

Elementos precolombinos e hispánicos sincretizados como valores culturales en la poesía de Joaquín Antonio Peñalosa

Pre-Columbian and Hispanic Elements Syncretized as Cultural Values in the Poetry of Joaquín Antonio Peñalosa

Fernando Arredondo Ramón (Universidad de Granada)

farredo@gmail.com

RESUMEN

El poeta, profesor universitario y sacerdote mexicano Joaquín Antonio Peñalosa recoge en su obra un sinfín de elementos de la cultura católica hispánica, que somete a un proceso de transculturación y mestizaje con valores culturales del legado azteca, transmitidos por la lengua náhuatl y vestigios arqueológicos, y aprovechados en su labor docente, como herramientas adecuadas para agentes culturales. Esta actividad no es forzada, sino que emana de modo inseparable de su propia sangre mestiza, de su convencido catolicismo y de su vocación docente y constituye una labor apologética de lo que ambas culturas, unidas al hecho religioso, pueden aportar aún en nuestro siglo como valores universales. En este artículo abordaremos de manera sintética cómo se produce esta mezcla cultural en su poesía.

Palabras clave: cultura precolombina; valores católicos; poesía mexicana; sincretismo; Joaquín Antonio Peñalosa.

ABSTRACT

Joaquin Antonio Peñalosa, poet, university professor and Mexican priest, reflects in his work endless elements of the Hispanic Catholic culture that undergoes a process of transculturation and miscegenation with legacy Aztec cultural values transmitted by the Nahuatl language and archaeological remains, appropriated for cultural agents. This activity is not forced: it relates inseparably to his own mixed blood, convinced Catholicism and teaching vocation, and constitutes an apologetic work, linked to religion, to constitute, in our century, universal values. This article will discuss synthetically how this mixed culture is shown in his poetry.

Keywords: Pre-Columbian culture, Catholic values, Mexican poetry, syncretism, Joaquin Antonio Peñalosa.

Entre las características que definen la poética de la conocida como Generación del Cincuenta en México, está la búsqueda de lo originario, de las raíces indígenas del pueblo mexicano, cuyo presente es mestizo tras la irrupción de la cultura española. Esta indagación se encuentra presente en la poesía de Pacheco, Montes de Oca, Lizalde y Castellanos, entre otros. También en los versos de Joaquín Antonio Peñalosa encontramos la huella de las culturas indígenas mexicanas, gracias, en parte, a los conocimientos adquiridos directamente del maestro Ángel María Garibay¹.

Debemos pues hablar de cierto mestizaje en la poesía de este autor, que reivindicamos como miembro de dicho grupo, pues en su poética se encuentran diluidos elementos americanos con otros más clásicos de la literatura castellana. Todo esto, expresado con su tono sencillo, al alcance de cualquier lector, y a la vez apologético y didáctico de los valores culturales que su sacerdocio pretende divulgar, en consonancia con el proyecto que, como agente cultural, llevó a cabo durante décadas en San Luis de Potosí.

Si Peñalosa puede ser denominado poeta religioso, por integrar a Dios en su obra de modo relevante y si la literatura religiosa es de especial importancia en el siglo XX, especialmente en México e Hispanoamérica, podría ser precisamente por el mestizaje, pues al igual que en este tipo de poesía encontramos poetas del Siglo de Oro de las letras españolas (San Juan de la Cruz, Sor Juana), también encontramos la actitud indígena de hacer girar toda la existencia (lo público y lo privado) en torno a la religión y a la belleza, como afirma Garibay citando *La religión de los aztecas*, de Caso:

I. Tan grande era la importancia que tenía la religión para el pueblo azteca, que podemos decir, sin exageración, que su existencia giraba totalmente alrededor de la religión. II. No había un sólo acto, de la vida pública y privada, que no estuviera teñido por el sentimiento religioso (Garibay, 1971: 107).

Y con sus propias palabras definimos lo referente a la belleza:

Sangre había, y mucha, que descendiendo de las aras, impregnaba mentes y corazones; pero había también aspectos de belleza sin igual, nacidos de una ingenua concepción del mundo, que tampoco dejaba de ser sabiamente compleja y no fácil de captar por cualquiera. Cual flores que brotan en las ruinas de una casa derrumbada y cubierta de horrruras, así en los documentos, lo mismo que en las maravillas arqueológicas, hallamos las flores de la belleza religiosa antigua. Lo más sublime en el arte nos lo dan monumentos incontrastables, como la Coatlicue de Tenochtitlan, o las frías pirámides milenarias. Lo mismo hay que decir en lo tocante a las manifestaciones religiosas, recogidas en la poesía (Garibay, 1971: 108).

¹ Max Aub dice, hablando precisamente sobre el mestizaje en México, que la traducción de la poesía náhuatl al castellano realizada por Garibay y su discípulo León Portilla es “quizá el acontecimiento poético más importante de estos últimos tiempos” (Aub: 13).

En el primer libro de Peñalosa, *Pájaros de la tarde*, ya aparecen continuas alusiones a la cultura azteca y maya y a la naturaleza autóctona mexicana, lo que nos da un indicio de la presencia del indigenismo en esta obra. En su segundo poema en prosa “Antífonas para México”, por ejemplo, son abundantes estas alusiones: flor del cacao, flor de Quetzal, chinampas (método mesoamericano de balsas flotantes para ganar terreno sobre el agua y crear cultivos), un coyote, los trece dioses², Gugumatz (para los aztecas Quetzalcoatl, dios creador, junto con Tepeu y Huracan), Huexotzingo (nombre náhuatl de una población Tolteca-Chichimeca), Chalco (otra población de nombre náhuatl), conchas de tortuga, sonajas, danzas indígenas, penachos de plumas, Coatlicue (diosa madre, patrona de la fertilidad, de la vida y de la muerte), Quetzalcoatl (la serpiente emplumada, divinidad principal mesoamericana), profecías sagradas, Papaloapan (río de nombre náhuatl que desemboca en el Golfo de México), “mala pelea” (hace referencia a Mala Pelea, puerto de lo que ahora es la localidad de Mampotón, en la península de Yucatán, donde los españoles al mando de Francisco Hernández de Córdoba sufrieron numerosas bajas a manos de los indios, cuando fueron a proveerse de agua)... Y lo más interesante no es la aparición explícita de lo azteca, sin más, sino cómo se poetiza lo que explica Paz en *El laberinto de la soledad*: el profético fin de ciclo de un universo divino (114 y 124). Este poema responde a una realidad mestiza del mexicano, ya que se integra en la nueva realidad hispano-cristiana que comienza con la llegada de los conquistadores, como una sucesión cíclica según la propia lógica de la cosmovisión maya. El cambio de una religión a otra, la sustitución de los dioses mayas por el Niño Dios cristiano, aparece como una continuidad necesaria y esperada.

Por el Papaloapan llega. Llegan por el río de las Banderas. Es el rumor del alumbramiento, la zozobra ante el hijo que habrá de nacer. A la media noche. Lloverá la sangre³, la sangre de la “mala pelea”. A la media noche. Lloverá el llanto, el llanto de la noche triste. A la media noche. Del llanto y de la sangre nacerá el hijo. Y nació como una caña, como una marea de cañas verdes. A la media noche.

“Un niño nos ha nacido,
adoremos al Señor porque Él nos ha hecho” (Peñalosa, 1997: 6).

En este mismo libro encontramos otro pasaje “Salmo al salir del lago”, subtítulo “nostalgia de Pátzcuaro”. Pátzcuaro es un nombre de origen purépecha, y designa a la ciudad de los indígenas purépechas, en el actual estado de Michoacán, cercano a Morelia. En esta región geográfica se encuentra un gran lago, rodeado de vestigios y restos arqueológicos de esta civilización. Peñalosa menciona las redes de Janitzio en forma de ma-

² Ese es el número de las divinidades mayas que aparece en el *Popol Vuh* como los trece dioses creadores.

³ La sangre es derramada en las culturas precolombinas sacrificialmente, para obtener la benevolencia de las divinidades y establecer un nuevo orden.

riposa y la jícara como elementos asociados a estas aguas. Ambos son de origen indígena. Sobre la jícara azteca, concretamente, existe un poema en *Sin decir adiós*, que habla sobre esta vasija, o más bien, donde habla la vasija azteca, conectando el pasado indígena con el presente mestizo: “Confesiones de una jícara azteca”.

Como señalábamos más arriba, no es extraño que Peñalosa tuviera un profundo conocimiento de estas civilizaciones precolombinas, y que estuviese familiarizado con su modo primordial de contemplar su entorno⁴, pues se formó con el también sacerdote Ángel María Garibay, quien realizó importantes ediciones y traducciones de poemas en lengua náhuatl y es sin duda una de las primeras autoridades mundiales en esta literatura indígena. De estos antiguos nahuas bien pudo recibir Peñalosa una forma de ver la naturaleza de un modo muy distinto a como la contempla el hombre occidental, no como un simple recurso, sino como una manera de establecer un contacto con lo divino, como algo de igual valor al ser humano (recordemos las frecuentes personificaciones de Peñalosa, que dota de personalidad a las cosas). De hecho, siguiendo a Garibay, uno de los característicos recursos nahuas de creación metafórica es el empleo como término imaginario de aves, flores y piedras (Garibay, 1971: 98). Y metáfora y naturaleza no son precisamente ajenas a la poesía de Peñalosa. Veamos un ejemplo de esto en la lírica náhuatl en “Primer poema de Tecayehuatzin”:

¿En dónde andabas, cantor?
¡Póngase ya en pie el florido atabal, ceñido con plumas de quetzal,
engalanado con sartales de doradas flores!
Vas a dar placer a los príncipes, a los reyes, a los Águilas y Tigres.
Ya llegó, sin duda, junto a los tambores, ya está allí el cantor.
Abre como si fuera plumaje de quetzal,
va derramando el canto para el que da vida.

Ya le responde el pájaro cascabel: anda cantando y se ensancha florido;
se abren y crecen nuestras flores. Por allá oigo su canto,
¿no está respondiendo acaso, no responde al autor de la vida?
Es el pájaro cascabel:
anda cantando y se ensancha florido;
se abren y crecen nuestras flores.

(Garibay, 1965: 96)

Son interesantes en este sentido los Xochicuicatl (cantos a la poesía, a la flor), según Garibay, cantos que reiteradamente aluden a las flores

⁴ Como ya mencioné en un estudio previo a este trabajo (Arredondo, 2008), uno de sus artículos se titula “Todo es nuevo bajo el sol”, donde no sólo habla de la novedad que se puede encontrar en todo cuanto se emprende, sino que invita al hombre a buscar, a descubrir, a ver con los ojos de un hombre recién creado –lo que desde luego está más próximo a la cosmovisión indígena que a la del hombre moderno–. En ese artículo, dice Peñalosa: “Pienso [...] en el asombro con que el primer hombre vio la primera noche que caía misteriosamente sobre la tierra, hurtándole toda, toda la luz”. Sin duda, lo indígena resultó para Peñalosa una magnífica herramienta para crear su poética que es capaz de destacar lo cotidiano y dirigirlo a Dios.

como metáfora de la palabra poética o de las obras de origen divino. También había otros dirigidos a los animales o a la primavera. Sin embargo, no seamos nosotros más entusiastas de la cuenta a la hora de hablar del indigenismo en Peñalosa; lo que nuestro autor tiene de parecido con esta poesía lírica, es la mirada a la naturaleza y a lo que convive con él, y no el uso de las flores y animales como elementos simbólicos.

Veamos, entonces, en qué se relaciona y en qué se distancia Peñalosa de la poesía indígena. El poeta azteca se vuelca a lo natural con una mirada transparente, porque la naturaleza es lo que conoce (hasta aquí no hay diferencia con Peñalosa, que no sólo crea un universo repleto de la naturaleza mexicana, sino también de objetos de la vida cotidiana moderna mexicana, de lo que conoce), pero debajo de esa naturaleza descrita por el poeta indígena subyace una compleja simbología religiosa muy concreta (y en esto está la diferencia, pues la religiosidad de Peñalosa es mestiza, está empapada de catolicismo y no hace referencia, pues, a las mismas realidades religiosas).

Garibay explica bastante mejor en qué consiste esta poética azteca:

Cada pueblo toma por término de comparación lo que conoce. No hay que pedir al morador del páramo que evoque los lujos de la selva tropical; ni el que habita en la costa puede dejar de ser un tributario de los mares. [...]. Veamos los tópicos imaginativos a que acude el poeta de Anáhuac. Lo primero que halla a su vista es la flor. Variadas, bellas, perfumadas, pero puramente flores. Hallamos al poeta constantemente convertido en flor que brota, en jardín de flores por sus cantos. Es la flor roja enlazada a la azul la que muestra el dolor por la muerte. O es la flor del cadillo y del muicle la que sirve de término del cotejo. Más que un largo recuento, servirá este poema de Chalco en que vemos múltiples matices de la aplicación de las flores a la suministración de metáforas:

En las juncias de Chalco donde es la casa del dios,
el verde luciente tordo y el tordo de rojo color gorjean:
sobre ruinas de piedras preciosas cantando gorjea el ave quetzal.
Donde se tiende el agua florida, entre flores de jade olorosas,
con flores se enlaza el pájaro tornasol:
en medio de ellas canta, en medio de ellas trina el ave quetzal.
Bailan las flores olientes a cacao al son del tamboril:
viven cuajadas de rocío y se reparten.
Ya llegaron las flores, las flores primaverales:
bañadas están en la luz del sol:
imúltiples flores son tu corazón y tu carne, oh dios!
¿Quién no ambiciona tus flores, oh dios dador de vida?
Están en la mano del que domina la muerte:
se abren los capullos, se abren las corolas:
se secan las flores si las baña el sol.
Yo de su casa vengo, yo flor perfumada:
alzo mi canto, reparto mis flores:
¡ibébase su néctar, repártanse las flores:
Abre sus flores el dios, de su casa vienen las flores acá.

Vemos la insistencia en la metáfora de la flor, cuyo contenido va variando. La misma imagen con diversos respectos hace que el poema, de suyo lento, adquiera belleza y vigor. Hasta catorce veces vuelve el nombre de la flor en este fragmento, pero cada vez con nuevo sentido o con nueva sugestión. El “agua florida” materialmente es un río de flores; pero la significación mística ya sabemos que es la sangre [...]. Las “flores que bailan” no son otros que los guerreros. [...]. “Las flores que se ambicionan” son los cautivos que serán inmolados en el altar del dios [...]. Al fin, la flor es ya el mismo canto, y es la flor divina que de la mansión de los cantos baja. Pobreza hay, ciertamente; pero la misma acumulación de sugestiones de riqueza en este modo de poesía” (Garibay, 1971: 99-101). Y lo mismo ocurre con las aves. “En aves de bello plumaje, particularmente rojo, se transformaban los guerreros para hacer el cortejo al Sol durante la primera parte del día. En estas aves se simboliza el regreso de sus lamas a la Tierra. [...]. Un ave de plumaje verde azul, otra de negro tornasolado de verde, la tercera de rojo brillante con su collar [...]. A veces, sin embargo, despunta la liberación de lo místico, y las aves son puramente medio de comparar el pensamiento del poeta con la belleza exterior que está a su alcance (Garibay, 1971: 101).

Ahora veamos cómo es en Peñalosa. Tomamos para ello *Copa del mundo*. ¿En qué se fija Peñalosa? En lo que tiene en su entorno. ¿Qué representa? Realidades religiosas y piadosas, pero bien distintas a las de la poesía azteca. El fragmento es de “Himno de Ana al nacer su hija”.

Mis amigas
las otras viejecillas de la Tercera Edad como yo
sonríen al mirar mi abultado vientre,
como una troje henchida de trigo,
como el arcoíris curvo de soportar tanto color,
como la futura cúpula de San Pedro.
Nadie se explica que florezca una magnolia
en el congelado Monte Hermón,
la leña seca de mis huesos,
el reumatismo, la artritis, el dolor de costado,
la fuente de la vida
cerrada con candado “top security”
y pese a todos los pesares
llevo una estrella en la puerta del alba.

(Peñalosa, 1997: 287)

Se trata de describir a la Virgen María en el vientre materno. Con la palabra “troje” se describe el vientre Santa Ana, pues guarda trigo abundante en su interior. Estas imágenes son agrícolas, concretamente la segunda (“trigo”) es vegetal. Y ambas refieren algo sobrenatural, pues ese trigo es alimento para las almas. La magnolia es María, pero también una flor. Incluso para definir los huesos de santa Ana usa otro término sencillo: “leña seca”.

Y no queremos dejar de poner por su hermosura y por su imagería este fragmento de “La duda metódica”, también de *Copa del mundo*, que habla de María con bastantes términos del mundo natural:

La miro a los ojos y boga Dios
en dos gotas de mar azul,
y me digo: ella es casa de oro, pan de azúcar,
pirámide del sol, ramillete bruñido de mariposas,
torre de marfil, raso de rosas, himno de los bosques,
canción para cantar entre las barcas,
rapsodia en azul, venada con piel de turquesas,
rayo láser, arroyo de plumas de quetzal,
copa del mundo, trofeo de la hermosura,
copa de los árboles, diadema de esmeralda.

(Peñalosa, 1997: 299)

Es incuestionable que la mirada de Peñalosa, esta vez en los ojos de Santa Ana, es más bien ingenua, es decir, sencilla, como la de un indio que se admira de lo que le rodea como hechura divina; se fija sobre todo en la belleza del mundo natural; y establece conexiones entre lo natural y lo sobrenatural. Lo que *grosso modo* hemos observado en la poesía lírica azteca. La diferencia con esta última estriba en que la poesía de Peñalosa no es indígena, es mestiza, por tanto se puede apreciar en ella cierta mirada ancestral, pero su mestizaje la diluye como en una solución de modernidad.

También en la poesía épica azteca encontramos un valor predominante de la naturaleza y de la religiosidad. El indio tiene un ojo especialmente sensible para la fauna y la flora. Tanto una como otra cobran una especial relevancia, porque, como dijimos, la naturaleza está vinculada de alguna manera con la divinidad. Como ejemplo, varios fragmentos de Poemas épicos, recogidos en español por Garibay en *La literatura de los aztecas*. El primero es de “El quinto sol” donde se personifica a la Luna y al Sol y se da protagonismo a animales salvajes como el tigre, el oso y el gavián, como elementos simbólicos:

[...]

El dios llagado [Nanáhuatl] ya se pone a hacer penitencia: toma sus espigas de agave; toma su rama de abeto, se punza las piernas en sacrificio ritual y la Luna hace su penitencia.

Luego se va al baño y en pos de él va la Luna.

Su abeto era plumas de quetzal y sus espigas eran jades, y lo que echaba en el fuego eran también esmeraldas.

Cuando hubo acabado el periodo de cuatro días para hacer la penitencia, el dios llagado ya toma sus plumas y se pone las blancas rayas de la víctima del sacrificio. Ya se va a arrojar al fuego.

Pero la Luna aún está aterida, anda escupiendo por el frío.
Ya va el dios llagado y se arroja al fuego: en puras llamas cayó.
Ya va la Luna y se echa al fuego: sólo en ceniza cayó.
Hechos fueron ya, pero llegan el águila y el tigre.
El águila se repliega, se reduce y se atreve.
El tigre tiene temores y no se atreve a caer.
[...]
El gavilán llegó luego y en el fuego queda ahumado.
Llega luego el oso y solamente se chamusca.

(Garibay, 1975: 15-16)

El fragmento de “Hallazgo de los sustentos” que a continuación se transcribe sorprende, pues es la conversación de una hormiga roja con la divinidad. Por supuesto la hormiga está personificada y aumentada, pues el mismo Quetzalcóatl es quien la busca y quien le pide por favor una información. Y la sorpresa está en que este recurso es también usado por Peñalosa en su segundo libro, *Ejercicios para las bestezuelas de Dios*. Nos referimos a “Consideraciones de las hormigas para alcanzar amor”, donde la hormiga se dirige a Dios con una confianza impropia para un ser de tal tamaño si no estuviese aumentado.

De nuevo los dioses dicen:
–¿Qué van a comer los hombres? ¡Andan buscando alimentos!
Ya va a tomar la hormiga roja los granos de maíz al Monte de los sustentos. Se encontró con Quetzalcóatl y él le dijo:
–¿En qué lugar fuiste a coger esos granos? ¡Dímelo por favor!
Ella no quería decirlo: porfió él en preguntarlo. Y por fin le dijo ella:
–¡Allá en el Monte de los sustentos! Y la hormiga lo conduce allá.

(Garibay, 1975: 20)

Es precisamente en estos textos épicos donde se narra cómo los dioses crean al hombre a partir del maíz, después de varios intentos fallidos de crearlo desde el barro y, posteriormente, desde la madera. Este mito nos invita a sospechar una motivación ancestral en la presencia de un Cristo confeccionado con maíz que Peñalosa describe en el soneto “A un Cristo hecho de caña de maíz”, de *Sin decir adiós*, el cual, aparte de alabar la humilde devoción de los campesinos que, como no poseen ricas maderas o marfiles, usan lo que tienen a mano para honrar a Dios, está recordando el mito maya de la creación del hombre. A nuestro entender, constituye el soneto un brillante destello poético de sincretismo⁵, en el que las antiguas creencias del pueblo son adaptadas a la religión católica. La mezcla con lo occidental se evidencia además en la forma de soneto. Así describe Peñalosa el crucifijo mexicano:

⁵ Entendemos aquí por sincretismo el sincretismo religioso, que es un proceso, generalmente espontáneo, consecuencia de los intercambios culturales acaecidos entre los diversos pueblos y que por tanto es habitual en culturas mestizas.

Cristo tameme, cargador de oficio,
cargas a Dios y cargas la criatura,
doble peso te dobla la cintura
y se derrumba todo el edificio.

Por levantarte voy a tu servicio,
por sopesar, si puedo, tu escultura,
seguro de la fuerza de su hechura,
dudoso de mi débil ejercicio.

Pero al sentir a Cristo tan liviano,
le pregunté dónde dejó los huesos
y descargó la carga del pecado,

como al surco, me dijo, me han clavado
con cañas y con flores y con besos,
y así no pesa el Cristo mexicano.

(Peñalosa, 1997: 228)

Otro poema relevante es “Enterramiento de un azteca”, en *Aguaseñora*. En estos versos describe el enterramiento de un indígena, lo que es una muestra de la veneración que siente por estos hombres y por sus valores, así como un homenaje a su religiosidad. Además, este poema nos hace caer en la cuenta de que el indígena que aparece en la poética peñalosiana no es el contemporáneo de Joaquín Antonio, o de los siglos más próximos, sino que se trata del más genuino indígena mesoamericano anterior a la llegada de los españoles, y que el cariño que siente por estos indígenas no es incompatible con su profunda formación en la cultura y religión que vino de Europa.

Pese a su extensión, lo transcribimos completo, pues no son demasiados los poemas completos que Peñalosa dedica a esta cuestión tan particular, así como por la belleza de sus imágenes, que quizá el lector de este trabajo tenga dificultad para leer en otro documento:

Me quemó la vida,
me quemó la muerte
aquí estoy en cuclillas
dentro de un jarro cenizo,
cerca de mis huesos tostados
un viejo canta,
canta porque no sabe llorar.

Me ciñeron mis vestidos malos
que no quitan el frío,
te mueres cuando ya no te calienta el sol,
cubrieron mi rostro con una máscara,
a la muerte hay que verla de frente,
sus ojos vidriosos,
sus ojos flechadores,

adornaron mi cabeza con penacho de plumas,
soy el señor de la noche que no acaba,
el señor de la danza de los pies sin carne,
pusieron en mi boca una piedra verde,
se enciende, parpadea como una linda estrella,
¿para qué abuelo-sombra, para qué?
será tu corazón en el mundo del silencio,
¿cómo un marcapaso, abuelo-sombra?

Toma ese jarrillo con agua zarca de pozo
para las calenturas del camino,
ay, no acabamos de morir muriendo,
partimos cuando nacemos,
andamos mientras vivimos
y al tiempo que morimos
de nuevo caminamos.

Caminarás entre unas sierras
que a tu paso se estrecharán chocando,
una culebra te sacará la lengua
queriendo electrocutarte,
irás a donde sopla el viento de navajas,
el viento negro que aúlla como coyote y muerde,
llegarás al azoro de un río de aguas furiosas,
no temas,
tu perrillo bermejo te pasará a cuestras,
cómo lloró el perrillo bermejo cuando te quemaron.

Cerca de tus huesos metidos en un jarro,
un viejo canta como el tecolote,
canta porque no quiere llorar.

(Peñalosa, 1997:272)

Las referencias de este poema a la ya mencionada cosmovisión azteca son diversas.

Comenzando por el final, encontramos el tecolote y su canto. El tecolote no es más que un ave rapaz nocturna en lengua náhuatl⁶, un búho o especie similar. Este ave se asocia con el inframundo y su canto supone la cercanía de la muerte. Como es un ave nocturna, mientras las demás duermen ella está atenta a lo que sucede, por lo tanto es conocedora del misterio, de lo oculto, de lo que el hombre no ve. Y qué más oculto que lo que hay más allá de la muerte, donde está ahora el indio del enterramiento. Por tanto, el canto de ese viejo que está junto a los restos del indio muerto es un canto funerario y a la vez es el canto de quien ve lo que nadie más ve. Además puede corresponderse a los rituales que los ancianos debían celebrar durante los primeros cuatro años desde la defunción.

Otro de los animales que aparecen en este poema tiene también un significado funerario de la cultura azteca y sus creencias. Se trata del pe-

⁶ Procede de *tecolotl* (Molina: 57).

rro bermejo. El perro bermejo era enterrado con el difunto pues éste tenía que atravesar un río “el azoro de un río de aguas furiosas” y ésta era la única ayuda de la que podía disponer, de ahí el “no temas/tu perrillo bermejo te pasará a cuestras”. Pero el perrillo bermejo aporta aún más información. Solamente los individuos que no iban al Tlalocan, a donde iban los difuntos que habían perecido ahogados o fulminados por el rayo, o víctimas de la lepra, o hidrópicos o sarnosos, o a causa de cualquier enfermedad de las que se consideraban relacionadas con las divinidades del agua, ni al Tonatiuhichan, a donde iban los guerreros que morían en la batalla o los que eran sacrificados (Sahagún 1956: 181), solamente los que no iban a ninguno de estos dos lugares, sino al Mictlan, eran enterrados con un perro, pues eran los que debían superar una serie de nueve pruebas para alcanzar los niveles inferiores del inframundo y el descanso definitivo, una de las cuales es la prueba de atravesar el río, para la que necesitan del cánido. Los versos anteriores a los del perro hacen referencia a otras de esas pruebas. Así las enumera el historiador, músico y folclorista mexicano Vicente Mendoza, siguiendo a Sahagún:

- 1º. Que atravesar en medio de dos Sierras que están encontrándose una con la otra.
- 2º. Pasar el camino por donde está una culebra guardándolo.
- 3º. Pasar por donde está la lagartija verde llamada *Xo· chitónal*.
- 4º. Atravesar ocho páramos.
- 5º. Atravesar ocho collados.
- 6º. Cruzar por donde el viento frío corta como navajas.
- 7º. Atravesar a lomo de un perro el Río *Chiconahuapan*.
- 8º. Presentar sus ofrendas a *Mictlantecuhtli* y
- 9º. Alcanzar, después de cuatro años, los Nueve Infiernos: *Chicunaumíctlan*.

(Mendoza: 81)

Y se refiere Mendoza a otra enumeración existente también en náhuatl, que al parecer saca del *Diccionario de Mitología Nahua* de Cecilio Robelo:

- 1º. Pasar el vado o sea cruzar el Río *Apanoayan*.
- 2º. Pasar desnudo entre dos montañas que chocan: *Tepenemonamictia*.
- 3º. Atravesar el cerro erizado de pedernales: *lztépetl*.
- 4º. Pasar por ocho collados en donde nieva constantemente: *Cehuecayan*.
- 5º. Cruzar los ocho páramos donde el viento corta como navajas: *ltzehecayan*.
- 7º. Cruzar un agua negra donde existe la lagartija Xochitónal: *Apanhuiayo*.
- 8º. Atravesar otros nueve ríos: *Chiconahuapan* y
- 9º. Llegar al *ltzmitlanapochcalocan* o sea la cámara donde radica *Mictlantecuhtli*⁷.

Por supuesto, todo este ajeteo de pruebas es lo que a Peñalosa le lleva a hacer una relectura de Manrique, quizá sarcástica –sobre todo si la relacionamos con los primeros versos del poema–, en la que asegura que des-

⁷ En esta otra enumeración, Mendoza olvida escribir cuál es el paso 6º.

pués de todo lo de esta vida llega el volver a caminar (“partimos cuando nacemos,/andamos mientras vivimos/y al tiempo que morimos/de nuevo caminamos”). O quizá sólo sea una conversión de la copla de Manrique a la cosmovisión cíclica de los aztecas. De ese modo, en lugar de apropiarse la cultura occidental de la indígena para lograr su catequesis, como ocurrió a la llegada de los evangelizadores bajo el concepto de inculturación, se realiza, fíjense qué ocurrencia, una acción opuesta: la cultura azteca toma la poesía cristiana y transmite con ella su mensaje cíclico de modo que una mente occidental pueda así entenderla mejor.

Y volviendo al comienzo del poema, encontramos una poética representación de un enterramiento funerario del individuo que está descendiendo al Mictlan. A los muertos destinados al Mictlan se les solía amortajar en cuclillas, envolviéndolos bien con mantas y papeles y liándolos fuertemente. Antes de quemar el bulto mortuorio, se ponía en la boca del difunto una piedrecilla (de jade, si se trataba de un noble); esa pequeña piedra simbolizaba su corazón y le era puesta en la boca [para](#) que pudiera dejarla como prenda en la séptima región del inframundo, donde se pensaba que había fieras que devoraban los corazones humanos. Asimismo, ponían entre las mortajas un jarrito con agua, que había de servir al difunto para el camino. Sus prendas y atavíos eran quemados para que con ese fuego venciera el frío a que tenía que enfrentarse en una de las regiones del más allá donde el viento era tan violento que cortaba como una navaja. En cuanto a la máscara con la que se enterraba a los difuntos, dice Vicente Mendoza:

En el *Popol Vuh* se refiere que aquellos que eran llamados por los Jefes del Consejo de Xibalbá tenían que concurrir con los útiles necesarios para el Juego de Pelota: cueros (para cubrirse los cuadriles), anillos (para que pasara la pelota), guantes, coronas, máscaras (rodetes para protegerse la cara) y naturalmente, pelota (del tamaño de una cabeza).

(Mendoza: 92)

“Enterramiento de un azteca” deja bastante claro, por si quedaba alguna duda, que Peñalosa conoce bastante bien la mitología mesoamericana prehispánica, que guarda admiración y respeto hacia ella, y que es capaz de, si se nos permite la palabra, “franciscanizarla”, haciendo del difunto protagonista de su poema alguien amable, es decir, capaz de ser amado, al igual que todo lo que forma parte de su enterramiento y de sus rituales y creencias. Por eso, Peñalosa es capaz, no sólo de escribir poemas en los que se habla de lo azteca, o en los que se poetiza en español con mentalidad azteca, sino que incluso escribe el pensamiento de un muerto azteca, y con bastante rigor.

Bibliografía

Arellano, Jesús (1952). *Antología de los 50. Poetas contemporáneos de México*. México DF: Alatorre.

Arredondo Ramón, Fernando (2008). "Joaquín Antonio Peñalosa, una visión del hombre en el mundo", en *Númenor*, n° 20. 16-19. Sevilla.

Aub, Max (1960). *Poesía mexicana 1950-1960*. México: Aguilar.

Garibay, Ángel María (1975). *La literatura de los aztecas*. México: Editorial Joaquín Mortiz.

--- (1971). *Historia de la literatura náhuatl*. México: Editorial Porrúa.

--- (1965). *Poesía náhuatl II. Cantares mexicanos. Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México. Primera parte*. México DF: UNAM.

Guedea, Rogelio (2007). *Poetas del Medio Siglo (mapa de una generación)*. México DF: UNAM.

González Salas, Carlos (1960). *Antología mexicana de poesía religiosa*. México: Jus.

Martínez Fernández, Juan Manuel (2003). *Tres caminos y nueve voces en la poesía religiosa hispanoamericana*. Madrid: E- Print Complutense. Obtenido en <http://eprints.ucm.es/3993/>.

Mendoza, Vicente T (1962). *El plano o mundo inferior, Mictlán, Xibalbá, Nith y Hel*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.

Molina, Alfonso de (1571). *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*. Antonio de Espinosa (Ed.). Disponible en <http://hdl.handle.net/1969.1/92824>.

Montelongo, José (2009). "La piedad y la poesía", en *Letras libres*. Octubre 2009. 84-85. México.

Monsiváis, Carlos (2010). *La cultura mexicana en el siglo XX*. México DF: El colegio de México.

--- (1979). *Poesía mexicana 1917-1979*. México DF: Promexa.

--- (1976). "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en Daniel Cossío Villegas (dir.), *Historia general de México*. México: El Colegio de México, vol. 4, 303-476.

--- (1966). *La poesía mexicana del siglo XX. Antología*. México DF: Empresas Editoriales.

Novo, Salvador (1963). *Mil y un sonetos mexicanos*. México: Editorial Porrúa.

Ojeda, David (ed.). (1997). *Hermana poesía*. San Luis Potosí: Editorial Ponciano Arriaga.

Ortiz Fernández, Fernando (1983). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Oviedo Pérez de Tudela, Rocío (2008). "La poesía mexicana desde los años treinta", en Barrera, T (coord.). (2008). *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 3, Madrid: Cátedra, 539-559.

Paz, Octavio (1990). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.

Peñalosa Santillán, Joaquín Antonio (2011). *Río Paisano*. Sevilla: Cuadernos de poesía Númenor. Fundación Altair.

--- (1997). *Hermana poesía*. Ojeda, David (Ed.). San Luis Potosí: Editorial Ponciano Arriaga.

--- (1995). *Copa del mundo*. Querétano: Joan Boldó i Climent.

--- (1992). *Agueseñora*. San Luis Potosí: Joan Boldó i Climent.

--- (1986). *Sin decir adiós*. México DF: Jus.

--- (1966). *Un minuto de silencio*. México DF: Jus.

--- (1951). *Ejercicios para las bestezuelas de Dios*. México: Ábside.

--- (1948). *Pájaros de la tarde*. San Luis Potosí: Con el perfil de Estilo.