la piedra, los árboles, las colinas. Sigue utilizando elementos de repetición como la anáfora: “como el eco de la palabra, / como la sombra que somos” (vv.14-15). Asimismo, el uso de la prosopopeya para llenar de vida a los elementos.

La poética de Carlos Montemayor va en contra del barroquismo: no lo desmiente, pero sí busca abolirlo. El arte, entonces, se convierte en la herramienta que permitirá encontrar lo *real* y asimismo formar parte de eso. La poesía no surge de la necesidad de jugar con las palabras, del ingenio, sino de una búsqueda, el encuentro de lo innumerable, aquello que otorgará al sujeto una identidad:

Quiero que la palabra sea en mí la misma,  
escucharla sin argumentos,  
con la misma certeza con que la piedra se calienta  
o los árboles al ser traspasados dejan caer su sombra  
como el eco de la palabra,  
como la sombra que somos,  
el eco a través del cual, quieta, luminosa, nos nombra. (vv. 10-16)

Además, también nos podemos percatar de cómo la voz poética se traslada de una primera persona del singular a una del plural, haciendo alusión a lo “uno”. El poeta crea por la palabra

y para ella. Con esto es factible evidenciar la madurez de un poeta que ha escrito, y que continuará escribiendo, teniendo ahora la certeza de lo que busca. No ofrece un manual de qué y cómo. Así, me atrevo a decir que *Finisterra* es la obra en que Montemayor ha tomado una conciencia sobre su trabajo poético y, además, lo revela a su lector. El autor, al hablar sobre este poemario, evidencia que la sección “Memoria” contribuye a la elaboración del poema “Finisterra”, el cual es una afirmación y una búsqueda por incorporarse a la tradición poética latinoamericana:

En la sección que se llama “Memoria”, que escribí poco después de la muerte de mi madre, hay un repaso en mi infancia. Escribir estos poemas fue un descanso interior: de cierto modo con ellos regresaba a mi tierra natal y a instantes de la niñez: a las huertas de las casas donde vivíamos, a las calles de Parral, a los cerros, a las minas, al cielo antiguo. Hablo en los poemas de mi padre, de mi madre, de mis hermanas, de nuestra casa, del paisaje, de la llegada de la muerte. Creo que “Memoria” me preparó para escribir “Finisterra”.<sup>95</sup>

Los siguientes poemas que constituyen esta sección seguirán la misma línea estilística y temática. El espacio en “Memoria” será fundamental para la construcción de una poética y para el emprendimiento de una búsqueda que no solo se manifiesta en el poeta sino también en los otros habitantes de ese espacio natal. Este se construye desde lo imaginario, por medio del recuerdo de la casa natal; a partir de lo simbólico a través de los códigos culturales que se manifiestan en el lenguaje y su reflexión sobre el quehacer literario; y finalmente, de lo *real* descubierto por medio de la intuición de la poesía. Esto culminará con el poema de gran aliento titulado “Finisterra”, donde la muerte es derrotada por el amor, el erotismo y finalmente, el canto.

---

<sup>95</sup> Carlos Montemayor, “Finisterra”, en Marco Antonio Campos, *El poeta en un poema*. UNAM, México, 1998, pp. 313-326.

## 2) Lenguaje y erotismo en Finisterra

Pero, ¿dónde está la finisterra que me prometiste,  
más allá de las islas idiotas y de los mitos carcomidos por la marea?

Lêdo Ivo

La segunda sección de *Finisterra* es el poema homónimo que podríamos clasificar como de “gran aliento”. Se constituye de ocho estrofas que dan como resultado 158 versos, casi todos de arte mayor. El poema aborda temas como la muerte, el erotismo y la relación entre ambos. Según palabras del propio Montemayor el proceso creativo del borrador tuvo como periodo tres días, mientras las correcciones y los ajustes requirieron más tiempo.<sup>96</sup>

El espacio siempre ha sido fundamental en su poesía. El poeta identifica como suyo el ambiente rural que acompañó sus años de infancia. Así, al estudiar las piezas de “Memoria” somos partícipes del reconocimiento del sujeto lírico en la imagen de la montaña, el río, el silencio, la noche. Por ello, la urbe como símbolo representa una otredad que debe ser descifrada: “De tal manera que la ciudad de mis poemas es una reunión de la ciudad de Chihuahua, de México, de Nueva York y de París. Mi visión de la ciudad ha sido importantísima, es como haber descubierto a un hombre nuevo, políglota, que de pronto se planta enfrente y me exige que lo nombre, que lo descubra”.<sup>97</sup> El mar también representa para Carlos Montemayor una enajenación, puesto que no lo visitó sino hasta su adolescencia. “Finisterra” está inspirado en una ciudad de Baja California Sur con la cual el poeta encontró un reconocimiento debido a la llaneza del desierto y la zona minera, pero con una variante

---

<sup>96</sup> Carlos Montemayor, “Finisterra”... art. cit, p. 324.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 326.



semejanza, ciertamente hay una mayor estrechez semántica con la “Oda primera” de *Las armas del viento*, pues en Ivo el mar es la metáfora de la noche urbana y su Finisterra la promesa que no se cumple. Aunque el poeta afirme que su poesía se debe más a la necesidad de expresión que a la influencia de otros creadores, la verdad es que esta última es indispensable para la elaboración de su trabajo; de este modo las interpretaciones que hace Montemayor de otros autores son una forma de creación: búsqueda y encuentro de sí mismo.<sup>100</sup>

Con la extensión y ejecución de esta obra, Carlos Montemayor busca incorporarse a la tradición mexicana del poema extenso que sin duda tiene su eco en Sor Juana Inés de la Cruz: “Muerte sin fin” de José Gorostiza, “Canto a un dios mineral” de Jorge Cuesta, “Piedra de sol” de Octavio Paz. El autor afirma en alguna ocasión que “Finisterra” sería el preámbulo de una serie de composiciones de gran aliento que pensaba escribir a posteriori. Esta declaración la realizó en 1998, lo cual explica que haya omitido la “Oda primera” de *Las armas del viento*, que es formalmente similar, puesto que en la última versión del poemario ya había sido suprimida.

La primera estrofa del poema es la más extensa: tiene cuarenta y dos versos, de los cuales dos son de arte menor, veintisiete de nueve a dieciséis sílabas y trece de más de diecisiete. Esto nos evidencia la amplitud que permite el desarrollo de imágenes en proliferación. En el transcurso de los cuarenta y dos versos, solo encontramos tres verbos conjugados principales casi al final: “caigo” (v. 36), “sumerjo” (v. 36) y “beso” (v. 39). Entonces, lo que ocupa gran parte de la estrofa es una sucesión de oraciones subordinadas que funcionan como complementos circunstanciales de lugar —once—, precedidos por la

---

<sup>100</sup> Por ejemplo, al leer “La poesía de Lêdo Ivo” encontramos elementos que están latentes en *Las armas del viento*.

preposición “entre”. Octavio Paz señala una particularidad del lenguaje denotativo que llama disposición lineal. En la poesía esa linealidad se transforma en una serie de rodeos que ceden a la espiral.<sup>101</sup> Entonces, la sucesión de oraciones subordinadas en “Finisterra” como un preámbulo es un factor para la construcción de digresiones, que alejan al lenguaje de su estado lógico, una revolución ante el fin útil. Los primeros dos verbos conjugados se ven integrados por dos complementos circunstanciales de modo. El “como” introduce una serie de comparaciones que no alcanza la simbiosis de los significados; es decir, cada uno de los elementos conserva su identidad: “yo soy como” o “esto es como”.

En los complementos circunstanciales de espacio se destaca la unión de los elementos. La tierra se ve asediada por el calor y el mar creando el contraste fuego-agua. “Entre el viento del desierto, / entre el ardiente viento de las costas / que aspiran a bañar el desierto...” (vv. 1-3) nos describe claramente cómo el fuego y el aire se fusionan, y asimismo cubren la tierra del desierto. Octavio Paz considera la otredad como un factor imprescindible que constituye el erotismo. Es decir, para que surja un acto erótico es de suma importancia que exista un “tú” que complete el “nosotros”: “incluso en los placeres llamados solitarios, el deseo sexual inventa siempre una pareja imaginaria [...]. En todo encuentro erótico hay un personaje invisible y siempre activo: la imaginación, el deseo”.<sup>102</sup> Así, no nos resulta desconocida la dicotomía que sustenta la ideología occidental: bueno-malo, blanco-negro, dios-diablo, Adán-Eva. La dualidad, en este caso, es “el ardiente viento de las costas” y el “desierto”. “Entre el verde oleaje que estalla / contra la blancura de las playas y de las rocas...” (vv. 22-23) es un complemento circunstancial de espacio que también refleja la unión de dos a través del verbo “estallar”: el agua y otra vez la tierra. Desde este paisaje que se recrea se nos está

---

<sup>101</sup> Octavio Paz, *La llama doble*. Seix Barral, México, 1999.

<sup>102</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, p. 28.

planteando la unión de los cuerpos, que evocará el erotismo. Además es necesario destacar el papel pasivo, hasta cierto punto femenino, que adquiere el elemento de la tierra, pues representa un espacio silencioso y vacío que tiene la función de recibir lo que proviene de las fuerzas activas: el fuego, el aire y el agua.

En esta primera estrofa también se expresa la convivencia entre la naturaleza y el ser humano. Pero es necesario subrayar la inferioridad del sujeto frente a la fuerza del cosmos. Así, la “voz poética” se sujeta a tres verbos principales, dos de ellos sugieren descenso e introspección en lo que se veda: “yo caigo” y “yo me sumerjo” que se transfiguran de inmediato en un ascenso a partir de la comparación: “como si toda mi piel se hubiera levantado entre los mares / como si todos los corazones que he amado estallaran sobre las costas” (vv. 37-38). Es entonces, una forma de fusionarse con lo “otro”, el nacimiento del deseo y el primer impulso a la eternidad.

La segunda estrofa consta de dieciséis versos. Todos son de arte mayor. Las diferencias con la primera surgen al inicio con la aparición del verbo conjugado en primera posición: “Canto”. ¿Y qué se canta? La furia y el odio. Desde el comienzo se nos plantea la imagen del sujeto encarado a su realidad, utilizando la voz como instrumento de acción. Cantar es evocar, y evocar la furia implica la rebelión frente a la circunstancia, en este caso, del ser humano. Una vez que queda evidenciado esto volvemos a las subordinaciones sintácticas con objetos directos y complementos de modo que aluden a imágenes en gradación. Aparece un enfrentamiento entre el mar y el fuego: “Canto el odio, canto el rencor que estrella sus espadas / enfurecidas contra el mar que lidia con los soles” (vv. 44-45). La playa se evidencia nuevamente como un sujeto pasivo, fijo, que recibe la sal marina. El “odio” al que se canta proviene de la condición del océano: airada, furiosa, que impulsa la marejada. Ese mismo

odio es emulado por el ser humano arrojándolo al erotismo carnal a partir del segundo verbo conjugado: se extrañan los cuerpos, lo efímero del hombre –y sin embargo lo eterno–.

Si bien la pérdida de “...los amores que ya no tenemos en los brazos” sugiere que en un tiempo pasado estaban y ahora no, el poeta nos inserta en una predicción, puesto que tiene conciencia de que esto se repetirá: no solo es presentimiento sino verdad ineludible. El instante es efímero y la repetición solo desemboca en revivir la pérdida que también se vuelve acumulativa: “gritando por los cuerpos futuros / por los amores futuros, por los sexos futuros” (vv. 53-54). Es el eco presintiendo el sonido.

Los últimos cuatro versos de la estrofa comienzan con un verbo en infinitivo, lo cual ocasiona una ambigüedad:

Persistir como el nocturno océano en su marejada,  
bajo la luna llena que enfría las sábanas  
húmedas por nuestro sudor, solo por el nuestro,  
entre impacientes noches de rencores y dulzuras (vv. 55-59).

El infinitivo nos niega la siguiente información: ¿quién? y ¿cuándo? Esta indefinición nos abre la respuesta. Lo importante es “persistir”, revelarse a la condición. El océano se convierte en el modelo y que “nuestros cuerpos” sean los únicos que humedecen la “sábana” reivindica ese “querer ser” a través de lo que provoquemos en el “otro”.

La tercera estrofa, de trece versos, es paralela a la anterior. Se inicia con fuerza a través del verbo “cantar” en primera persona del presente. Otra vez aparece la furia como el objeto. En esta parte se comienza a aludir de forma directa a la condición efímera del cuerpo, contrastada con la ambición del espíritu que lo habita. Para ello el poeta aún no utiliza el recurso de la antítesis –que sí aparece en el resto del poema–, pero se prepara a través de las imágenes que otorgan estos versos: “la furia de que los cuerpos amen intensa y demencialmente / pero sus sexos se deshagan como arena salada y dolida” (vv. 62-63). Otro

asunto relacionado con los recursos retóricos ocurre cuando Montemayor emplea la metáfora en lugar de la comparación al hablar del cuerpo humano. Este deja de ser “como” un mar o un acantilado y se convierte en ello a partir de la aposición: “de que no tengan los cuerpos la altura de nuestra soberbia y nuestra dureza, / acantilados donde el otro mar que nos ame despedace su espuma / como dos bocas bajo su indomable fuerza” (vv. 66-68). Lo eterno aquí estará indisoluble a la unidad, mientras que la separación no es más que un síntoma de lo perenne. Bataille llama a esto nostalgia de la unidad perdida:

En la base, hay pasajes de lo continuo a lo discontinuo o de lo discontinuo a lo continuo. Somos seres discontinuos, individuos que mueren aisladamente en una aventura ininteligible; pero nos queda la nostalgia de la continuidad perdida. Nos resulta difícil soportar la situación que nos deja clavados en una individualidad fruto del azar, en la individualidad perecedera que somos. A la vez que tenemos un deseo angustioso de que dure para siempre eso que es perecedero, nos obsesiona la continuidad primera, aquella que nos vincula al ser de un modo general.<sup>103</sup>

Esto, sin duda, tiene una relación estrecha con los ecos presocráticos de la unidad y el mundo de las ideas platónicas, en cuanto a la reminiscencia.<sup>104</sup>

La cuarta estrofa es la parte central del poema. Se conforma de veinte versos y se continúa con la repetición de la estructura: verbo principal y objetos directos subordinados. Otra vez el poeta dice “Canto”, solo que ahora en lugar de evocar la furia de la pérdida, alude al triunfo de los cuerpos que a través del acto erótico alcanzan un instante cercano a la epifanía, la revelación. Es aquí donde se refleja la unión de dos seres a través de la recreación de imágenes: otra vez está la dualidad, una dicotomía en acción, que no deja de recurrir a la violencia que se representa en el uso de los verbos secundarios o algunas acciones sustantivadas: “estallar” (v.73), “erosionar” (v.74), “combatir” (v.76). En esta estrofa, además, es donde los conceptos contrarios se unen para crear las constantes antítesis: “Canto

---

<sup>103</sup> Bataille, *El erotismo*. Tusquets editores, México, 2008, 298 pp.

<sup>104</sup> Platón, *Diálogos*, vol. II. Gredos, Madrid, 1983.

el triunfo, la ira de dos cuerpos / que estallan de ceguera y luz” (vv. 72-73), “Mujeres con el sexo rutilante y oscuro” (v. 83).

Por otro lado, si antes se encontraban elementos relacionados con el mar y la playa, ahora las metáforas se construyen a partir de la figura de los astros. La grandeza de ellos cede ante el espectáculo de los cuerpos en el acto erótico y se limita a la contemplación. Si antes los sexos se reducían a polvo, aquí alcanzan un grado soberbio, al punto de convertirse en el origen de la vida, del universo. Si bien hay una alusión nuevamente a su carácter efímero a través de la antítesis, no da la misma impresión fatalista que en las estrofas anteriores pues lo eterno surge de sí: “sembrando recuerdos permanentes en cuerpos inmortales”.

También el cuerpo femenino se aborda en estos versos de forma explícita. Se aluden partes de la mujer que se convierten en la otredad indescifrable, los pezones, los labios, el sexo, abismo que se experimenta a través de los sentidos y se caracteriza por un claroscuro en donde la ceguera cede ante la luminosidad. Pero es este cuerpo femenino el que absorbe y acapara, “insaciable”, pierde su condición pasiva y percedera, pues da la impresión de ser así desde siempre: “Son los labios incólumes de la luz, de la noche, de las mujeres / con pezones relucientes como astros / sin cesar llamando, titilando desde un inmemorial paraíso” (vv. 80-82).

Los últimos cinco versos de la estrofa representan un descenso, nuevamente se cae en la pérdida. Todo se reduce a una angustia, el fin del acto erótico: el ser sintiéndose a salvo de la marejada, de la unión que promete la eternidad. Se hace otra vez referencia a la repetición del pasado en el futuro (vv. 88-89). Montemayor, a partir de aquí no recreará el acto erótico de esta forma, con tal vitalidad. Todo se reducirá a una súplica incesante.

La siguiente estrofa rompe con la monotonía de las anteriores. Las subordinaciones no son tan abrumadoras. Hay cinco oraciones con verbos principales... tres “Déjame” y dos “No

quiero ser”. Finisterra como sujeto se transforma en el receptor de la súplica del poeta. Si antes este cantaba la furia, ahora lo que desea es comprender el canto de la dulzura; se nota el cambio abrupto de la violencia del erotismo al sosiego de la contemplación y la caricia. El paisaje marino ahora toma una perspectiva de tranquilidad: un estatismo que invita a buscar la perdurabilidad a través de él: “Déjame ahora, Finisterra, aprender el canto de la dulzura, / la permanencia de las rocas o el sol de tu verano, / la firmeza del cielo sobre los mares”. Hay, entonces, un sujeto dirigido a la reconciliación de su ser con “todas las cosas”, lo que traería como beneficio la pérdida del temor y la angustia de lo efímero. La dualidad tampoco desaparece, el cuerpo femenino reposa, es objeto para la vista. Es en esta estrofa donde Carlos Montemayor aludirá de forma directa a uno de sus temas constantes, el acto poético: “no quiero oír el paso fugaz del verso que se lamenta no ser” (v. 102). El poema pasa de abordar el erotismo de los cuerpos a convertirse en una evocación a las posibilidades de la poesía para lograr la permanencia.

Desde la sexta estrofa algunas imágenes se retoman. Las quince estrofas resaltan a un poeta que quiere aprovechar los sentidos del cuerpo y para ello continúa con la súplica. El canto que busca es uno que se otorga desde la primera estrofa; es decir, la unión de dos elementos –el cuerpo humano y el paisaje marino– para evocar un tercer sentido, por el que la voz poética adquirirá una revelación. También regresamos al uso de la metáfora: “es un cuerpo que se reclina en la arena / como yo me reclino en mi amiga”.

La particularidad de la séptima estrofa es la ausencia de verbos conjugados principales; esto decir, recurre a la elipsis. De ahí proviene otra vez la subordinación de las frases que figuran la comparación de los elementos por medio del adverbio “como”. Se retoma la fuerza erótica anterior a partir de la unión de los cuerpos de agua y roca: “Cantar que Finisterra eleva sus cuerpos de rocas / y se arquea sobre sus aguas / como si el encuentro de océanos

fuera un grito / permanente elevándose por el mar, / ahucándose como un cuerpo convulso por sus sentidos” (vv. 122-126).

En la última estrofa el poeta ahora le pide algo a Finisterra a través de la figura retórica del poliptoto, pues repite en diversas ocasiones la palabra “dame”. ¿Qué es lo que quiere? Lo que ha deseado desde los primeros versos de la pieza: el cuerpo del mar en su cuerpo, una sustitución de seres que le garanticen la eternidad. Sin embargo, los últimos dos versos anteponen la importancia del lenguaje para la permanencia. Es ahí donde nos remontamos a nuestras primeras lecturas de Montemayor, *Las armas del viento*, el aliento, la voz, el canto: “déjame decir que este grito espumante es para siempre, / que será mi voz para siempre, / oh que será mi voz para siempre” (vv.157-159). Es en el lenguaje y el proceso creativo donde encuentra una salida hacia la eternidad.

“Finisterra”, al igual que los poemas anteriores de Carlos Montemayor, refleja el conflicto del ser humano frente a la muerte. Sin duda, es un texto que muestra una intención en los distintos niveles de la literariedad: fónico, sintáctico y semántico. La estructura del poema resulta soberbia. Aunque parece que al final hay una resignación ante la condición humana por parte del poeta, la explosión de los sentidos y su súplica continúan hasta el desenlace: el poeta se sigue doliendo de aquello que no le pertenece. Lo que resulta destacable de la pieza consiste en ser la cristalización y la proliferación de la imagen del paisaje marino, aludir al erotismo del cuerpo a través del erotismo de la palabra. Antes, mencioné que José Gorostiza identifica tres procesos distintos en la elaboración del poema. Considero que Montemayor creó un esquema para “Finisterra”, pensando en convertirlo en algo extenso.

## 6. Historia textual de *Las armas del viento*

Cuatro son las versiones de *Las armas del viento*. La primera corresponde a la de Hiperión, editada en 1977. La obra se constituye de nueve odas. El manuscrito de este poemario será el arquetipo para las publicaciones posteriores. Después, en el texto *Finisterra*, Montemayor ofrece al lector una versión renovada, hay cambios radicales: las nueve odas se reducen a seis. Cambia la numeración de los títulos y encontramos la eliminación y permutación de versos completos. Véase las variantes de títulos:

Título en A (1977)	Título en B (1982)
“Oda segunda”	“Oda primera”
“Oda quinta, rota”	“Oda segunda”
“Oda séptima”	“Oda tercera”
“Oda tercera”	“Oda cuarta”
“Oda sexta”	“Oda quinta”
“Oda novena”	“Oda sexta” –sin epígrafe–.

Como se deduce, los poemas suprimidos son la “Oda primera”, “Oda cuarta” y “Oda octava”. Si bien es cierto que con esta sección Montemayor manifiesta una inquietud innegable respecto a la edición de sus textos poéticos, este proceso creativo adquiriría una verdadera madurez en su cuarta versión. Debido a esto es que contrasto A con D y no de otra forma distinta; es decir, la primera y última versión del poemario.

Por otro lado, la tercera presentación de *Las armas del viento* (C, 1987) no tiene variantes con A. Es como si la edición excesiva que se expuso antes no hubiera ocurrido. En esta, *Abril y otras estaciones*, una de las primeras antologías que haría el poeta con un *corpus* considerable, tenemos una reproducción total: nueve odas que cumplen con el orden original. La cuarta versión (D, 1994), al igual que la segunda, no tiene reparo respecto a la eliminación

y sustitución de palabras y versos –y añadidos–.<sup>105</sup> Así, como se verá en la edición que presento, encontraremos un texto más sobrio y maduro frente a un poeta joven e inclusive barroco, finalmente más acorde con lo que proclamaba en su poética.

A continuación, y finalmente, reproduzco la aparición de poemas sueltos de *Las armas del viento* en antologías y su origen textual:

<i>Poetas de una generación</i> , editada por Jorge González de León y Vicente Quirarte (1981).	“Oda segunda” (A)
<i>Palabra nueva</i> , editada por Sandro Cohen (1981)	“Oda quinta, rota” (A)

### 7. Historia textual de *Finisterra*

La primera aparición del poemario *Finisterra* fue bajo el sello editorial de Premiá en 1982 (A); en esta versión –como se mencionó antes– se encuentra la edición corregida de *Las armas del viento*. Luego, con la aparición de *Abril y otras estaciones* en 1987 (B), tropezamos con una versión invariable. Será hasta la edición de 1994, en *Poesía*, donde se reconocerán los cambios de una obra que da la apariencia de un auge poético, cumbre, que desembocará con el poema erótico extenso (C). Ciertamente, como se representa a continuación, los textos de *Finisterra* son los que llamaron más la atención de antologadores en comparación con el poemario anterior:

<i>Antología del Primer Festival Internacional de Poesía Morelia, 1981</i> , ed. Homero Aridjis (1982)	“Hoy estamos en la vida” “Arte poética” “Memoria de las estaciones” “Encuentro” “En las noches” <sup>106</sup>
<i>Antología del Segundo Festival Internacional de Poesía Morelia, 1983</i> , ed. Evodio Escalante (1984)	“Quisiera ahora” (A) “Memoria de las casas” (A) “Memoria de las estaciones” (A)

<sup>105</sup> Sin embargo, D no proviene de B sino de A, puesto que D y B presentan variantes completamente distintas.

<sup>106</sup> Como se aprecia, la lectura de estos poemas precede a la primera edición del poemario *Finisterra*.

	“Estoy aquí, en la casa, a solas” (A)
<i>El poeta en un poema</i> , ed. Marco Antonio Campos (1998)	“Finisterra” (A)
<i>Textos para la historia de la literatura chihuahuense</i> , ed. Ysla Campbell y María Rivera (2002)	“Arte poética 2” (B) “Memoria para las hermanas” (B)

Sin embargo, otra cosa también es evidente, las versiones que surgen de la antología de 1994, sufren un abandono, pues no son tomadas en cuenta en absoluto pese a que el autor hizo un verdadero esfuerzo crítico. Recuérdese el caso de la tesis presentada por Eloísa del Mar Arenas. Así, espero que con esta edición se retome la poesía de Carlos Montemayor de forma crítica, a través de estudios interpretativos, y ecdótica.

## 8. CRITERIOS DE EDICIÓN DE *LAS ARMAS DEL VIENTO*

La presente edición consta de dos versiones de *Las armas del viento*, la de Hiperión (1977) en la página izquierda y la de Aldus (1994) en la derecha, de forma que puedan confrontarse. Se sigue el método empleado por Ignacio Arellano, muy eficazmente, en su edición de *Guárdate del agua mansa* y *El agua mansa*, publicada por Reichenberger en 1989, con el objetivo de que se pueda realizar una fácil comparación de ambas versiones por parte de los lectores interesados y los especialistas. Así, resulta inevitable la aparición de espacios en blanco –que en A significa añadidos y en D, suprimidos–, sobre todo en la edición de Aldus, pues las variantes son numerosas. Los espacios en blanco del texto se sustituyen por sangrías. Con el fin de evitar búsquedas abrumadoras, en D coloco entre corchetes el número de versos correspondiente a A. Todos los poemas presentan un título, y así se identifica su inicio. Como es habitual, se han corregido las erratas y numerado los versos de acuerdo con los lineamientos ecdóticos vigentes. En el aparato crítico se anota solo lo indispensable: observaciones textuales, de carácter léxico, explicativas del contexto, bíblicas, mitológicas o de relación con otras obras del autor. Al final, para mayor conocimiento del lector, se anexa un apéndice que incluye tres poemas de la versión de Hiperión suprimidos en Aldus.

### **Abreviaturas**

*Las armas del viento*, Hiperión (1977): A  
*Las armas del viento*, Finiserra (1982): B  
*Las armas del viento*, FCE (1987): C  
*Las armas del viento*, Aldus (1994): D

## 9. *LAS ARMAS DEL VIENTO*

1977

*Las armas del viento*

*Para todos mis amigos que me enseñaron  
a trabajar la madera en el bosque.  
Y para David.*

### **Oda quinta, rota**

Nos escuchan sobre el piso de tierra,  
en medio del olor de los cigarros.  
Cuando salimos, ya ebrios,  
la tarde acaba en el pueblo.  
Nuevamente, el frío. 5

Dos niños arrojan caminando pétalos de flores  
para que las ánimas suban al monte.  
En la entrada, enmascarados bailan  
sobre restos de flores.  
Varios rastrillan la tierra, quitan yerbas, 10  
recuperan lápidas entre raíces.

Las mujeres encienden las velas en cada tumba.  
El humo del copal invade la noche  
y la quema.  
Por algunos centavos, un sacerdote ofrece oraciones. 15

Dios, oscuro,  
cojea dentro del alma,  
donde un perro lo muerde.

*De Las armas del viento*

*A la memoria de mi hijo  
David.*

*Y para los amigos con  
quienes aprendí a trabajar la  
madera en el bosque.*

**1\***

Nos escuchan sobre el piso de tierra, en medio del olor de los cigarros. Cuando salimos, ya ebrios, la tarde acaba en el pueblo. Nuevamente, el frío.	5
Dos niños esparcen pétalos de flores para que las ánimas suban al monte. En la entrada, enmascarados bailan sobre restos de flores.	10
Varios rastrillan la tierra, quitan yerbas, recuperan lápidas entre raíces. En cada tumba las mujeres encienden las velas. El humo del copal invade la noche y la quema.	15
Por algunos centavos, un sacerdote ofrece oraciones. Dios, oscuro, cojea dentro del alma, donde un perro lo muerde.	

---

\* Carlos Montemayor no respetará el orden de los poemas en la versión D. De este modo, el primero será la “Oda quinta, rota” de A. Además en D se eliden: “Oda primera”, “Oda tercera” y “Oda cuarta”.

1 El poema es una reconstrucción de la tradición de día de muertos, cuyo antecedente figura en las culturas precolombinas entremezcladas con el paradigma judeocristiano. El 1 y 2 de noviembre se acostumbra realizar altares en las casas, donde se busca insertar los cuatro elementos (el fuego por la vela, el aire por el humo del copal, la tierra y el agua). También se visitan los cementerios para adornar las tumbas con la flor de cempasúchil, cuyo objetivo es dirigir las almas de los muertos al mundo de los vivos. Esta tradición tiene menos eco en el norte del país, asimismo tiene poco tiempo celebrándose. Por el contrario, la fiesta norteamericana de Halloween es más popular. Stanley Brandes, “El Día de Muertos, el Halloween y la búsqueda de una identidad nacional mexicana”. *Alteridades* 20.10 (2000), pp. 7-20.

6 La variante aquí es de origen léxico y fónico, puesto que los versos tienen un pie métrico distinto, ya que en D se eliden dos troqueos; del mismo modo, el sentido es distinto: “esparcir” resulta más indicado para el ritual que se describe en el poema, pues sugiere cuidado y conciencia.

15-18 Montemayor critica la institución eclesíástica primero, pero luego pasa a la censura de la divinidad: la primera por medio de una imagen perteneciente a la escena de la celebración como mercancía, el padre cobrando por oraciones; mientras que a la divinidad lo hace metafóricamente con la mordida del animal, en una conexión semántica entre padre, dios, perro y mordida. De tal modo, alude a la corrupción en la iglesia y en el carácter endeble de las creencias.

1977

Todos los hombres y niños  
escuchan la risa de los muertos. 20  
Solo,  
tornándose el humo de la brasa  
que no me renueva;  
Sintiendo este inconcluso dolor,  
este inconcluso suicidio.  
Solo, 25  
difusamente,  
como un sol que me envuelve,  
siento el pulso dilatado  
de una vena reseca,  
una risa que ama su silencio. 30  
Ven, asómate a ti mismo.

Sobra hoy la eternidad,  
porque es tarde.

---

21-31 En estos versos omitidos en D, se advierte que la imagen hace referencia directa al “yo poético” y su condensación con el espacio al que refiere el poema.

32 La variante de este verso en ambas versiones refleja cómo se veda la eternidad al ser humano de dos formas distintas: una inalcanzable, aunque está cerca (A), la otra con la eternidad escapando (D).

Todos los hombres y niños  
escuchan la risa de los muertos.

20

Es noche.  
Quizás la eternidad se aparta.  
Es noche.

**Oda segunda**

¿Para qué sirve decirlo?

¿Para qué recordar?

El poema se pierde con el sabor del café negro,  
del cigarrillo encendido, del ruido  
de la mañana y los automóviles  
en la calle de mi casa. 5

Todos vemos en la ciudad,  
en el persistente ayuno y la matanza,  
en las incompletas escuelas,  
en el cruel señuelo del empleo, 10  
en los diarios, en el amorfo sueño  
de las inquietudes oficiales, en la conversación fraudulenta  
de las poderosas rebeliones que repiten su eco  
de café en café, de libro a libro,  
la dulce descomposición de nuestra vida. 15

Un hombre habrá igual a muchos otros  
que en su vida aprenda a decir lo que sus iguales buscan,  
desprecian en la intratable memoria de su silencio y su carne;  
los que al azar escuchen entenderán el poema.  
Pero cada uno de nosotros, en esos instantes inservibles 20  
que acumulan la mayor parte de nuestra vida,  
conocemos ese diario postergar, odiar, redimir,  
nuestro alimento primordial, silencioso.

En algún momento repentino de la noche o de la embriaguez,  
en alguna caricia o furor, en algún sabor de los objetos 25  
o en cierto tacto del pan,

cuando la ira y la miseria nos detienen,  
cuando la piel arranca todo recuerdo y ternura y odio  
porque Ella se pierde,  
en algún instante de la mentira que nos alienta en el oído y el alma 30  
para vencer las horas, esa ignorante pasión  
de ser más, de ser,

todos, en algún momento, cada día, lo entendemos,  
¿para qué añadir algo más?  
Es mirar el día que inexplicablemente ocurre 35

---

7-50 La ausencia de estos versos en D refleja un cambio de estética que está más acorde con la interrogante que inicia el poema: “¿Para qué repetirlo?”. La eliminación de una cantidad considerable de imágenes que remiten a la misma idea muestra un estilo más conciso.

22 A: *remidir*

## 2

¿Para qué sirve decirlo?  
¿Para qué recordar?  
El poema se pierde en el sabor del café,  
el humo del cigarrillo y el ruido  
de automóviles y mañanas  
en la calle de mi casa.

5

---

4 “El humo del cigarrillo” sustituyendo al “cigarrillo encendido” muestra una concordancia con otros elementos que constituyen el poemario: la respiración, el viento y el ritual.

5 Muchas de las variantes solo son el cambio de posición de palabras, como en este caso, lo cual repercute en el plano fónico.

con la misma amorfa libertad de perder,  
 la misma decisión inconsciente y tumultuosa  
 de rebelarnos a ciegas y a solas,  
 de defender la mentira de cada día  
 en el sorbo dulce de las primeras horas y el primer cigarrillo, 40  
 de aceptar la noche  
 que llega volcando en calzadas iluminadas  
 el turno de postergar nuestra triste cauda de cometas inofensivos.  
 ¿Para qué repetirlo?  
 ¿Quién, en medio de los que duermen, 45  
 se jacta de que sueña?  
 ¿A qué hablar cuando nada escucha su nombre,  
 pues no sirve para rescatarlo conocer los nombres?  
 Misericordia, Muerte, Misericordia, Muerte.  
 ¿Para qué el poeta? ¿Para qué escucharlo? 50  
 (Ahora, ¿quién lo escucha?)  
 Silencio también es la palabra.  
 Aliento que lo expulsa en el espacio de la memoria,  
 en el oído quieto de los años  
 que se torna inútil para la vida. 55  
 Oído también es la memoria,  
 la mirada de cada hora en las calles,  
 el centavo de la mañana que rueda  
 en oficinas, en hombres, en la matanza paulatina  
 de los diarios, de la riqueza ajena, 60  
 de la oferta de recuerdos, angustias, risa, sentimientos,  
 que se llama empleado.  
 Palabra también es este instante que se mira  
 y llamamos recuerdo, llamamos rencor.

---

43 Montemayor constantemente hará uso de la metáfora para aludir a lo efímero de la vida, uno de los temas que se impone como el más importante en su poesía.

47-48 Hay una severa crítica al logocentrismo desde la palabra misma, puesto que resulta insuficiente frente a lo real. Hay un reconocimiento de la ineficacia verbal, por lo cual un poeta que reniega de la poesía.

49 El uso de la aliteración, figura de dicción que consiste en la repetición de sonidos, será constante en esta versión del poemario.

¿Para qué de nuevo escucharlo?  
 (Ahora, ¿quién escucha?)  
 Silencio es también la palabra

en el oído quieto de los años. [54] 10

Oído es también la memoria  
 que recorre cada hora las calles,  
 centavo de la mañana que rueda

en oficinas, en diarios, en la riqueza ajena,  
 en la oferta de recuerdos, angustia, [61] 15  
 risa, sueños, que llamamos empleado.  
 Palabra es también este instante que nos mira  
 y llamamos recuerdo, llamamos rencor.

---

10 A partir de aquí se numeran los versos de A.

16 En muchos de sus poemas el autor hace una crítica severa contra el sistema social, al capitalismo y la consecuente objetivación del ser humano.

17 Al igual que los versos nueve y once, el verbo “ser” es traspasado a la segunda posición, previa a “también”.

**Oda novena**

Cantemos ahora la sencillez del agua,  
 la rosa de la tierra (como todas las rosas),  
 el transitorio equilibrio de la mañana.  
 Otra vez la oscuridad,  
 la ferviente y cálida cama del hombre solo,  
 la hoguera nocturna de los párpados,  
 el silencio que se repite en el aliento:  
 la imperfecta bondad de reencontrarme  
 con lo que dejé inconcluso en la noche.  
 Es hora de escucharte sobre la almohada,  
 escuchar la voz del niño,  
 la voz del perro y de la ciudad,  
 la voz que nos miente  
 cuando nos retiramos a fumar, a solas.  
 Es hora de probar esta palabra,  
 de intentarlo.  
 (Toco tus senos.  
 Tersas campanas de flores que en mis manos se aquietan,  
 tañen lentamente sus pétalos hasta quedar formados.) \*

Canto ahora el viento que inunda ardiendo a otros cuerpos  
 y a través de nosotros destierra,  
 mas retiene confusamente unidos,  
 hundiendo una pequeña daga de alarmas e impaciencia.  
 Que no se estrella con tus casas, 5  
 que no busca implacable e inofensivo sobre las ventanas en que observas  
 el paso de otras vidas sobre tu vida y tu piel.  
 Minuto que retorna en su ráfaga levantando polvo,  
 y a su paso tus ojos, tu mirada, el por qué,  
 envolviendo sus fracasos, su ira, su goce irrespirable. 10  
 Armas: cuerpos convulsos, espasmos, furia,  
 impacientes se funden con nosotros  
 en esta calle miserable, en este hotel, en esta mansión,  
 en esta hierba, en esta prisión, en este río,  
 en esta azotea, en esta hora sin sitio 15  
 que destierra y desata, absorbe y sana.  
 Y al mirarte, una impaciencia desde la distancia comienza a elevar

---

\* Epígrafe de su autoría que en D es un poema independiente. Otro caso similar figura en su novela *Las armas del alba*, que comienza con uno los poemas escritos bajo el seudónimo de Tsin Pau, publicados en 2007.  
 8-29 De nuevo en estos versos se muestra una proliferación de significantes que remiten al campo semántico del viento, que será eliminada en la versión final, creando una estética distinta.

## 3

Canto ahora el viento que inunda ardiendo a otros cuerpos  
 y a través de nosotros destierra,  
 mas retiene confusamente unidos,  
 hundiendo una pequeña daga de alarmas e impaciencia.

Que no invade la ventana en que observas  
 el paso de otras vidas sobre tu vida y tu piel:

[6] 5

---

1 Hasta aquí se rescata en esta versión la figura del viento. En A aparece desde el primer poema omitido en D (*vid.* Apéndice).

5 En este verso la variante consiste en la eliminación de la antítesis. Es recurrente el acto de la observación, la imagen del ser humano como espectador: observo, pienso, escribo (*vid.* “Oda segunda”).

sus cortinas de polvo, sus remolinos,  
 presagiando su arribo lento, tardío,  
 prematuro siempre al separarnos. 20  
 Acudo desde millares de siglos y de cuerpos,  
 desde una remotísima fuerza ciega, pecaminosa y nítida,  
 que preparó mi sangre, mis huesos, mi especie;  
 desde una fiebre incontrolable de lugares, de sueños,  
 de memorias sofocadas en mis células, en mis nervios, en mi piel, 25  
 desde una muchedumbre de parejas, de sudor, de ira.  
 Soy muchedumbres buscándote desde mi lecho,  
 vociferantes y candentes,  
 iracundas desde mi sexo.  
 Y eres una memoria de cuerpos, de planetas, de sangres, de rostros 30  
 que me han esperado para arribar a mí.  
 Eres millares de cuerpos que arden en el olvido y no se consumen.

Y es el viento que arde, que se enfurece,  
 que vuelve y se remonta, despertando más allá de nosotros. 35  
 Después de que tú navegaste durante años enteros  
 en la paciencia inconstante de las noches, de los lechos de hoteles,  
 de casas, de ciudades,  
 despojándonos del viento que atrapó en su vértigo  
 los rasgos de tus ojos y tu frente:  
 aman ahora tus días, tu cuerpo, 40  
 mientras yo no te miro.

Y es el viento que recorre ciudades, azoteas, ventanas,  
 cuerpos miserables que se aman,  
 cuerpos recientes que se aíran, 45  
 perfumados, sórdidos, decrepitos,  
 cuerpos que la pobreza ha deformado  
 o en que la ciudad descansa,  
 viento que se alimenta como una conciencia  
 precipitando su sed sobre nosotros.

Ven, viento, aceleradamente, 50  
 eco de los astros que de mí se alimentan,  
 horas que me persiguen y calles que me asedian,  
 edificios que me contienen y me esconden, me pierden;  
 sangre de viento recorriendo el mundo,  
 impregnando la estela en que el destino se derrumba, 55  
 ojo empolvado del que yace en el trabajo

---

42 Esta edición se caracterizará por construir la imagen simbólica de la ciudad, la mayoría de los versos suprimidos remiten a esta construcción.

eres una memoria de sangre y rostros que llegan a mí,

cuerpos ardiendo en el olvido y que no se consumen

[32]

como esta hora sin sitio

[15]

que destierra y desata, absorbe y sana.

[16]

10

Es el viento que se remonta despertando más allá de nosotros,

[34]

en la paciencia inconstante de las noches.

---

9-10 Estos dos versos rompen con la continuidad de correspondencia, pues provienen del quince y dieciséis de A. El verso ocho y once coinciden con el treinta y dos y el treinta y cuatro, respectivamente.

con su instante que es sólo la huella de sus días,  
 ya viento inútil, un aire que muere.  
 Viento incompleto, desigual, impaciente, inconstante.

Ciega sed de vencer, 60  
 ciega sed de poseer,  
 ciega sed de comprar o mentir,  
 ciega sed de engañar o de conocer, de comprender.  
 Este amor, este viento, este calor, este aliento, estas horas.

Despertamos ahora, antes de muchas tardes. 65  
 El cuerpo se desprende y vuelve a recibir tu aliento.  
 De los siglos viene entre el amor  
 a través de cuerpos semejantes a los nuestros,  
 y en tus ojos nos hace mirar lo mismo,

en el impaciente pecho nos hace buscar lo mismo. 70  
 Este viento que amará los mismos lugares  
 cuando abracemos la tierra que ahora nos detiene,  
 que a través de estas noches, de estas horas,  
 de hombres aterrados y apaciguados por las caricias,

llegará a nuestros siguientes cuerpos, 75  
 amando a través de un aliento semejante al que ahora te ama,  
 que persistirá en nuestras siguientes vidas,  
 recobrando este cuerpo, esta piel que no seré yo,  
 besando tus ojos, tu cuerpo,

en que no estarás tú. 80  
 Y en el ruido de la calle, en la sombra de la ciudad,  
 desde la habitación en que nos hallamos,  
 arde recorriendo las vidas miserables de viviendas en ruinas,  
 cuerpos sin cama, sin paz, sin soledad,

amor que se desplaza entre manos 85  
 que abarcan a su mujer inmensa, descompuesta  
 por el día y la noche de la miseria, de los hijos,  
 y palpan el cuerpo envejecido prematuramente, inabarcable,  
 y en el calor de esa carne sienten una sórdida dulzura,  
 un destierro nuevo, renaciente. 90

Este amor que desplaza su viento en la habitación  
 de una vecindad perdida en las calles de México,  
 de una habitación encerrada, entre ropa usada por años,  
 entre el aroma de lechos de mantas, de techos de cartón y lámina,  
 sueño de niños y abuelos 95  
 bajo el calor de los cuerpos de los padres.  
 En nuestra habitación, amor, en el lecho de hotel,

---

58-59 Los versos que denigran al viento fueron suprimidos.

60-63 Montemayor utilizará de forma constante el uso de la anáfora como figura de repetición.

Ahora, vuelvo a recibir tu aliento. Viene, llega este tu amor a través de cuerpos semejantes a los nuestros	[68]	15
y ya en tus ojos nos hace mirar lo mismo, en el impaciente pecho nos hace desear lo mismo. Es el aliento que entibiará los mismos lugares cuando abracemos la tierra que ahora nos sostiene; que a través de otras noches, de otros años,	[73]	20
llegará hasta nuestros siguientes cuerpos,  persistirá en nuestras siguientes vidas, amándote con esta caricia, con esta piel que no seré yo, besando otra vez tus ojos, tus manos, el tibio cuerpo en que no serás tú.	[80]	25

Y en nuestra habitación, junto a los ríos,

---

13-25 Entre las modificaciones más comunes en D están los cambios de persona, de primera a tercera o viceversa (*vid.* vv. 66-78 de A). En estos versos el sentido del tacto tendrá una función central.

entre la hierba, junto a los ríos, sobre los ilocalizables

escondrijos donde el viento del amor se enreda,  
entre escaleras sórdidas, entre departamentos y soledades. 100

En la soledad de cada calle, de cada avenida,  
entre el silencio de las cortinas,  
cubre el viento otro techo de lugares,  
hombres de trabajo diario bajo la mentira diaria  
de oficinas y discursos. 105

Escucho el rumor de los que al lado de la casa aman,  
de los que en la calle comen, beben;  
de los que en las avenidas piensan, compran,  
postergan, planean, venden; 110

de los que en medio de calzadas y noches  
deambulan buscando un recuerdo que no los encuentra,  
sujetándolos un empleo que los castra.  
Esposas de obreros, de ancianos, de muchachos,  
esposas envejecidas, gordas, deformes, 115  
esposas dulces, recientes,  
muchachas limpias en hoteles baratos,

árboles, ramas donde nuestro viento se enreda y gime.  
Este viento que nos enlaza, que nos comunica,  
que se introduce entre los fundamentos de los días,  
más allá de los pensamientos y fracasos, 120  
de las mentiras y las masacres;

este espacio sofocado por las horas diarias de la ciudad,  
por la expulsión diaria de la vida y la mesa:  
viento sin centavos, sin ropa, sin máquina, sin nombre,  
que nos hace miserables y poderosos, 125  
viento en que el muchacho se estrella en un cuerpo olvidado, envejecido

que lo acoge,  
viento en que la muchacha encuentra la primera caricia que aprisiona  
y la descubre,  
viento en que una fugaz certeza nos hace creer que somos uno, 130

carne luminosa, opaca, vieja, gastada,  
pero luminosa, carne irremplazable.

---

130 Por primera vez se hace la alusión a la unificación del ser.

en el lecho de hotel, en escondrijos,

en solitarias calles: ramas, árboles  
 donde este viento de amor se enreda y gime,  
 es viento que nos enlaza y nos comunica [118] 30

más allá de los pensamientos y fracasos,  
 de las mentiras y masacres;

viento sin centavos, viento sin ropa, sin nombre,  
 que nos hace miserables y poderosos,  
 viento en que el muchacho se estrella en un cuerpo olvidado y [126] 35  
 [envejecido]

que lo acoge,  
 viento en que la muchacha encuentra la primera caricia que la aprisiona  
 y la descubre,  
 viento en cuya certeza podemos sentir que somos uno,  
 decir que somos uno: [131] 40  
 luminosa, opaca, distante, envejecida, tibia,  
 pero luminosa, carne irremplazable.

---

33-39 Montemayor reitera la figura del viento cada dos versos.

Cantemos ahora la sencillez del agua,  
la rosa de la tierra (como todas las rosas),  
el transitorio equilibrio de la mañana.  
Otra vez la oscuridad,  
la ferviente y cálida cama del hombre solo,  
la hoguera nocturna de los párpados,  
el silencio que se repite en el aliento:  
la imperfecta bondad de reencontrarme  
con lo que dejé inconcluso en la noche.  
Es hora de escucharte sobre la almohada,  
escuchar la voz del niño,  
la voz del perro y de la ciudad,  
la voz que nos miente  
cuando nos retiramos a fumar, a solas.  
Es hora de probar esta palabra,  
de intentarlo.  
(Toco tus senos.  
Tersas campanas de flores que en mis manos se aquietan,  
tañen lentamente sus pétalos hasta quedar formados.) \*

---

\* Reproduzco el texto de la “Oda novena” empleado como epígrafe (*vid. supra* p. 88) para facilidad del lector.

## 4\*

Cantemos ahora la sencillez del agua,  
 la rosa de la tierra (como todas las rosas),  
 el transitorio equilibrio de la mañana.  
 Otra vez la oscuridad,  
 la ferviente y cálida cama del hombre solo, 5  
 la hoguera nocturna de los párpados,  
 el silencio que se repite en el aliento:  
 la imperfecta bondad de reencontrarme  
 con lo que dejé inconcluso en la noche.  
 Es hora de escucharte sobre la almohada, 10  
 escuchar la voz del niño,  
 la voz del perro y de la ciudad,  
 la voz que nos miente  
 cuando nos retiramos, a solas. 15  
 Es hora de probar esta palabra,  
 de intentarlo.  
 (Toco tus senos.  
 Tersas campanas de flores que en mis manos se aquietan  
 tañen lentamente sus pétalos hasta quedar formados.)

---

\* Este texto, que había funcionado como epígrafe en A, ahora es un poema independiente.

1 Resulta interesante cómo se le cede la alabanza al elemento del agua, contrastando con las odas al viento.

3 El poema alude a la relación entre la noche y el proceso creativo.

**Oda sexta**

Es tarde.  
 Pasa un ave ciega.  
 Como la lluvia que el viento agita en las calles,  
 los recuerdos se levantan en mi carne. 5  
 El viento arde  
 y su húmeda pureza incendia las ventanas.  
 Somos las calles de la tarde  
 en que la lluvia avanza,  
 a quien las alas de la tierra perdurable besaron.  
 Nada en la ciudad y en el viento se pierde. 10  
 Cierra por un instante los párpados.  
 Escucha la lluvia.  
 Escucha el viento.  
 Escucha la sangre en las venas.  
 Nadie recuerda lo que fue. 15  
 Nadie pierde lo que fue.  
 Somos parientes rechazados  
 en las puertas de otro país.  
 Somos tus manos que sanan y lastiman,  
 donde nace la sangre 20  
 y se derrama muerta, ardiendo.  
 Oh viento, detenme, aguárdame.  
 Soy el viento  
 que conoce el perfumado aliento de la muerte,  
 la respiración que desgastan los días 25  
 y tropieza en mis pasos,  
 en las rutas tenues de las horas,  
 en este paladar de la tierra  
 que me abraza sin cuerpo,  
 absurdo como la dulzura. 30  
 Soy el instante que se aferra al vacío,  
 muros que se abaten para otros oídos,  
 esa sucesión donde el viento renace.  
 Soy la caída sobre mí mismo que llueve.  
 Y el sueño y una voz que sobre mi voz hoy llueve. 35  
 Y la masculina y femenina inteligencia que llueve.  
 Los ojos, las manos, las huellas, las líneas de mis palmas  
 que se humedecen.

---

1 El comienzo “Es tarde” permitía una conexión con la “Oda quinta, rota” en la versión A. Con el reacomodo y las omisiones en D, este orden se pierde.

## 5

Es tarde.  
Pasa un ave ciega.

El viento arde  
y su húmeda pureza incendia las ventanas.  
Somos las calles de la tarde  
en que la lluvia avanza,  
a quien las alas de la tierra perdurable besaron.

[7] 5

Cierra por un instante los párpados.  
Escucha la lluvia.  
Escucha el viento.  
Escucha la sangre en las venas.  
Nadie recuerda lo que fue.  
Nadie pierde lo que fue.

[13] 10

Somos manos que sanan y lastiman,  
donde nace la sangre  
y se derrama, ardiendo.

[20] 15

Soy el viento que conoce  
el perfumado aliento de la muerte,  
la respiración que se cansa con mis pasos.

Soy la voz que sobre mi voz hoy llueve.  
La masculina y femenina inteligencia que llueve.

[35] 20

Las líneas de mis manos que hoy se humedecen.

---

9-13 En estos versos encontramos dos isocolon.

Soy la puerta que se abre,  
 una puerta que no se detiene 40  
 y se abre,  
 una puerta que vomita como una boca  
 el vacío  
 y nada opone,  
 no mira a la calle, 45  
 no entrega ninguna casa.  
 Soy los delicados nervios de minutos sin propósitos.  
 La tormenta que el viento besa para embriagarla  
 y dejarla a su paso, sin paso,  
 despedazando su frescura. 50  
 La hoja que empapa la escritura.  
 La angustia de la lluvia porque el viento la atraviesa;  
 la ceguera serena de la luz  
 en la atormentada ceguera del cielo.  
 Tiempo que repite las palabras de otros poetas, 55  
 que me sofoca y me enseña a mentir como otros poetas.  
 Soy mi hijo, soy mi linaje, soy mis abuelos,  
 soy la misma lluvia de amor que despedazó a mis abuelos,  
 soy mi segundo hijo, soy una lluvia en silencio,  
 soy una página que nunca he leído y llueve sobre mi alma. 60  
 Soy Nicandro, el velador de mi barrio, que al embriagarse  
 hablaba sentado en la tierra conmigo,

soy mi memoria excitada que llueve,  
 soy el grito que llueve,  
 esta aflicción que se destruye, 65  
 el viento, más soberbio y humilde que el rayo,  
 invisible como la vida que nos sustenta.  
 Soy esta lluvia, este rumor de la piel  
 cuando siente el vacío de la otra piel y no se funde, no se pierde,  
 cuando siente el sudor que llueve y se ensordece 70  
 contra la carne desesperada como llamas,  
 cuando el semen ilumina  
 y el espasmo nos destruye  
 como si una luz atroz, un rayo intratable  
 hiriese a una estrella. 75

Tormenta que el viento besa para embriagarla  
y dejarla a su paso, deshilando su frescura.

La angustia de la lluvia porque el viento la atraviesa: [52] 25  
la ceguera serena de la luz  
en una tensa ceguera del cielo.

Soy mi hijo, soy mi linaje, mis abuelos.  
La misma lluvia de amor que despedazó a mis abuelos.  
Soy mi segundo hijo, una lluvia en silencio, [59] 30  
una palabra que nunca he escrito y llueve sobre mi alma.  
Soy Nicandro, el velador de mi barrio,  
que embriagado platicaba de su vida conmigo.  
Soy la hoja que empapa la escritura.  
Una memoria excitada que llueve. [63] 35

Soy este rumor de la piel  
que siente el vacío de la otra piel,  
este sudor que llueve y se ensordece  
en la carne en llamas, desesperada  
cuando el semen se ilumina [72] 40  
y el espasmo nos destruye  
como si una luz atroz,  
un rayo intratable, hiriese a una estrella.

---

23 La tormenta será un tópico recurrente en la creación de Carlos Montemayor, véase por ejemplo su cuento titulado “La tormenta”. A diferencia del viento, este elemento traerá consigo cargas destructivas. En este verso el viento aplaca la dureza de la tormenta.

26-27 Estos dos versos son un ejemplo de antítesis: figura de sentido donde se contrastan elementos contrarios.  
29 En el cuento “La tormenta”, se relata la forma en que la tempestad llevó a la creciente del río, llegando al cementerio y arrasando con la tumba del abuelo Refugio. “La tormenta”, en *El alba y otros cuentos*. Conaculta, México, 2002, 9-26 pp.

1977

Soy el grito que nadie escucha en la tormenta,  
el grito que son las venas excitadas,  
la voz que se despedaza y eufórica se vierte cuando llueve,  
como el suicida que se corta las venas.  
El viento que pasa, el viento que se exalta, 80  
el viento, el viento.  
La voz andrógina que no sabe amarse,  
el viento que se recorre a sí mismo y no padece,  
el que sabe que lo efímero y lo eterno  
son una pupila y una retina, 85  
una sola tormenta que cae y se ensordece a sí misma,  
un hombre mismo,  
un instante solo,  
una memoria que no siente la lluvia ni el fuego,  
pero que es más poderosa que el silencio, 90  
pero que llueve poderosa sobre la muerte.

Soy el grito que nadie escucha en la tormenta.

Viento que pasa, que se exalta,

[80] 45

donde lo efímero y lo eterno  
son una pupila y una retina,  
una tormenta que cae y se ensordece a sí misma,

un hombre mismo, un instante solo,  
una memoria que no siente la lluvia ni el fuego,  
no, pero que es más poderosa que el silencio  
y que llueve poderosa sobre la muerte.

[89] 50

**Oda séptima**

En este momento veo  
 una silla que me soporta  
 en el corazón de las horas;  
 una hoja de papel, sumisa e impenetrable;  
 mi voz que repite lo que mi mano captura; 5  
 la mano que sostiene a mi frente;  
 el eco de los abrazos y los lugares en que he vivido;  
 el remordimiento de todo lo que pude no hacer muchas veces;  
 el mantel sucio en que comí hace unos momentos;  
 el sabor que me queda de todas las palabras del día; 10  
 los satisfechos con algunos cuantos granos de ideas que les revelan  
 el mundo que no puede abarcar su cuerpo ni su fatiga;  
 esta calle de mi casa, que es el espejo de todas las calles;  
 el amor a solas, por todo, en esta noche;  
 la secreta amargura de esta bondad intratable, 15  
 y el decirla, el sentirla.  
 No importa,  
 no importa morir.  
 Ven, vida,  
 ambas son mis manos, 20  
 ven, muerte,  
 ambas mi voz y mi letra,  
 mi deseo y mi tacto.  
 (Veo en la casa las sillas,  
 los libreros, las mesas. 25  
 Sé que mi lugar no es mi lugar.  
 Soy el único en la casa  
  
 que no sabe su mundo,  
 que no ha aprendido a estar, a vivir.)

## 6

En este momento veo una silla que me soporta en el corazón de las horas; una hoja de papel, sumisa e impenetrable; mi voz que repite lo que mi mano captura;	[5]	5
la mano que sostiene a mi frente; el eco de los abrazos y los lugares en que he vivido; el remordimiento de todo lo que pude no hacer muchas veces; el mantel sucio en que comí hace unos momentos; el sabor que me queda de todas las palabras del día;	[10]	10
los satisfechos con algunos cuantos granos de ideas que les revelan el mundo que no puede abarcar su cuerpo ni su fatiga; esta calle de mi casa, que es el espejo de todas las calles; el amor a solas, por todo, en esta noche; la secreta amargura de esta bondad intratable, y el decirla, el sentirla.	[15]	15
No importa, no importa morir. Ven, vida, ambas son mis manos;	[20]	20
ven, muerte, ambas mi voz y mi letra, mi deseo y mi tacto. (Veo en la casa las sillas, los libreros, las mesas.	[25]	25
Sé que mi lugar no es mi lugar. Soy el que sale de la casa y permanece dentro, que no sabe su mundo, que no ha aprendido a vivir, a estar.)	[29]	30

---

27-28 En estos dos versos encontramos las únicas variantes del poema. Asimismo, se repetirán en la “Oda octava” y el poema “7”, en el verso cuarenta y siete en A y el dieciocho y diecinueve en D.

**Oda octava**

Muchos hombres en mi interior vivieron.  
 Muchos miran con mis ojos  
 escribir a mis manos;  
 muchos sienten en mi carne  
 aparecer a mis pensamientos. 5  
 Ahora tiemblan en mi pecho, en mi emoción.  
 Durante meses y años otros lo hicieron.  
 Éste es el viento.  
 Uno amó a otra mujer,  
 fielmente, mientras fue él. 10  
 Todos desearon lo suyo.  
 Buscaron, amaron, rechazaron.  
 Cada uno lloró soportando el dolor  
 y ninguno fue con ellos comparable. 15  
 Cada uno ha mirado la noche  
 y la ha amado.  
 Cada uno encontró a la mujer  
 que desde los siglos se destinó para él  
 y cada uno la ha perdido.  
 Soy un testigo que los mira, 20  
 que los conoce.  
 Este es el viento.  
 Soy una mirada que observa  
 a su esposa ensimismada,  
 la distancia que la abraza. 25  
 Soy una mirada que observa la casa  
 que ya no me sostiene, que ya no me palpa.  
 Soy el viento que comprende la puerta y la abre,  
 el viento que reposa en una silla hasta que oscurece  
 mientras el cigarro se purifica 30  
 y estas páginas silenciosas desprenden su voz,  
 su viento antiguo y puro.  
 Soy lo que no he vivido  
 y lo que no he de vivir  
 (pero soy lo que a cada momento vivo). 35  
 Me sumerjo en el centro de una luminosa rueda  
 que estalla en todas direcciones;  
 a solas, aferrado a sus orillas,

---

1-5 Aquí la voz poética se convierte en una totalización del ser, que se compara con el viento.

## 7

Muchos hombres he sido.  
Otros con mis ojos miran  
lo que ahora mi mano escribe.

Durante meses y años otros lo hicieron.  
Éste es el viento.

[8] 5

Desearon todos lo suyo.  
Buscaron, amaron, rechazaron.

Cada uno amó a la mujer  
que desde siempre se destinó para él  
y cada uno la ha perdido.  
Soy el testigo que los mira.

[19] 10

Este es el viento.

Soy lo que no he vivido  
y lo que no he de vivir.  
Pero soy lo que en cada momento vivo.  
Me sumerjo en el centro de una luz  
que gira en muchas direcciones.

[35] 15

1977

a su vértigo,  
sólo yo la palpo, la hago mirar. 40  
Soy a cada hombre mi instante  
y el que ama a cada mujer a través de todos,  
el que las recobra y las besa,  
el que las sorprende intensamente vivientes.  
Este es el viento. 45  
El esposo, el amante, el amigo,  
el que sale de la casa y permanece dentro:  
  
el que está, el que sólo es.

Soy el que sale de la casa  
y permanece dentro.  
El que está, el que es.

[48] 20

---

18-19 El espacio de la casa es otro elemento clave para entender la poesía de Montemayor. En sus siguientes poemarios seguirá presentándose.

## 10. CRITERIOS DE EDICIÓN DE *FINISTERRA*

A continuación, ofreceré al lector una edición del poemario *Finisterra*, en la cual se identifican las variantes entre la primera edición (Premia 1982) y la última versión, que se toma como texto base (Aldus 1994). Los cambios se señalarán en notas a pie de página, pues no son tan abrumadores como el caso de *Las armas del viento*. Ciertamente, hay desde transformación total de poemas, hasta cambios sintácticos de una frase. Como es habitual, se han corregido las erratas y numerado los versos de acuerdo con los lineamientos ecdóticos vigentes. En el aparato crítico se anota solo lo indispensable: observaciones textuales, de carácter léxico, explicativas del contexto, bíblicas, mitológicas o de relación con otras obras del autor.

### **Abreviaturas**

*Finisterra*, Premia (1982): A

*Finisterra*, FCE (1989): B

*Finisterra*, Aldus (1994): C

## **11. *FINISTERRA*\***

---

\* En A aparece antes de esta sección una versión renovada de “Las armas del viento” (B).

MEMORIA

*A mi madre*

ARTE POÉTICA, 1

Cuando mi hijo come fruta o bebe agua o se baña en un río,  
solo dice que come fruta  
o bebe agua o que se baña en el río.  
Por eso ríe cuando leo mis poemas.  
No comprende aún tantas palabras, 5  
no comprende aún que las palabras no son las cosas,  
que en un poema quiero decir lo que nos rebasa a cada paso;  
la ira entre quincenas y casas prestadas y ropas que envejecen;  
la esperanza entre deudas y calles compartidas con días monótonos 10  
y con mañanas cuya única dulzura es el agua que nos baña;  
la honra entre empleos temporales y amigos deshonorados;  
la rapiña entre diarios y oficinas públicas;  
la vida que nos abre los brazos para tomar  
a un lado la noche de las lluvias  
y en otro los días de las desdichas. 15  
Mas cierta vez, comiendo un persimonio de mi pueblo,  
dijo, sin darse cuenta,  
que sabía como a durazno y ciruela.  
Porque desconocía esa fruta,  
no dijo lo que era, sino cómo era. 20  
No comprende aún que así hablo yo,  
que trato de comprender lo que desconozco,  
y que intento decirlo, a pesar de todo.  
Como si ignorar fuese también una forma de comprender.  
Como si siempre recordara 25  
que la vida no es una frase ni un nombre  
ni un verso que todos entienden.  
Es, a mi modo, como decir  
que bebo agua o como una fruta  
o que me baño en un río. 30

*A Fernando Ferreira de Loanda\**

---

2 *una fruta*

4 *se ríe*

8 om: “el amor entre renuevos de cuerpos y recuerdos de tardes”.

15 *persimonio*: fruta exótica de Asia también llamada “caqui”, que es producida en Chihuahua. Ruth Martínez Las Heras, *Valorización del cultivo del caqui* (dir. Ana María Andrés Grau y Ana Belén Heredia Gutiérrez). Universidad Politécnica de Valencia, 2016 [Tesis doctoral].

\* A: *Para Fernando Ferreira de Loanda*. Poeta brasileño de la llamada generación modernista al lado de Lêdo Ivo, Thiago de Mello, João Cabral de Melo Neto, José Paulo Moreira da Fonseca, Octavio Mora. Fue traducido por Montemayor para la serie brasileña que publicó la editorial Premiá. José Emilio Pacheco, “Ferreira de

## MEMORIA DEL RÍO\*

En las noches, cuando era niño,  
al salir de la casa me parecía sentir  
que a lo lejos, del otro lado del río,  
alguien levantaba las manos y me llamaba. 5  
Yo trataba de escuchar esa voz  
entre el ruido de la noche.  
Pero las estrellas numerosas hacían ruido,  
se congregaban ensordecedoras  
como si el calor las hiciera brillar más. 10  
Y la tierra también desprendía una voz  
de piedras, de raíces, de días,  
bajo el polvo caliente del verano.  
Las luces de las casas parecían vivientes.  
Todo tenía luz, todo era un lugar ocupado, milagroso. 15  
Pero solo yo oía, sentado en la tierra.  
Oh Dios mío, solo yo oía, sentado en la tierra.  
Sé que todavía esa noche, ahora, alguien levanta las manos y me llama.

---

Loanda: poemas mexicanos”. Proceso (1979) [En línea]: <https://www.proceso.com.mx/130134/ferreira-de-loanda-poemas-mexicanos> [Consulta 27 de noviembre de 2018].

\* “En las noches...”.

## MEMORIA DEL VERANO

Era la tierra húmeda,  
el caballo que pastaba,  
el sonido del viento cuando la tarde era una sola vida,  
la soledad que era la presencia real de las colinas y la hierba.  
Era el verano. El azul se extendía como tierra de promisión. 5  
El sonido del viento en las colinas  
era una reunión de fiesta, de mujeres cantando,  
de niños bajando en los muros de iglesias envueltos en risas.  
El viento sonaba a rebato sobre las piedras y los árboles  
y volaban los cuervos. 10  
Las colinas doradas, ardientes, cual pechos de mujeres  
que se han despojado de sus blusas,  
se elevaban como la respiración de una amiga.  
Me detuve bajo un árbol.  
Se detuvo el día, la mente, el ruido de la tierra convertida en sendero, 15  
las piedras, las campanas de una aldea cercana.  
Solo seguí oyendo el viento,  
como si se elevara la tierra de mis abuelos, de mis padres,  
los recuerdos de mi infancia en esas mismas colinas,  
las horas impasibles del verano. 20  
El viento arrastró pensamientos, ruido, tierra,  
y más allá, en la colina, vi cómo se posaron  
sobre el polvo del silencio,  
en el dorado lecho del verano que no es preciso recordar,  
porque esperan, porque allá, en la colina que no veo, esperan. 25

## QUISIERA AHORA...

Quisiera ahora estar sentado en una gran piedra bajo los árboles y sentir el paso del viento...	
O leer, o pensar, dejando pasar estas horas.	
O a la orilla de un río donde mi hijo pudiera bañarse mientras yo lo contemplara, fumando.	5
O estar en un huerto fresco, en otoño, cuando se varearan los nogales y las nueces cayeran sobre la tierra como en mi infancia.	
Sí, estar ahora en un huerto fresco donde mi madre volviera a vivir y se sentara a mi lado bajo la sombra, a conversar de estos años, a descansar del sol entre los nogales y los álamos de nuestra casa antigua,	10
y aspirara la fragancia de las frutas, el mismo aire que yo, el mismo aire que yo.	
O quisiera subir a una montaña desde donde pudiera contemplar mis tentaciones reunidas,	15
postrándose a mis pies con todos sus reinos, desplegando su persuasiva soledad.	20
Quisiera estar con mi hija (pero no tengo una hija), que cantara y bailara	25
y que me preguntara cómo era mi pueblo en mi infancia.	
Quisiera que esa hierba fuera conmigo a todos sitios...	
Pero estoy aquí, contento con esta tristeza de mi memoria, contento con mi cuerpo que siente la tarde.	30
Estoy aquí, esperando. Oyendo las voces de las gentes que conversan, el ruido de los automóviles que pasan junto a mi casa en las horas de esta tarde.	
Oyendo mi voz preguntando en la casa donde no hay nadie.	35
Estoy aquí, esperando, como esperar algo que no llega, como esperar a alguien que nunca dijo que vendría.	

## MEMORIA DE LA PLATA

Mi padre solía fumar en las noches  
sentado afuera de la casa.  
El calor del verano inundaba el mundo.  
Todas las estrellas se reunían sobre nosotros  
como si ninguna pudiera perderse. 5  
Yo miraba el cerro de la mina  
y a lo lejos escuchaba el sonido de los molinos,  
el rumor subterráneo de metales, hombres y agua herrumbrada.  
Creía que la plata era blanca, brillante como la lluvia en las noches,  
o como los reflejos del río o del agua estancada junto a las peñas; 10  
aún creía que iluminaba a la mina como una gran cascada.  
Ignoraba que era negra,  
que era un verano sofocante  
como una espuma de asfixia o muerte,  
y que los hombres caían como nuevas noches 15  
en un túnel sin estrellas, sin viento,  
sin un padre fumando al lado de ellos.

---

6 *Miraba el cerro de la mina*

## MEMORIA DEL SILENCIO

Ahora nadie hay en la casa.  
Es noche. Es tan solitariamente noche.  
Me demoro escribiendo estas palabras  
como si así permaneciera un momento más en el mundo. 5  
La casa parece escuchar el paso de los recuerdos,  
el roce de la ropa sobre los muebles.  
Me levanto y miro tras la ventana mucho tiempo.  
Todo está quieto, silencioso,  
como si la calle solitaria fuese un secreto, 10  
como si en medio de la calle  
mi vida estuviera esperando.

## MEMORIA DE LAS CASAS

Durante el verano, cuando anochece en mi pueblo,  
todos se sientan afuera de las casas.  
El verano es como un peldaño en que muchos hombres se sientan  
al anochecer, 5  
un peldaño en que la vida se ve como un paisaje amplio, hermoso y saqueado,  
al que se sientan a mirar  
queriendo encontrar lo que no se entiende.  
Y es como un recuerdo que no saben cuándo nace,  
como si una voz les dijera que están fuera, muy lejos, 10  
y quisieran volver,  
como si miraran a través de una ventana  
y quisieran ser también lo que miran.

---

3 *se sientan al anochecer*  
4 Om.

ARTE POÉTICA, 2

A esta hora, en el monte, nada se escucha.  
El viento incluso ha cesado.  
Quizás solo el sol mantiene suavemente su voz,  
con una palabra que no se propone asombrar, 5  
permanente, sin prisa, que es la misma  
en las piedras, los árboles o las colinas.  
Brilla el día alrededor de esa palabra.  
Y la piedra en que estoy sentado permanece orgullosa en su silencio:  
tampoco quiere hablar o persuadir. 10  
Quiero que la palabra sea en mí la misma,  
escucharla sin argumentos,  
con la misma certeza con que la piedra se calienta  
o los árboles al ser traspasados dejan caer su sombra  
como el eco de la palabra, 15  
como la sombra que somos,  
el eco a través del cual, quieta, luminosa, nos nombra.

---

4 como una palabra

10 Quiero que esa palabra

12 en que la piedra al oírla se calienta

13 y los árboles

14 de esa palabra

## MEMORIA DE LAS NOCHES

En las noches de verano  
cubría a mi pueblo un sonido de tierra, de piedras, de lugares,  
como si la verdad de las cosas fuera escuchar,  
como si el verano sonara reunido en una inmensa espiga.  
Recuerdo las noches así, 5  
en que mi padre hablaba con mi madre  
y al quedarse callados resurgían  
las voces de todas las otras cosas.  
Las noches en que nos inundaba la voz de la tierra y las piedras,  
el golpe del río sobre las peñas, 10  
el olor del monte o de las ramas,  
el calor del verano como un imborrable cuerpo.  
Detrás del sonido de todas las cosas  
parecía acercarse algo más eterno que nosotros,  
un ser o una música que regresaban para siempre 15  
(pero que ahí permanecen siempre).  
Porque el universo bañaba con su voz  
mi cuerpo en los más profundos sentidos.  
Y acaso sea imposible, al otro lado del río,  
al otro lado del sueño, 20  
al otro lado del tiempo,  
más allá del cuerpo que sabe las cosas,  
escucharla.

---

15 *una música amada que regresaban para siempre*  
18 *sentidos*, errata evidente de puntuación

## MEMORIA PARA LAS HERMANAS

Estoy, otra vez, solo en el monte.  
Miro mis pensamientos atropellarse como un día de fiesta.  
El cielo es azul, sin nubes.  
(Algo en tan inmenso azul está hablando.)  
A lo lejos, en las huertas, 5  
junto a los niños que juegan,  
caen las sombras de los nogales.  
Y como un rumor de muchas tardes juntas,  
de árboles o de voces,  
siento que en el viento que atraviesa el monte 10  
pasa el mismo viento de hace muchas tardes.  
Y me parece comprender que algo queda después de ese viento.  
Como si una tristeza elevara el polvo  
de lo que deseo con todas las fuerzas de mi vida,  
de todos los seres que he amado 15  
y que permanecen bajo mis pensamientos, bajo mis recuerdos,  
como si no nos fuéramos para siempre de los lugares  
y algo quedara en nosotros de lo que hemos sido,  
algo que no siente nostalgia y después del viento se queda,  
como la tierra o las piedras. 20

PARRAL\*

Subo al monte de mi pueblo.  
Subo a la parte más alta del monte,  
encima de mis recuerdos, encima de mi vida.  
El mundo y la tarde me rodean  
y parecen la casa de mi infancia cuando había fiesta. 5  
Es luz, huertas, hierba,  
mineros saliendo de las minas,  
madereras quietas,  
ganado que entra otra vez al pueblo,  
nogales erguidos entre álamos y sauces a la orilla del río. 10  
Todo parece posible desde aquí.  
Parece posible desear los veranos  
en que todos los niños regresábamos del río,  
en que su corriente nos mojaba los sueños  
porque pasaba no solo con el agua 15  
sino con todas las cosas del mundo;  
todos los seres, toda la corpulencia del universo  
nos cubría entre el olor de agua y de hojas y de verano  
(aún muchas noches después, bajo la almohada,  
pasaba el mundo en el murmullo de esa corriente). 20  
Parece posible sentir desde aquí  
los arbustos de membrillo donde jugábamos,  
las huertas donde se agazapaba la frescura  
de los veranos,  
como si las tardes revelaran un secreto del mundo 25  
y los recuerdos atravesaran mi cuerpo desde una vida que no era mía.  
En un largo sueño, en un inmenso cuerpo  
subíamos por los árboles en las tardes  
hasta las más altas ramas calientes:  
como besar ancianas manos, como aspirar 30  
el olor de una casa que ya no existe,  
como escuchar una voz muy a lo lejos, en el campo,  
el leve viento y el calor inundaban mi pueblo,  
inundaban el universo.  
Y desde esa alta rama veíamos 35  
todos los pueblos como el nuestro  
(y no había pueblos que no fueran como el nuestro).  
Los cuervos volaban sobre el río y sobre las huertas

---

\* Ciudad natal de Carlos Montemayor.

14 *en que nos mojaba los sueños con su corriente*

15 *no solo con su agua*

22 *los membrillos donde jugábamos*

25 *como si las tardes nos revelaran*

26 *y un recuerdo atravesara mi cuerpo*

31 *el olor querido de una casa*

como si supieran toda nuestra vida.  
 Éramos tan niños que no sabíamos pedir que todo permaneciera 40  
 junto a nosotros.  
 La tarde es amplia, segura,  
 aquí, en lo alto del monte.  
 Estoy solo.  
 Amo este monte como si estuviera en lo alto de la música que amo. 45  
 Enrojecen lentamente las nubes, la tierra, las colinas.  
 Cae la tarde llamando a sus últimas horas.  
 El atardecer es como un gran árbol rojo cubriéndonos con su sombra.  
 El viento recorre mis ojos, la hierba,  
 desprende un rumor como si fuese el nombre de algo que amamos, 50  
 como los ecos lejanos de una fiesta en las huertas  
 o alguien que muy lejos grita de una colina a otra.  
 La tarde enrojecida, luminosa,  
 como si fuera la única fuente de todas las cosas,  
 la única explicación. 55  
 Pareciera que desde hace millares de años es la misma.  
 Y cuando el viento pasa sobre las cosas  
 (y también sobre las que ya no están),  
 abre un rumor de invisibles ramas  
 brotando de su árbol, de su origen. 60

*A Nikiforos Brettakos\**

---

40 *éramos tan niños que no podíamos gritar que todo permaneciera*  
 58 *las que no están*

\*Poeta griego que tradujo junto con Carlos Montemayor la *Antología de la poesía griega del siglo XX*.

## MEMORIA DE LAS ESTACIONES

La hiedra avanza en el corazón de cada día, no regresa a lo que fue o pudo ser, no se despoja de sus hojas creyendo que ya no están porque ayer cubrieran el muro.	
La vida en la tierra es la estación que vuelve.	5
Es mentira que las cosas pasen, desaparezcan. Hay estaciones en que permanecemos a solas o en que nos toca añorar lo que no fuimos.	
Somos una oscura hiedra, una invisible hiedra ascendiendo por un muro de oro, de luz,	10
tras el cual la vida vive sus estaciones, sin saber que abajo de nosotros sigue prendido a ese muro el cuerpo que amamos, los árboles que nos cobijaron, la tierra y las piedras y las colinas que distantes permanecieron, como soles cayendo sobre nosotros,	15
ocultándose en nosotros y cada vez naciendo. Extiendo mi brazo y toco la tierra caliente de una tarde o abro la ventana hacia los más lejanos veranos: ahí estoy, sucio todavía del polvo de las estaciones.	
Por esa invisible hiedra asciende	20
la luz, la estación de la nada, un río sin palabras que moja los sueños, una tierra solo deseada por árboles y viento de veranos.	
Una hoja seca es la tarde en que me asomé con mi madre a una ventana;	25
otra, el otoño entre los nogales que se vareaban en la huerta, con un ruido de muchas voces, de muchas ciudades, o la primavera en que las noches caían luminosas como si fueran días perdidos.	
Todo aguarda la voz de la estación a que pertenece.	30
Solo nosotros creemos en el pasado. Es mentira que las cosas pasen, desaparezcan. No ha muerto mi madre, no ha muerto mi hermano: es el canto de las estaciones, es nuestro canto.	
Juntemos los días, las noches, las fogatas de la infancia y la vejez; los cantos de juegos y los cantos tristes, los labios y las frentes y los cuerpos, como recuerdos que nacen entre escombros de veranos; juntemos el agua de las lluvias que nos han mojado,	35

---

3 no corta sus hojas

7-8 Hay estaciones en que nos toca añorar lo que no fuimos / o estaciones en que permanecemos a solas

9 om. y buscamos a ciegas entre vestigios lo que los ciegos codician.

23 una tierra solo pisada por árboles y viento caliente de veranos.

38 om. de A como recuerdos que nacen entre escombros de cuerpos. A: como otoños que nacen entre escombros de veranos.

las noches y los amores que las han iluminado 40  
(no porque hoy no estemos juntos, amor, no estamos juntos);  
seamos el canto de las estaciones que vuelven,  
de las estaciones que se abren para que todas las muertes vivan,  
para que todas las vidas hablen.

### MEMORIA

Estoy aquí, en la casa, a solas.  
Aquí están los muebles, el aire, los ruidos.  
Tengo un sentimiento tan transparente  
como el vidrio de una ventana.  
Es como la ventana en que miraba la nieve al amanecer, 5  
hace muchos años, cuando era niño,  
y pegaba la cara contra el cristal  
y comprendía toda la vida.  
Es un deseo en calma, como la tarde.  
Es estar como están todas las cosas. 10  
Tener mi sitio como todo lo que está en la casa.  
Perdurar el tiempo que sea, como las cosas.  
No ser más ni mejor que ellas.  
Solo ser, en medio de mi vida,  
parte del silencio de todas las cosas. 15

## CINCO POEMAS

### ESTAMOS HOY EN LA VIDA\*

Estamos hoy en la vida. Otros lo sintieron ya.

Es una emoción que gira con la misma fuerza  
que soles y estrellas o la esperanza y la prisa.

Otros con ojos impacientes  
desnudaron los torsos 5  
en la fragancia de los cuerpos.  
Y en una tarde mortecina, o al amanecer,  
sentados a la orilla del cansancio  
sintieron los recuerdos como piedras preciosas,  
  
como una palabra que ninguna boca expresa 10  
pero todos escuchan.  
Ahora hemos llegado.  
Nos toca el turno de estrechar los cuerpos  
como si en ello nos fuera la vida o la muerte;  
sentir los poderosos llamados de las cosas, 15  
la embriaguez que es un río luminoso,  
un heroísmo conmocionado en la dicha y los vasos.  
Nos corresponde acariciar todas las cosas  
como si acariciáramos un cuerpo.  
Crear que el ayer es solo hace algunas horas 20  
y el mañana nuestra tardanza.  
Abrir ya los cofres de las ideas  
y verterlos como nos plazca.  
Usurpar lugares amados por todos los que han amado,  
usurpar horas intensas de todos los que han vivido, 25  
usurpar las cosas derrotadas y saqueadas  
como si fueran una ciudad nueva, una doncella.  
Usurpar la realidad, por algunos momentos,  
como si solo para nosotros su sol calcinante fulgurara.

---

\* Debido a la cantidad de variantes –y siempre evitando las notas excesivas– se confrontarán las dos versiones del poema, al modo de *Las armas del viento*. De este lado está C y del siguiente A.

## CINCO POEMAS

### HOY ESTAMOS EN LA VIDA

Hoy estamos en la vida  
Otros lo sintieron ya  
Es una rueda celeste que gira  
con la misma fuerza que los soles y las otras estrellas,  
que la vida o las esperanzas. 5  
Otros ante sus ojos impacientes desnudaron  
los torsos bajo la fragancia de los cuerpos.

Y durante una tarde mortecina, o al amanecer,  
  
sintieron los recuerdos como piedras preciosas  
que imprimían su vestigio en la carne 10  
como una palabra que ninguna boca expresa  
pero que todos escuchan.  
Y ahora hemos llegado.  
Nos corresponde estrechar los cuerpos  
como si fuera un asunto de vida o muerte; 15  
nos corresponden los poderosos llamados de todas las cosas,  
la embriaguez que es un río luminoso,  
un heroísmo de cuerpos conmocionados por la dicha y los vasos.  
Nos corresponde acariciar todas las cosas como si fueran cuerpos,

creer que el ayer es solo hace algunas horas 20  
y el mañana nuestra tardanza.  
Nos corresponde abrir los cofres de las ideas y verterlos como nos plazca.

Y usurpar los lugares amados por todos los que han amado,  
usurpar las horas intensas de todos los que han vivido,  
usurpar las casas derrotadas y saqueadas 25  
como si fueran una ciudad nueva, una doncella;  
usurpar la realidad, por algunos momentos,  
como si solo para nosotros su sol calcinante fulgurara.

## ENCUENTRO\*

Puede levantar la carne sus altares sensoriales  
hacia un vuelo interrumpido que por fin despliega  
el canto físico de sus manos y sus labios.  
Puede levantarse como el polvo bajo el viento  
y en un solo minuto respirar todo el aroma de una vida, 5  
que ciega contempla la luz  
y la oye y la entiende y la abraza.  
Son cuerpos que se agitan como los bosques bajo el viento,  
que persisten como los lechos de los ríos,  
como el silencio sobre los versos y papeles. 10  
Déjame permanecer junto a ti,  
deja que continúe aquí mi cuerpo, iluminándose junto al tuyo.  
Entenderte desnuda, como el deseo lo está ante los sueños,  
a tu lado siempre, palmo a palmo,  
hasta que ningún verso pase sobre mi vida. 15  
Que mis manos aparten recuerdos, muros, calles,  
los años que no recorrimos juntos,  
las viejas ciudades que no pisamos y las habitaciones que no abrimos,  
y que solo el viento innumerable y su lluvia sobre nosotros lleguen.  
No hay horas, no hay minutos: 20  
hay la desnudez en que la carne nos envuelve y comprende,  
abrazados, unidos,  
yo, en ti, desnudo como la lluvia en el día, dentro del mundo.

---

\* En A, este poema fue colocado después que “Catedral” y “De amigos”.

## CATEDRAL

También, con los años, han cambiado  
en mis muros los nombres de Dios  
y se ha acumulado el polvo en rincones, gradas y columnas.  
También se han desprendido de mis muros dorados mosaicos.  
Oh Luz, aquí, ahora, entre nosotros, 5  
desciende lentamente, pero no termines,  
queda suspendida como el recuerdo  
que surca el alma del nacimiento a la muerte,  
el recuerdo que luminosamente puro, serpentino, 10  
extiende su cordel luminoso de amantes  
y los deja, a través de muchos cuerpos,  
encontrarse de nuevo, y que vuelvan a ser,  
antes de la nueva muerte.  
Sostén esta grandeza, oh Luz.  
Traspásanos como ave lujosa y humilde, 15  
levanta esta grandeza como se yergue el día,  
como el amor se eleva entre millares de cuerpos,  
y broten las palabras como brisa,  
refrescando los frutos, las frentes sudorosas,  
las espaldas amadas, 20  
los muros elocuentes que aún intentan  
convencerse a sí mismos de este mundo.

---

1 *También, en mí*

2 *en los muros*

3 *se ha acumulado*

4 *También de mis muros se desprenden los dorados mosaicos*

8 *que nos atraviesa el alma*

9 *como el recuerdo*

10 *que extiende su cordel como un hilo luminoso de amantes*

11 *para que surquen a través de muchos cuerpos*

12 *y se encuentren de nuevo, y vuelvan a ser*

15 *atraviésanos como un ave*

16 *como se levanta el día*

17 *como se eleva el amor*

18 *y las palabras*

21 *que intentan*

## DE AMIGOS

Durante horas hablaron entre amigos  
de viejos días y viejas proezas.  
Hablaron y bebieron durante horas  
como a través de un largo túnel, 5  
como si las calles fueran huellas de sus vidas  
o todos los sitios en que estuvieron  
fuesen un aroma, una estela de sus cuerpos.  
Conversaron removiendo las hojas secas  
de olvidados e intensos días, 10  
como si las pisaran removiendo  
sentimientos, voces, empleos,  
en los largos jardines que no existen.

---

4 *como si cayeran a través*

5 *solo una huella*

6 *como si todos los lugares que los contuvieron no hubieran existido*

7 *y fuesen*

9 *de días olvidados intensamente*

10 *como si otra vez las pisaran*

11 *entre sentimientos*

12 *en largos jardines*

## ULISES

Desde la ventana, miro la lluvia.  
Cae desde hace horas  
como si fuese la misma.  
Cae como deseos, sueños.  
Como si yo también fuese el mismo.  
Como si oyera  
que en una parte de mi cuerpo  
mis recuerdos llueven para siempre,  
caen en su tierra para siempre.

5

---

1 *Miro por la ventana la lluvia.*  
3 *como si hubiese logrado permanecer la misma*  
5 *Como si también yo fuese aún el mismo.*  
6 *Como si me acompañara*  
7 *hasta una tierra de mi cuerpo*  
8 *en que mis recuerdos llueven para siempre*

## FINISTERRA

### FINISTERRA\*

Entre el viento del desierto,  
entre el ardiente viento de las costas  
que aspiran a bañar el desierto,  
entre la ensenada donde la ciudad deposita su beso de sombra  
sobre el calor de las playas. 5

Entre muros cubiertos por la humedad  
y cuerpos que deambulan eufóricos por el día y la cerveza.  
Entre el aroma salobre donde la vida  
escucha lentamente sus sueños erosionando sentidos.

Entre el cielo desnudo y calcinado, 10  
solo tan blanco como la arena de las playas y las cuevas,  
firme como las rocas entre abismos marinos,  
acariciado por la espuma y las embarcaciones ligeras.

Entre las piedras, la resaca y los cerros que elevan  
su ancianidad poderosa sobre la hierba 15  
y los reptiles que se adormecen bajo el llamado  
grave y ensordecedor de las ballenas  
refugiadas en las bahías.

Entre el vuelo sabio y orgulloso de los pelícanos  
y las gaviotas que se alejan de nuestras manos 20  
cuando quisiéramos sentir tan solo un instante de su vuelo de espuma.

Entre el verde oleaje que estalla  
contra la blancura de las playas y de las rocas,  
que despedaza su espuma contra peñascos,  
blancos como los sueños de todos los que han muerto 25  
y han vuelto a vivir y han vuelto a besar la muerte.

Entre el Océano que estrecha contra sí mismo, contra su pecho ubicuo,  
contra su sexo esparcido en cada gota de su Océano,  
el mar final de nuestro golfo,  
el mar que alguna vez todos seremos, 30  
y se derrumba en él, respirando en el oleaje,  
con su semen de espuma, de peces y de rocas.

Entre las horas que se transforman en una fragancia verde,  
entre la sangre que no se escucha por el estrépito de las olas contra las peñas,  
aquí donde el aire es luz y sal y aroma de todo lo que es posible, 35  
caigo, me sumerjo, grito enardecido,  
como si toda mi piel se hubiera levantado entre los mares,  
como si todos los corazones que he amado estallaran sobre las costas,

---

\*Carlos Montemayor se inspiró en una de las playas de Baja California para la elaboración de este poema. Asimismo, tiene un eco de la "Oda marítima" de Fernando Pessoa, a quien tradujo en diversas ocasiones.

1 *Entre el verano del desierto*  
30 *Golfo*

y beso el suelo en que ambos nos convertimos en el otro,  
en el cuerpo sudado, amargo y salobre que nos cubre, 40  
donde brotaron todos los seres  
que una vez, en el encuentro de Finisterra, conocimos.

Canto el odio, canto el rencor que estrella sus espadas  
enfurecidas contra el mar que lidia con los soles,  
arrojando las mareas contra las playas y las rocas 45  
como si alcanzara el desierto y los astros,  
salando la tierra como si quisiera cegar los ojos de los astros.

Canto el odio de los amores que no tenemos ya entre los brazos  
y persisten como ecos en caracoles rotos y vacíos;  
la furia con que cada uno desentierra en otro lecho 50  
los amores que en sí mismo aún escucha;  
la marea ascendiendo en su isla espoleada por el mar  
gritando por los cuerpos futuros,  
por los amores futuros, por los sexos futuros.

Persistir como el nocturno Océano en su marejada, 55  
bajo la luna llena que enfría las sábanas  
húmedas por nuestro sudor, solo por el nuestro,  
entre impacientes noches de rencores y dulzuras.

Canto la furia de que los cuerpos se separen,  
de que su encuentro no sea eterno y estruendoso 60  
como el de los mares en Finisterra;

la furia de que los cuerpos amen intensa y demencialmente  
pero sus sexos se deshagan como arena salada y dolida  
entre la pálida y húmeda noche de los sentidos;  
la furia de no ser por siempre, 65

de que no tengan los cuerpos la altura de nuestra soberbia y nuestra dureza,  
acantilados donde el otro mar que nos ame despedace su espuma  
como dos bocas bajo su indomable fuerza:

mar que se abre con su aroma de siglos  
y en el cuerpo de una mujer es todos los cuerpos 70  
y en los brazos sudorosos y mordidos y lacerados es todos los abrazos.

Canto el triunfo, la ira de dos cuerpos  
que estallan de ceguera y de luz,  
brillantes en la noche que erosiona al amor y a los lechos.

Las espaldas donde los planetas se reflejan 75  
hipnotizados por el combate de nuestros cuerpos desnudos,  
del beso primordial de los sexos en que se desencadena  
el oleaje de todas las vidas, de todos los astros,

---

55 *Océano nocturno*

56 *bajo la luna nueva*

67 *nos ama*

sembrando recuerdos permanentes en cuerpos perecibles.  
 Son los labios incólumes de la luz, de la noche, de las mujeres 80  
 con pezones relucientes como astros  
 sin cesar llamando, titilando desde un inmemorial paraíso.  
 Mujeres con su sexo rutilante y oscuro  
 como vacíos estelares que permanecen insaciados en el espacio,  
 mostrando su incesante abismo, su incomparable oscuridad. 85  
 La angustia de que el amor se derrumbe en el lecho como un oleaje exhausto,  
 de que nos sintamos a salvo y en tierra firme  
 oyendo entre las sábanas el ulular del pasado  
 sin saber que es también el del futuro,  
 cuando sienten los cuerpos que algo permanece bajo el dolor, 90  
 en su deslumbrante instante.

Déjame ahora, Finisterra, aprender el canto de la dulzura,  
 la permanencia de las rocas o el sol de tu verano,  
 la firmeza del cielo sobre los mares.  
 Déjame, con ella, entenderlo. 95  
 Contemplar su cuerpo desnudo y sudoroso y acorde con todo,  
 acariciarlo como los veleros que se remontan sobre el mar  
 y contemplan desde el oleaje las costas y las peñas,  
 como la gaviota que besa tu cuerpo  
 en el menor suspiro de la brisa marina. 100  
 No quiero ser ya el dolor de no ser siempre,  
 no quiero oír el paso fugaz del verso que se lamenta de no ser  
 más cuando ya se ha dicho.  
 Déjame besar la raíz intensa en que los sexos se reconcilian con todas las cosas  
 y contemplan desde su océano convulso la luz de la totalidad inmóvil, 105  
 la belleza de la dulzura de las cosas.

Déjame por un momento más cantar, Finisterra,  
 ahora que mi cuerpo oye, y siente, y ama.  
 Cantar que este aire sobre el mar es como un cuerpo,  
 que el vuelo del pelícano sobre la brisa es un encuentro de cuerpos, 110  
 que el brillo de las olas bajo el sol calcinante es un abrazo,  
 un ser desnudo que nos llama a grandes voces,  
 que el calor sofocante e implacable del sol es el calor de un cuerpo.  
 Cantar que los ojos que miran el encuentro de los mares  
 atraviesan entre millares de cuerpos 115  
 y gozan su cercanía sudorosa;  
 que las costas y las peñas  
 son la forma firme y durable de una desnudez implacable y dulce;  
 que la sombra que cae de las cuevas, de los acantilados,  
 es un cuerpo que se reclina en la arena, 120  
 como yo me reclino sobre mi amiga.

Cantar que Finisterra eleva su cuerpo de rocas  
 y se arquea sobre sus aguas  
 como si el encuentro de océanos fuera un grito  
 permanente elevándose sobre el mar, 125  
 ahuecándose como un cuerpo convulso por sus sentidos.  
 Cantar así, como si tus rocas lanzaran para siempre,  
 durante todas las noches y todas las mañanas,  
 brotando de la espuma y del oleaje,  
 un grito de amor, visceral, profundo, 130  
 que desde el fondo vierte en espuma un goce irrespirable  
 y deja el paso abierto a la vida,  
 a la brisa donde por siempre cantará el instante nítido de la espuma,  
 como una mujer que se abre de horizonte a horizonte  
 y nos ve naufragar en un madero de deseos, sed, hambre, sueños. 135

Aunque no sea perenne como el encuentro de tus mares,  
 aunque no sean mis ojos los que sobre la arena rueden  
 con los granos rutilantes de los fósiles y la sal,  
 dame de tu espumoso mar y de tu verde oleaje,  
 de tu inmensidad convulsionada y amarga; 140  
 dame tu dulzura de cuerpos amantes, de sudorosos veranos y sudorosas mañanas,  
 de tus voces que tañen a rebato en cada ola;  
 dame la dulzura con que el mar ante tus costas  
 arroja la espuma sobre tu espalda  
 como brazos y manos colmados de versos blancos, 145  
 de versos salobres que se endulzan en las bocas,  
 de peces maravillosos que en las bocas se besan y ciegan.  
 Dame un momento, uno solo, Finisterra,  
 en que tu encuentro resuene en mi cuerpo convulso en el otro cuerpo,  
 en que tu rumor y tu oleaje que se estrella en las costas 150  
 sea mi rumor y estallido en el otro cuerpo,  
 en que mi mar, mi océano, se despedace y se convierta  
 en la blancura hirviente de otra espuma seminal y eterna:  
 así, en ese instante en que tus océanos se juntan,  
 en que se exalta la espuma, 155  
 déjame decir que este grito espumante es para siempre,  
 que será mi voz para siempre,  
 oh que será mi voz para siempre.

## 12. APÉNDICE

### Oda primera

Es el paso de los días: nace el viento,  
labios secos y diáfanos besan el agua de las calles,  
la sangre de los edificios,  
los pies de los mendigos que desde la infancia  
vigilan la riqueza como lentos guardianes 5  
que un abismo ha cegado.  
Su gota arde en la ciudad,  
en las puertas lastimadas,  
hacia las esquinas de la noche.  
El sudario del viento amortaja las calles 10  
y se embellece su rostro,  
el blanco Señor del Ayuno.  
Pisa con sus pies calientes las puertas,  
su aliento fétido enciende  
la desnudez del mundo, 15  
luz que nos persigue desde el nacimiento  
comiendo los recuerdos,  
las horas que tenemos entre los labios  
agradeciendo siempre la muerte,  
el espíritu que se come en un pan envejecido y seco. 20  
El silencio se ensaña  
en avenidas que nos entregan espejos, ecos sin calma.  
El viento baja a la ciudad, entra, abre sus casas, sus cortinas,  
sus habitaciones.  
Mira el rostro aterido de los que duermen bajo las calles, bajo los techos, 25  
bajo los mismos pasos que nos orillan  
a recoger del suelo el alimento, las copas,  
los vestidos, los cuerpos, las calles, los edificios,  
esparcidos como restos de una fiesta  
entre música de campañas democráticas 30  
y borracheras de izquierdistas iluminados,  
y como savia reseca entre los muslos,  
en cada cuerpo las espinas de las fiestas

---

25 A partir de este verso, el poeta tomará al viento como interlocutor.  
33 *de las fiestas*: de las fiesta

las púas con que el tigre de cada aurora  
 ruge esparcido en nosotros 35  
 de amantes cansados y escarnecidos,  
 de madres fértiles para el limo robusto de la penumbra rencorosa,  
 de hombres pródigos en trabajo e ignorancia,  
 de casas que repiten el eco, el comienzo, el rugido, el trueno, 40  
 la espina iluminada que hiere las calles de México.  
 Arrancas la flor de la nada,  
 aspiras el aroma de siglos y el engañoso vidrio de los pétalos  
 y gota a gota cae el niño, el muchacho, el viejo,  
 entre cáscaras de naranja y el ruido de los autobuses en las esquinas. 45  
 Besas tu piel, tus horas,  
 desollado pan, desollado dinero, desollado lecho.  
 Nuestro pan se llama olvido, nuestra sal se llama silencio.  
 Siempre nuestro, siempre cercano a nuestro costado,  
 viento más amoroso que el olvido, 50  
 Señor del Ayuno por quien la tierra siempre se muestra dulce, quieta,  
 llena de mendigos, de oficinistas, de profesores, de obreros, de bastardos oficiales,  
 de recuerdos, de nombres, de ruinas,  
 de mañanas atropelladas entre automóviles y policías;  
 sin el cual ninguno osaría vivir 55  
 cobijado a ciegas por la esperanza;  
 sin el cual ningún rencor nutriría la memoria de esta ciudad,  
 y nadie que mire la calle podría no sentir  
 a una mujer más hermosa que la que envejeció  
 cada noche a su lado, 60  
 salir a amarla, maltratada por la lluvia,  
 por las noches, por los días,  
 por el paso de los noctámbulos a las cinco de la madrugada,  
 por los perros que se detienen en las esquinas  
 y observan con ojos 65  
 más profundos que los hombres.  
 Viento que llega con su palabra enorme y difícil,  
 primitivamente combativa, reacia,  
 perdiendo en los oídos las albas, los minutos,  
 los lugares que olvida y acoge. 70  
 Sube a nuestra memoria  
 y mira cómo cae la moneda

hasta un sótano sin suelo,  
 hasta una infancia que no se detiene. 75  
 Ven sobre la Ciudad de México,  
 sobre los millares de calles, de esquinas,  
 de ventanas, de dormitorios, de lechos,  
 y en cada centímetro cuadrado besa a hombres y mujeres  
 con iguales deseos, fracasos, adulterios, sueños, bondades,  
 creyendo que sólo ellos habitan el mundo 80  
 y que por ellos nos brota.  
 Funde los veranos y los otoños de su sentimiento,  
 funde los pensamientos de las calles,  
 las ideas que insistan sin comprender, 85  
 el rito de la muerte instantánea, sucesiva,  
 la ducha diaria en que cae ardiendo el deseo y el sueño,  
 el recuerdo de estar listo nuevamente para olvidar, para repetir, para postergar.  
 Casas donde la vida escondida  
 no quiere desprender ningún centavo de bullicio,  
 calles que se pierden en bulevares de la Luz, en Reforma, en Palmas, 90  
 con sólo unas cuantas caminatas de sirvientas y policías pobres,  
 sólo el viento buscando respuesta en la hierba que nadie pisa.  
 Parques donde los hombres compran el día,  
 donde se sientan a desplazar sus minutos  
 y sólo miran en verdad sus deudas, sus recuerdos, 95  
 el sabor de tus labios, de tu boca.  
 Mira la alta ciudad donde crecen  
 las familias de criados, los hijos de servidumbre  
 que velan sobre las azoteas  
 como pequeñas aves de alas gastadas. 100  
 Mira estas calles populosas  
 donde los niños juegan entre los charcos,  
 entre perros famélicos,  
 edificios que desplazan una infancia de polvo.  
 Un hombre se sienta junto a una puerta. 105  
 Pone sus manos sobre el rostro  
 y siente su peso, su propio peso,  
 y en las manos se destilan los días deformes

---

76 En la segunda década de los 70, Carlos Montemayor ya vivía en la Ciudad de México, donde estudió la Licenciatura en Derecho. El mismo autor afirma que en su poesía siempre buscó reflejar la capital a partir de su propia experiencia vivencial. Silvia Lemus, “Entrevista a Carlos Montemayor” en “Tratos y retratos”, Canal 22.

Recuperado el 5 de febrero de 2013 en:

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

90 Direcciones emblemáticas de la Ciudad de México.

sin saciedad, sin lugar.  
 Sólo en la carrera de los niños entre los callejones miserables, 110  
 sólo bajo el olor del día y la noche,  
 su enseñanza intratable de cada hora.  
 Viento, alba que no amanece en el mismo lecho de todos, 115  
 mira a los que diariamente  
 (¿y quiénes son? ¿en qué momentos son?)  
 cosen la ruina de las horas,  
 el ayuno de los que rodeamos su casa oficial y obedecemos:  
 buscan con su aguja el corazón entre los dormidos, 120  
 los niños, los periódicos, los centavos de cada mañana.  
 Mira este templo que alza su grito incompleto,  
 esta roca quebrada, esta piedra rota  
 que llamamos Tlatelolco,  
 esta fosa donde la historia en pedazos 125  
 ha mirado las matanzas de los indios,  
 la ruta de la muerte de los ferrocarrileros,  
 la ruta de la muerte de los nuevos prisioneros  
 que con la escuela bajo el brazo  
 quedamos en la tierra y las piedras, 130  
 bajo los escupitajos de los soldados,  
 las botas de las escoltas  
 y la miserable paz del olvido.  
 Ayuno sin sol, sin fuego, sin tierra, sin lecho,  
 sólo alcanzado por el viento, 135  
 sólo atrapado entre las calles como las nubes de polvo que el viento  
 arroja sobre los edificios, sobre las calles,  
 atravesando las esquinas como hacia un abismo lujurioso.  
 Mira mi lugar, desmedido en dulzura y en desiertos,  
 abierto como el cielo y tu carne de viento, 140  
 poderosísimo en montes y metales.  
 Se llama Temósachic, se llama Madera,  
 campesinos y tarahumaras miserables,  
 ejércitos condecorados  
 por asesinar a un puñado de maestros rurales, 145  
 por arrojarlos a una fosa común como vísceras de ganado

---

122-133 En estos versos, Montemayor hace alusión a tres acontecimientos históricos que ocurrieron en Tlatelolco. El primero de ellos es el asesinato de indígenas a través de los sacrificios por parte de los habitantes prehispánicos (Carlos Santamarina Novillo, *El sistema de dominación azteca: el imperio tepaneca* (dir. José Luis de Rojas y Gutiérrez de Gandarilla). Universidad Complutense de Madrid, 2005. 643 pp. [Tesis de doctorado].), asimismo, La matanza del Templo Mayor cometida por los hombres de Hernán Cortés durante la conquista. El segundo referencia la huelga de los ferrocarrileros durante finales de la década de los 50, con Demetrio Vallejo por asesor. Ellos exigían mejores condiciones salariales. Sufrieron diversas represalias por parte del gobierno que lograron detener el movimiento. Demetrio Vallejo fue aprehendido. Finalmente, el tercero y el más cercano a la composición del poema, es la masacre cometida contra los estudiantes en 1968 por órdenes de Gustavo Díaz Ordaz. Fue en 1968, también, que los estudiantes lograron liberar a Demetrio Vallejo de la prisión. José Revueltas, *México 68: juventud y revolución*. México. ERA, México, 1978.

142 Temósachic y Madera son municipios del estado de Chihuahua situados al suroeste.

mientras el Gobernador explicaba:  
 “Pedían tierra, que traguen tierra”.

Se llama Naica, Parral, San Francisco del Oro,  
 y éste que respirará por última vez bajo el derrumbe de las galerías, en las minas, 150  
 éste al que despiden antes de que la silicosis lo derrumbe para siempre,  
 éste que a los cuantos años envejece en el hambre y los tiros,  
 éste que cada día me mira desde la memoria,  
 es peón de la riqueza,  
 peón de la muerte, peón del dinero extranjero. 155

Se llama Sonora, y California, y Michoacán,  
 se llama tierra amantísima y miserable,  
 se llama tierra dormida entre el azúcar, la muerte sin cena y los establos,  
 Hidalgo, Nayarit, Tlaxcala, San Luis,  
 exterminados en latifundios, y en minas, y en costas, 160  
 pescadores de la muerte, de henequén, de cereal y algodón y fruta,  
 perseguidos hasta la masacre,  
 se llama mi país, se llama memoria,  
 mi país siempre fuera de su casa, sin casa,  
 niño que olvida dónde está lo que no tiene, 165  
 hambre que envían sobre su cuerpo  
 destruyendo patios, bosques, número, alfabeto,  
 nombres innumerables  
 que cerraron la vida para siempre.

Se llama ejército defendiendo nuestro derecho a morir 170  
 y se empeña en que no dejemos este derecho abandonado, de pronto,  
 en alguna calle, en alguna perdida, maltratada justicia.  
 Viento que arde sin que nada lo espere,  
 viento que vuelve sin que nadie lo destruya,  
 mira en nuestro blanco ayuno 175  
 esta tierra donde te entierro en mí para siempre,  
 donde busco las palabras y las ramas  
 para hacer el poema  
 y dejarlo en esta tierra de mi cuerpo,  
 tierra de ardientes piedras, 180  
 tierra de ardiente sueño, miseria, dulzura,  
 tierra ardiente más que la luz o la ceguera.  
 Sube a la memoria de cada ciudad

---

144-148 Hace alusión a la toma del cuartel militar de Madera en 1965, por parte de maestros rurales y campesinos, principalmente: Arturo Gámiz, Salvador Gaytán, Salomón Gaytán, Antonio Gaytán, Ramón Mendoza. Montemayor creó dos novelas en torno a este acontecimiento histórico: *Las armas del alba* (2003) y *Las mujeres del Alba* (2010). Lucio Rangel Hernández, *La liga comunista 23 de septiembre 1973-1981*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2011, 350 pp. [Tesis de doctorado].

151 La silicosis es una enfermedad crónica del aparato respiratorio que se produce por haber aspirado polvo de sílice en gran cantidad. Montemayor también creó una obra que trata sobre la explotación minera y la muerte de los trabajadores debido a esta enfermedad: *Mal de piedra* (1982).

177 y *las ramas*: y la ramas.

y toma un caudal de estrellas calientes;  
toma la ropa, la camisa, 185  
y preña con tus manos la hondura en que las palomas  
caen a morir, a mirar para siempre con los ojos deshabitados.  
Llena tus pies de yerbas heladas,  
de aves heladas, 190  
y observa sobre las calzadas  
la caída de la luz, del agua, de las noches,  
haciendo un ruido de muchos puños, de muchas palabras.  
Viento que recorres los siglos y los conoces,  
viento que se impregna con los que respiraron hace siglos, 195  
que conoces a los que aún se encaminan desde no sé dónde hacia nosotros,  
tú, que conoces la memoria que nos olvida,  
blanco señor, albas ruinas de los tigres, albas manos de mis hermanos bastardos,  
tú que conoces la ruta de los años que nos atropellan para alcanzarnos,  
dinos, responde, 200  
¿sólo a morir hemos venido a la tierra?,  
¿sólo para morir aquí nacimos?

---

201-202 Hay en estos dos versos un eco de la poesía prehispánica, sobre todo la atribuida a Nezahualcóyotl, una alusión a la muerte como fin ineludible: “Allá donde no hay muerte, / allá donde ella es conquistada, / que allá vaya yo. / Si yo nunca muriera, / si yo nunca desapareciera”. Miguel León Portilla, *Quince poetas del mundo náhuatl*. Diana, México, 2001, 79-115 pp.

### Oda tercera

Porque es mi aliento que se invade,  
viento que se gasta y me recorre sin aroma.  
Un rumor que se salva cuando lastima,  
una fuerza de buscar el límite de la fuerza que la exprese, 5  
lengua bífida que enamora a mis ojos,  
la brillante palabra de todo lo que nace en la tierra.  
Palabra que se calla  
y enamora,  
que no devuelve las cosas, los momentos,  
la olvidada mujer que el cuerpo recuerda 10  
o que aún no presiente.  
Palabra que asciende  
como un furor escondido por siglos  
mas en los labios se desvanece,  
como el amor en el silencio de la tierra. 15  
La palabra de cada día,  
la palabra de la calle, del sueño, de la embriaguez,  
la palabra que compra y vende,  
la palabra con que cada poeta miente  
y busca fraguarse otro destino, 20  
como un simple poema.  
La que nadie escucha ni comprende,  
ni importa, ni se pronuncia,  
pero insiste,  
la que me retiene a la huella de la ciudad de México, 25  
a calles de ciudades que repiten las mismas venas del viento,  
a una tierra desértica y pura, ayuna de todo,  
cerros y campos y minas que recogen la misma memoria que nos olvida,  
que me retiene a la vida que se desploma  
en calles, en ventanas, en oficinas, en automóviles, 30  
en escoltas, en lecturas, en cuerpos tibios  
con su desnudez siempre nueva, intacta;  
que me retiene a recuerdos de fracasos y glorias  
conocidas por dos o tres desconocidos;  
a cinismos aceptados por dos o tres amigos; 35

que me retiene a esta cicatrizada memoria de cada día,  
 al aliento que ya no es el mío,  
 implacable olvido en la escritura,  
 pero que me deja hablar en este polvo oscuro, tumultuoso, 40  
 tras las cortinas enlodadas de este instante que piso,  
 en el juego de vivir, de continuar un poema,  
 pero que me deja hablar, no de una manera incomparable,  
 sino para decir más,  
 mientras otro compra, 45  
 mientras otro muere o nace o conspira,  
 mientras otro vende o expolia o duerme,  
 mientras otro se embrutece, o riñe, o se ilumina,  
 mientras otro piensa sobre un catre de cuartel,  
 mientras otro contempla el pasillo desde una prisión,  
 mientras otro recorre la tierra donde nada es suyo 50  
 y mueren su hijo y su vida,  
 mientras otro lava un piso, abre una ventana,  
 mientras otro cava en la mina y salta en pedazos  
 la sangre de oro o de cobre  
 que bebe el extranjero, 55  
 mientras la miseria devora el pensamiento en nuestras calles,  
 mientras cada uno vive su suerte limitada  
 en este aire, en este lugar de las estrellas,  
 pero que me deja decir, también, mientras tanto,  
 que no soy esto, 60  
 escribir que no soy esto,  
 que soy lo que a cada momento muda de lugar, de vida,  
 que soy lo que penetra mi piel, y mi boca y mis oídos y mis ojos,  
 lo que muere a mis pies, lo que muere antes de mí, lo que después de mí acabará,  
 que soy el recuerdo que no se oscurece, 65  
 la vida masacrada, dulcísima, vejada, inútil,  
 desmembrada en lo que me han dejado para usar, para vivir  
 mientras vivo.

## Oda cuarta

Escucha, amor, escucha,  
son los pasos de los que ya han muerto,  
de los que cargan en carne aún no corrupta,  
bañada por la sangre,  
la vida fétida, los sentimientos fétidos, 5  
los gusanos del corazón que roen la dulce carroña de su vida,  
buscándonos para seguir comprando,  
para seguir comprando.

Este es el hombre, los labios, los ojos,  
el dinero despellejando el amor 10  
y la playa de su corazón;  
este es el hombre  
desvistiendo la cabeza de sus ideas y sus cabellos,  
el centavo que se pudre en las manos  
destruyendo los dedos útiles para comer y acariciar; 15  
este es el hombre,  
el sentimiento que se oculta con las estrellas y el olor de fierro,  
y desteje la playa de los días,  
los luceros de los huesos,  
la silbante ceniza con que ahora hemos de cantar, 20  
yo, el hombre,  
yo, el corazón,  
yo, los centavos verdes y oxidados,  
yo, la vida que rueda entre monedas, ropa y días,  
yo, el poeta, 25  
yo, el que ama,  
yo, el que deja todo abandonado  
para que lo pisen  
las piedras del río,  
los túmulos del amor, 30  
la ceniza de las palabras,  
en cansancio de la mano que escribe  
sin darse cuenta de que se cansa,  
el cansancio del corazón que ama

sin darse cuenta de que se cansa, 35  
 sin darse cuenta de que por fin,  
 entre dinero, hoteles y palabras y pobreza y calles,  
 ha vivido, ha olvidado,  
 ha logrado vencer, humillar su propia vida.

Que el tiempo destruya lo que tengo, 40  
 huesos, dinero, huesos, dinero.  
 Que se despelleje mi cuerpo centavo a centavo  
 y queden las columnas de mis huesos sonando, sonando;  
 que las cenizas se esparzan  
 aquí, en esta playa, 45  
 aquí, en mi pecho,  
 aquí, en mi cabeza suelta, balanceándose  
 decapitada,  
 decapitando la vida, el dinero,  
 los cabellos llenos de arena y esperanza, 50  
 triturando mis dedos y lo que apresaron mis dedos:  
 carne, ideas, palabras, arena, sudor.  
 El aliento ahora se quema  
 y deja su mancha de ceniza y de fierro.  
 Aquí, en esta playa, en mi pecho, 55  
 suena, retumba la cabeza vacía,  
 amada por el viento y el eco,  
 polvo de fierro que se aleja  
 y la ocupa otra vez, desmenuzando  
 sus míseros ahorros de días y de amores. 60  
 (Con todo fui inconforme,  
 pero, ¿tengo también ya explicación para esto?)  
 Aquí, en la playa, caigo sobre  
 los despellejados huesos donde el sentimiento canta  
 su última tonada sin aprenderse la letra, 65  
 sin respetar las notas,  
 sin esperar el alimento,  
 sin abrazar la fría tierra  
 que nos espera con sus órbitas vacías, secas, estalladas,  
 con más ternura y más quietas 70

que las alas muertas de una gaviota recibiendo el viento  
desde la callada arena de la playa.  
Ven, viento, ven, cae sobre el hombre,  
moja este sentimiento,  
este dinero seco entre la carne seca. 75

Habr  lugares también, s .  
Llegarán a ser como una moneda,  
un dedo quebrado,  
un tronco derrumbado que nos impida el paso,  
un río que nadie haya descubierto 80  
y se suicide a solas, inútil.  
Dime,  habr  también alimentos?  
 Ser  más que el sentimiento que hoy nos repartimos?  
 Alcanzar  la carne, el polvo, la muerte,  
las armas, las cárceles, la ceguera 85  
para nuestros hijos?  
 Alcanzar  el hambre?  
Dime,  alcanzaremos a comprender  
por qué cae este polvo, este dinero,  
este hueso, este dinero, este dinero, 90  
sobre el corazón de los viejos, las mujeres,  
los poetas, los viles, los dueños?  
 Alcanzaremos a saberlo?  
Di por qué cae este dinero  
sobre nuestra cabeza, 95  
sobre nuestra mesa,  
sobre nuestro sueño,  
sobre nuestra tumba,  
sobre nuestros huesos,  
sobre nuestras armas. 100  
 D nde se ha quedado el hombre,  
dónde el niño, la hierba, la caricia, el agua?  
 D nde nuestra vida?

---

88-92 La crítica contra el capitalismo, reflejada en el repudio al dinero, es constante en la obra de Carlos Montemayor; y en este poema se acrecienta a través de la repetición. Hay que recordar que una de las influencias más importantes de Montemayor fue Ezra Pound, quien despreciaba, y hacía evidente en su obra, la usura. Javier Coy, "The cantos / Los cantares", en Ezra Pound, *Cantares completos* (trad. Javier Coy). Cátedra, Madrid, 2006, p. 48.

## Bibliografía

- ABBAGNANO, Nicolás, *Historia de la filosofía*. Hora, Barcelona, 1994.
- AGUIAR E SILVA, Víctor Manuel de, *Teoría de la literatura*. Gredos, Madrid, 1972, 550 pp.
- ARENAS, Eloísa del Mar, *La poética de Montemayor: la memoria en el viento* (dir. Esther Hernández Palacios Mirón). Universidad Veracruzana, Xalapa, 2016, 104 pp. [Tesis maestría].
- ARIDJIS, Homero, *Antología del Primer Festival Internacional de Poesía Morelia*. Joaquín Mortiz, México, 1982, 469 pp.
- BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio* (trad. Ernestina de Champourcin). FCE, México, 2000, 281 pp.
- BATAILLE, *El erotismo* (trad. Antoni Vicens). Tusquets editores, México, 2008, 289 pp.
- BONIFAZ NUÑO, Rubén, “La poesía en el centro del mundo”. *Periódico de poesía*, 12 (invierno 95), p. 58.
- \_\_\_\_\_, *Tiempo y eternidad en Virgilio*. UNAM, México, 1976, 181 pp.
- BOILEAU, NICOLÁS, *Arte poética* (trad. José María Salazar). s. Imp. Valentín Martínez, Bogotá, 1828.
- BRANDES, Stanley, “El Día de Muertos, el Halloween y la búsqueda de una identidad nacional mexicana”. *Alteridades* 20.10 (2000), pp. 7-20.
- CAMPBELL, Ysla y María Rivera, “Introducción”, en *Textos para la historia de la literatura chihuahuense*. UACJ, Ciudad Juárez, 2002, pp. 9-38.
- CAMPOS, Marco Antonio, “Abril y otros poemas de Carlos Montemayor”. *Proceso* (1979) [En línea]: <http://www.proceso.com.mx/126146/abril-y-otros-poemas-de-carlos-montemayor>, [Consulta 8 de marzo de 2017].
- \_\_\_\_\_, *El poeta en un poema*. UNAM, México, 1998, 373 pp.
- \_\_\_\_\_, “Las ciudades de Carlos Montemayor”. *Periódico de poesía*, 12 (invierno 95), p. 63.
- CHEVALIER, Jean, *Diccionario de símbolos* (trad. Manuel Sivar). Herder, Barcelona, 1986, 1107 pp.

- CHUMACERO, Alí, *Los momentos críticos*. FCE, México, 1996, 522 pp.
- COY, Javier, “introducción”, en *Cantares completos* (trad. José Vázquez Amaral). Cátedra, Madrid, 2006, pp. 9-113.
- CUESTA, Jorge, “La poesía en el diablo”, en *Obras*. Ediciones del Equilibrista, México, 1994, pp. 284-289.
- \_\_\_\_\_, “Prologo a la Antología de Poesía Mexicana Moderna”, en *Obras*. Ediciones del Equilibrista, México, 1994, pp. 138-143.
- ESCALANTE, Evodio, *Segundo Festival Internacional de Poesía Morelia*. Joaquín Mortiz, México, 1984, 306 pp.
- GALLEGOS DÍAZ, Cristián, “Aportes a la Teoría del Sujeto Poético”, en *Tres ensayos de lingüística y una realidad americana*. PiensAmerica, Chile, 2002.
- GERÓNIMO, Ramón, “Carlos Montemayor: Entre Epicuro y Séneca”. *Proceso* (2017) [En línea]: <http://www.sinembargo.mx/27-02-2017/3162107> [Consulta 8 de marzo de 2017].
- GONZÁLEZ DE LEÓN Jorge y Vicente Quirarte, *Poetas de una generación*. UNAM, México, 1981.
- GOROSTIZA, José, “Cauces de la poesía mexicana”, en Edelmira Ramírez, *Poesía y poética*. ALLCA XX/FCE, Madrid, 1996, pp. 234-238.
- \_\_\_\_\_, “Notas sobre poesía”, en Edelmira Ramírez, *Poesía y poética*. ALLCA XX/FCE, Madrid, 1996, p. 245.
- HEIDEGGER, Martin, *Ser y tiempo* (trad. Jorge Eduardo Rivera). Editorial universitaria, Chile, 1997, 478 pp.
- HESSEN, Johannes, *Teoría del conocimiento* (trad. José Gaos). Espasa-Calpe, 1976, 226 pp.
- HUERTA, Efraín, *Los hombres del alba*. Conaculta, México, 2002, 83 pp.
- \_\_\_\_\_, “Los poemínimos”, en *Poesía completa*. FCE, México, 1995, p. 323.
- IVO, Lêdo, “Finisterre”, en *Lêdo Ivo*. UNAM, México, 2012, pp. 7-10.
- JIMÉNEZ TREJO, Pilar, “La poesía es una forma de apasionamiento diferente: Carlos Montemayor” *Periódico de poesía*, 12 (invierno, 1995-1996): pp. 54-58.

- JOHANSSON K., Patrick, “La muerte en la cosmovisión náhuatl prehispánica. Consideraciones heurísticas y epistemológicas”. *Estudios de cultura náhuatl* 43 (2012), p. 47-93
- KAPPATTOS, Riggas y Carlos Montemayor, “Introducción”, *Antología de la poesía griega del siglo XX*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú, 2006, pp. 7-38.
- KEPLER, *El secreto del universo*. Alianza, Madrid, 2014, 288 pp.
- LEMUS, Silvia, “Entrevista a Carlos Montemayor” en “Tratos y retratos”, Canal 22. Recuperado el 5 de febrero de 2013 en:  
<http://www.youtube.com/watch?v=E10yPIWvbNo>
- LEÓN PORTILLA, Miguel, *Quince poetas del mundo náhuatl*. Diana, México, 2001, pp. 79-115 pp.
- LEZAMA LIMA, José, “Mito y cansancio clásico”, en *Ensayos latinoamericanos*. Diana, México, 1997, pp. 100-121.
- MALLOL, Anahí, *Infancia, poesía* [en línea]. IV Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niños, 27 y 28 de septiembre de 2012, La Plata. Disponible en Memoria académica:  
[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1589/ev.1589.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1589/ev.1589.pdf).
- MANIACCO, Tito, “Largo viaje a la oscuridad”, en *Los poemas de Tsin Pau*. Alforja, Chihuahua, 2010, pp. 7-13.
- MARTÍNEZ LAS HERAS, Ruth, *Valorización del cultivo del caqui* (dir. Ana María Andrés Grau y Ana Belén Heredia Gutiérrez). Universidad Politécnica de Valencia, 2016, 221pp. [Tesis doctoral].
- MATURO, Graciela, “La eternidad como ciencia y experiencia del poeta”. *Revista teología* 101 (2010), pp. 9-25.
- MONTEMAYOR, Carlos, *Abril y otras estaciones*. FCE, México, 1989, 136 pp.
- \_\_\_\_\_, *Apuntes del exilio*. INAH / CONACULTA / La Cabra Ediciones / Oak Editorial, México, 2010, 44 pp.
- \_\_\_\_\_, *El alba y otros cuentos*. Premiá, Puebla, 1987, 74 pp.
- \_\_\_\_\_, *El oficio literario*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1985, 113 pp.

- \_\_\_\_\_, “Introducción”, en Efraín Huerta, *Antología poética*. FCE, México, 2001, pp. 9-28.
- \_\_\_\_\_, *Las armas del alba*. Joaquín Mortiz, México, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Las armas del viento*. Hiperión, México, 1977, 69 pp.
- \_\_\_\_\_, *Las mujeres del alba*. Random House Mondadori, México, 2010, 229 pp.
- \_\_\_\_\_, *Los poemas de Tsin Pau*. Alforja, México, 2001, 76 pp.
- \_\_\_\_\_, *Poesía*. Aldus, México, 1994, 146 pp.
- \_\_\_\_\_, “Notas marginales: Ezra Pound”, en *Los dioses perdidos*. UNAM, México, 1979, pp. 41-73.
- \_\_\_\_\_, *Tres contemporáneos: Jorge Cuesta, José Gorostiza, Gilberto Owen*. UNAM, México, 1981, 134 pp.
- NICHOLS, Sallie, *Jung y el tarot*. Kairós, Barcelona, 2009, 537 pp.
- OVIDIO, *Metamorfosis*. Gredos, Madrid, 2012, 208 pp.
- PACHECO, José Emilio, “Ferreira de Loanda: poemas mexicanos”. Proceso (1979) [En línea]: <https://www.proceso.com.mx/130134/ferreira-de-loanda-poemas-mexicanos> [Consulta 27 de noviembre de 2018].
- PAZ, Octavio, “¿Águila o sol?”, en *Libertad bajo palabra*. FCE, México, 2011, pp. 151-218.
- \_\_\_\_\_, “La nueva analogía: poesía y tecnología”, en *El signo y el garabato*. Joaquín Mortiz, México, 1973, p. 12-23.
- \_\_\_\_\_, *La llama doble*. Seix Barral, México, 1999, 223 pp.
- \_\_\_\_\_, *Poemas (1935-1975)*. Seix Barral, Barcelona, 1979, 264 pp.
- PLATÓN, *Diálogos, vol. II*. Gredos, Madrid, 1983, 188 pp.
- PESSOA, Fernando, “Oda marítima”, en *Fernando Pessoa*. UNAM, México, 1997, pp. 22-28.

- POUND, Ezra, *Cantares completos* (trad. José Vázquez Amaral). Cátedra, Madrid, 2006, 731 pp.
- \_\_\_\_\_, *El ABC de la lectura* (trad. Miguel Martínez-Lage). Fuentetaja, Madrid, 2000, 202 pp.
- \_\_\_\_\_, *Disfraces*. Mondadori, México, 1994, 67 pp.
- RANGEL HERNÁNDEZ, Lucio, *La liga comunista 23 de septiembre 1973-1981*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2011, 350 pp. [Tesis de doctorado].
- REVUELTAS, José, *México 68: juventud y revolución. México*. ERA, México, 1978, 347 pp.
- ROVIRA, José Carlos, *Ciudad y literatura en América Latina*. Síntesis, Madrid, 2005.
- SANTAMARINA, Novillo Carlos, *El sistema de dominación azteca: el imperio tepaneca* (dir. José Luis de Rojas y Gutiérrez de Gandarilla). Universidad Complutense de Madrid, 2005. 643 pp. [Tesis de doctorado].
- SARDUY, Severo, “El Barroco”, en *Obra completa 2* (ed. Gustavo Guerrero). UNESCO, Madrid, 1999, pp. 1195-1261.
- VILLAUERRUTIA, Xavier, “Juicios y prejuicios”, en *Obras*. FCE, México, 1953, p. 764.
- ZAMBRANO, María, *Filosofía y poesía*. FCE, México, 2016, 123 pp.
- ZONTA ARIAS, José María, *Antología de la Dinastía del Otoño: Poetas de la Dinastía Tang*. Gobierno del Estado de Coahuila de Zaragoza, Saltillo, 2016, 31 pp.