



**UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO
CAMPUS LEÓN
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
LICENCIATURA EN CULTURA Y ARTE**

**Poesía regional: vida y obra de José de Jesús Ortiz
Funes**

**Tesis para la Obtención de Grado en
Licenciado en Cultura y Arte**

Presenta

(Jorge Omar Muñoz Martínez)

Director/Directora

(Tarik Torres Mojica)

León, Gto., (septiembre, 2018)

Índice

Introducción.....	Pág. 5
1- Antecedentes históricos	
- 2. 1 El León que lo vio nacer.....	Pág. 11
2- Antecedentes literarios	
- 2.1 Las corrientes literarias en México durante los siglos XIX y XX.....	Pág. 23
3- El poeta	
- 3.1. Del barrio al libro: el poeta José de Jesús Ortiz Funes	Pág. 32
4- Análisis	
- 4.1. La obra y sus influencias.....	Pág. 37
5- La obra	
- 5.1. publicaciones en revistas, libros y periódicos.....	Pág. 67
Conclusión.....	Pág. 77
Referencias.....	Pág. 80
Anexos.....	Pág. 83

Dedicatorias y agradecimientos

Esta tesis no hubiera podido concretarse sin el apoyo de Carlos Xavier González López, que me brindó tiempo y su hogar durante varios meses. Del mismo modo agradezco al grupo Oasis por la atención que le otorgaron a mi trabajo durante sus reuniones. También debo a David Uriel Martínez Varela que me pusiera en el camino correcto para iniciar esta investigación. Es necesario hacer mención de Francisco Abel Villagrán López y J. de Jesús Verdín Saldaña que proporcionaron orientación valiosa para llevar a buen puerto la información que obtuve durante este estudio. Por último -y no por eso el menos importante- doy mi más caluroso agradecimiento a Tarik Torres Mojica, por estar siempre al pendiente de lo que realizaba y por los buenos momentos que me hizo pasar como su alumno en la universidad, pero sobre todo por haberme enseñado lo aberrante que es decir “aljiber” en vez de “aljibe” y que la palabra “Dios” (al menos el Dios cristiano) debe llevar mayúscula aunque se sea ateo. Todos ustedes fueron el basamento donde se construyó este trabajo. Muchas gracias.

Quiero dedicar esta tesis a mi tío José Antonio Muñoz Salcedo, que desde pequeño me enseñó el valor de los libros, que llenó de imaginación mi cabeza con sus historias, que me enseñó el valor de los escritores y por haberme demostrado que el verdadero valor de un escrito está en el esmero que se le ponga a las “horas nalga”. A mi familia: Yolanda Martínez Barroso, Paola Denisse Muñoz Martínez, Carlos Santiago Landín Muñoz, Gerardo Fabricio Landín Muñoz, Juan Pablo Rangel Aguirre, al gran amigo y profesor Jorge Federico Rábago Virgen. También esto es para los que me acompañaron en los mejores momentos de mi vida: Miguel Navarro y Salvador Cahue y Gerardo García.

A Elisa Verdín: “Incapaz de percibir tu forma, te encuentro alrededor mío. Tú presencia llena mis ojos. Tu amor, hace sentir humilde a mi corazón. Ya que tú lo eres todo”.

Pero sobre todo a mi padre, Jorge Gerardo Muñoz Salcedo; que recuerdo con las palabras de mi ancestro: “Recito el presente como expresión sincera de mi amor, y cuando un recuerdo cruce en su mente piense que mi corazón palpita

henchido de emociones y que siempre ocupará el lugar preferente en el santuario de mi alma como ángel del bien que veló los primeros años de mi infancia”.

Introducción

*Para un verdadero poeta, cada momento de la vida,
cada hecho, debería ser poético ya que profundamente lo es.*

Jorge Luis Borges

La palabra se define como una forma de comunicación que implica dos o más personas. La palabra es, en esencia, un acuerdo social, de ella se sostiene la civilización y sin ella sólo aspira a desaparecer. Nombramos al mundo para poder aprehenderlo, lo codificamos a nuestras propias reglas de significación y la propagamos conforme la especie humana se prolonga en la historia. Digamos que el lenguaje es la evidencia que tiene el hombre para proclamarse como ser social. Es precisamente de esta herramienta resultante del todo que surge algo tan propio del individuo como la poesía. Palabra y poesía, la última es derivada de la primera y aun así son diferentes. La palabra se requiere por su forma utilitaria, se emplea para ordenar, preguntar, exclamar. La poesía se desprende de lo utilitario y se anega en las inquisiciones individuales. Es en el poema donde el hombre puede definirse a sí mismo y distinguir al mundo a su placer. Donde la ausencia de un amor puede sentirse con la pena de un naufragio o derretirse el mundo con la segregación de las nubes. La palabra pierde su sentido comunicativo cuando la poesía se interpone en su camino. No hay lógica. El lenguaje se revela en su verdadero aspecto: arbitrariedad. La lengua sólo se sustenta en lo que cree que son las cosas. Y esa cosa puede no ser. Los objetos quizá no son lo que son, el árbol no es un árbol, la rosa sin porqué florece porque florece. Todo se abstrae frente a un verso: los ojos son espejos, los espejos son ojos; esto es aquello.

La poesía del vate leonés José de Jesús Ortiz Funes es un intento por recrearse en lo otro. Pese la necesidad de soledad que implica la creación literaria, un texto no es un texto sino hay un lector de por medio. Es en este aspecto donde la poesía retoma su nexa con el lenguaje. La creación implica soledad, la permanencia de lo creado implica comunión. Desde esta perspectiva, la obra hecha por Ortiz Funes retoma un aspecto fundamental de la poesía: la otredad. El poema “Lindero de júbilo” estaría incompleto sin su conexión con el barrio de San Miguel o

el poema “Tú y las palomas” sería aberrante sin su alusión a Dios. Funes no distingue entre él y lo que dice, él ya es lo que dice y lo concreta en lo que escribe.

Sin embargo, ¿Quién fue José de Jesús Ortiz Funes? Su figura aparece y desaparece de la historia del municipio de León, Guanajuato, como un juego de prestidigitación que lleva a cabo el tiempo. Al menos eso parecía cuando se inició la investigación. Los primeros acercamientos que se tuvieron fueron a partir de un artículo de revista titulado “En búsqueda de la poesía de Ortiz Funes”, donde se habla acerca de su obra publicada. Si bien, aquel escrito permitió tener evidencia de la existencia de su poesía, no ocurría lo mismo con su persona: pocos eran los datos que había en torno a él. Lo encontrado en páginas de la web era escueto y se llegó a la certeza de que no quedaba familia que lo recordara -se realizó la búsqueda de una hermana y una sobrina que al final no tuvo éxito. Se sabe que uno de sus hijos vive en la ciudad de Nueva York, lo que hizo imposible contactarlo- no obstante el archivo municipal de León proporcionó la suficiente información como para saber sobre su vida y ubicar su obra completa. Esto también permitió descubrir toda una constelación literaria oculta en archivos. Grupos artísticos como La Trapa y Oasis comenzaron a surgir en las lecturas. Este último grupo sería fundamental para complementar la información acerca de Ortiz Funes, pues había sido uno de los miembros fundadores. Se entró en contacto con los miembros reminiscentes de Oasis y durante cerca de dos meses se recabó información en el archivo personal de uno de sus exdirectores: Carlos Xavier González López.

Nuestro poeta nació en León, el 2 de noviembre de 1914. Su padre lo impulsó a la lectura en sus primeros años de vida y a los diez años logró escribir un poema que tituló “Al rosal”. En su juventud ingresó al seminario conciliar y fue apodado “El teólogo” por sus conocimientos en la filosofía de San Agustín y Santo Tomás de Aquino. Abandonó el seminario por no haber encontrado afinidad con la vida de sacerdocio, sin embargo continuó sus estudios bajo la tutela de José María Márquez, célebre catedrático de filosofía. Fundó un semanario al que tituló *La antorcha* y los poemas que ahí publicó llamaron la atención de José Villalobos Ortiz, escritor que impulsaría su carrera como poeta. Ya en la adultez llegaría a

publicar seis libros, sería fundador de los grupos artísticos Oasis y El monasterio del ensueño y obtendría el premio Iberoamericano de poesía, además de ser el primer leonés en ganar los juegos del mismo municipio en 1959. Su destreza poética sería demostrada cuando Salvador Novo colocara cinco de sus poemas en la antología *Mil y un sonetos mexicanos*, donde compartiría páginas con escritores de la talla de Amado Nervo, Sor Juana Inés de la Cruz y Octavio Paz. Moriría el 20 de febrero de 1980.

Las dificultades que se tuvieron para encontrar información acerca de este personaje es sólo un atisbo de lo perdida que está la historia literaria de la región. Pese a que existen libros que hablan sobre escritores guanajuatenses, como el caso de: *Historia de la literatura guanajuatense*, de Benjamín Valdivia (2000), hay un desconocimiento de estos autores locales -en específico, los miembros de los grupos anteriormente mencionados- de esa historia literaria. Esto genera no sólo un desconocimiento general de la comunidad intelectual, sino que en mayor medida, hace que permanezca desconocido este tema para estudiantes y la población en general.

Da la impresión de que lo recopilado por la historia se inclina hacía el grupo La Trapa. Escritores como Juan Carlos Porrás y Mariano González Leal, dedican artículos enteros en torno a ellos. El primero escribiría un libro titulado *La trapa, sociedad artística literaria* (2007) y un artículo en el libro *León: cinco siglos contra viento y marea* (2011). Es en este mismo impreso donde Mariano González Leal vertería su conocimiento en el tema con un artículo titulado: *Sociedad literaria La trapa*. La situación es distinta cuando se habla del grupo Oasis. No se ha encontrado un libro -escrito por un tercero- que permita conocer a fondo sobre ellos. Fueron los mismos miembros del grupo los que se encargaron de darse a conocer con su propia revista y artículos en el periódico *El sol de León* -mismo lugar donde se encontraron escritos de José de Jesús Ortiz Funes-. Es precisamente en este periódico, durante los años de 1950 a 1980, que podemos ver una gran cantidad de obras literaria publicadas por distintos autores de estos grupos que van desde poemas, cuentos y artículos, y que permanecen desconocidas al público en los anaqueles del archivo municipal.

Ciertamente, la culpa de que la literatura leonesa permanezca en el anonimato no pertenece del todo a los investigadores y escritores actuales. Los propios miembros de La Trapa y Oasis, repartían los ejemplares de sus libros a la élite intelectual de la época en vez de entregarla a bibliotecas públicas para un posible resguardo. Me arriesgaría a decir que cada uno de los escritores de estos grupos tenía al menos dos libros publicados. Esto hace que los libros terminen en bibliotecas personales y que posteriormente, habiendo muerto el propietario de aquel ejemplar, la familia terminara vendiéndolos al mejor postor. Los casos de lo anterior son muchos: el acervo personal del cronista y escritor Timoteo Lozano fue vendido por su familia a un anticuario de la ciudad de León. En las manos de este anticuario se encuentra el acta original de la fundación del grupo La Trapa –que está en mal estado- y el número uno de la revista *Ars* -revista donde el grupo La Trapa publicaba sus textos-.

No todo está perdido: algunas bibliotecas de escritores leoneses han sido rescatadas y preservadas para su consulta pública. Tal es el caso de la biblioteca de Wigberto Jiménez Moreno, que incluye publicaciones de escritores de ambos grupos artísticos y que permitió dar con los libros y las revistas donde José de Jesús Ortiz Funes publicó su poesía. La biblioteca personal del otrora obispo de León y miembro de La Trapa, Emeterio Valverde y Tellez, es otra de las que fueron preservadas. Desafortunadamente el lugar de su resguardo se encuentra en algún lugar de Nuevo León.

De los grupos literarios mencionados, el único que continúa activo es Oasis, fundado en 1949. Durante los años cincuenta gozó de gran prestigio e influencia en el ámbito cultural de la región. Esto ya no es así. Si antes estaba compuesto en su mayoría por escritores, ahora sólo está integrado por cantantes, además de que sus reuniones son más comidas que tertulias artísticas. Los miembros actuales no poseen un archivo que permita entender a fondo su historia. Si se pudo conocer la formación y trayectoria del grupo, fue gracias a Xavier González que poseía una biblioteca con datos sobre el grupo, mas para cuando empezó la investigación ya no era miembro de Oasis. Actualmente, ha vuelto a formar parte de sus filas.

Podemos decir entonces que el poco conocimiento de la historia de la literatura leonesa se sustenta en dos aspectos: el primero es la poca investigación que se hace al respecto y el desconocimiento que tienen los propios investigadores de algunos grupos artísticos y escritores. Sumemos a esto que lo que se escribe no tiene la suficiente difusión como para mantener enterada del tema a la población. El segundo, son las complicaciones que existen para conseguir la obra de los escritores. Si bien las bibliotecas públicas poseen ejemplares de estos autores, no hay una sola que posea la obra completa de al menos uno de ellos. La mayoría de los textos permanecen dispersos en colecciones privadas haciendo que sólo existan lectores aislados de los mismos.

Esta tesis no sólo pretende dar un acercamiento a la literatura de uno de los escritores más elogiados en León durante el tiempo que permaneció con vida, sino que además busca hacer una breve introducción al panorama literario que forjaron diversos grupos artísticos durante el siglo XX.

El primer capítulo partirá desde una perspectiva histórica que abarcará la segunda parte del siglo XIX y la primera mitad del XX. Se mostrarán a grandes rasgos aspectos relacionados con la vida económica del municipio, tratando de señalar los acontecimientos sociales que influyeron y provocaron cambios en la región. Así mismo se tratará el tema del contexto educativo en León, repasando los personajes que fortalecieron la cultura y los gremios artísticos que Ortiz Funes fundó y otros en los que él, junto con otros escritores, se inspiró para crearlos.

El segundo capítulo será un repaso a la historia de la literatura mexicana que nos permitirá situar cronológicamente la obra de Ortiz Funes con los cánones literarios ya establecidos. Iniciará bajo los mismos criterios de temporalidad que abarca el capítulo 1: del siglo XIX al siglo XX.

El tercer capítulo ahondará en la vida del poeta José de Jesús Ortiz Funes, que partirá dando un escueto asomo al barrio de San Miguel de la Real Corona, lugar donde nació. Al mismo tiempo, se narrarán sus primeros estudios, sus primeros escritos, los nexos con los grupos artísticos y un repaso por todos los reconocimientos que recibió en vida hasta el momento de su muerte.

El cuarto consistirá en un análisis de la obra del poeta. La intención es detectar los estilos que pudieron influenciar en su obra. Se hace, además, una exploración de su estilo, deshilvanando las peculiaridades con las que construía sus versos para encontrar la personalidad que poseía como escritor. Con esto se intentará desarrollar la siguiente hipótesis: Ortiz Funes es un poeta que tiene fuertes influencias modernistas y en su obra existe un dialogo con los escritores Ramón López Velarde y Francisco González León. Todo juicio emitido en el apartado “Aproximaciones al estilo poético de José de Jesús Ortiz Funes” se constatará desde la perspectiva de la semiótica y el análisis literario propuesto por Luis Fernando Brehm en su libro *Los sonidos del poema* (1980).

El capítulo cinco muestra una recopilación de la obra de Ortiz Funes que consta de acotaciones sobre los libros, los periódicos y las revistas que publicó e información de las ciudades donde se imprimió.

En la zona de anexos se tendrá una lista completa de la obra de nuestro poeta, catalogada por el lugar de publicación, título y año.

Así recordamos, pues, la vida de José de José de Jesús Ortiz Funes.

1- El León que lo vio nacer

Durante los albores del siglo XIX, vivían en el municipio de León alrededor de 18,000 personas, la mayoría eran inmigrantes que buscaban oportunidades para subsistir. Era tal la cantidad de migrantes que arribaban a León, que se le llegó a llamar la “Ciudad del refugio” (Labarthe, 1997: 389). La producción zapatera era la principal actividad económica -fruto de un antecedente colonial- mas no la única; la herrería, el hilado de algodón, los tejidos de punto y la curtiduría eran actividades que también se realizaban. Los habitantes de León seguían un ritmo de vida tranquilo, enfocado en tres aspectos: la familia, la religión y el trabajo (Vargas, 2004: 49).

En un principio la elaboración artesanal de estos productos resultó beneficiosa: los productores no tenían que acudir con intermediarios para vender sus productos y ellos mismos trataban con los vendedores de la materia prima. Los cambios vinieron cuando se instalaron fábricas con máquinas a vapor –la primera fue en 1884- y respaldadas por fuertes capitales. Los artesanos no podían competir contra ellos; sus opciones se limitaron a vender sus productos a las industrias o volverse los obreros de sus fábricas. Los que optaban por vender sus artículos ya no podían costear la materia prima, por lo cual la empresa con la que trabajaban les otorgaba los materiales y ellos lo elaboraban, eso hacía que únicamente ganaran sólo por mano de obra.

La inundación de 1888 deshizo la relativa estabilidad económica, si bien no era la primera que sucedía -pues León había sufrido inundaciones desde 1645- fue la que hizo que los principales dueños de las fábricas se desplazaran a otras regiones, provocando una crisis laboral en la región. Aunado a esto, el gran número de muertos ocasionados por el suceso provocó la aparición de enfermedades, lo que disminuyó a 80,000 habitantes una población en la que habitaban 120,000 antes de la catástrofe (Labarthe, 1997: 391). El gobierno inició un programa de beneficencia pública para indemnizar a la comunidad de trabajadores y reactivar la economía. El presidente Porfirio Díaz tampoco se quedó paralizado y junto con el gobernador de Guanajuato, Manuel González,

antiguo presidente de la república, hicieron llegar ayuda a la ciudad desde todos los lugares del país.

En el programa sólo fueron beneficiados unos cuantos obreros, sin embargo la reactivación económica provino del estilo de trabajo meramente artesanal, utilizando los núcleos familiares como productores y que habían decaído con la llegada de las fábricas antes de la inundación. Incluso el Estado buscó la reincorporación de las fábricas, tanto extranjeras como locales, a partir de incentivos fiscales.

Pese a todo, la situación seguía siendo compleja: la depredación de la plata en 1893 subió los impuestos al establecimiento industrial Timbre, el gravamen a los artículos de exportación y la materia prima. (Labarthe, 1997, 251). Por si no fuera suficiente, ese mismo año una terrible provocó que la crisis se extendiera al ámbito de la agricultura. Hasta antes de 1894 ningún gobierno supo manejar la situación. Buena parte de la población estaba en contra de cualquier ley que intentaran promulgar, pues consideraban que cualquier edicto era otro motivo más para agraviar sus bolsillos. Con la llegada del Lic. Joaquín Obregón González a la alcaldía, quien gobernó Guanajuato entre 1894 y 1911, las cosas comenzaron a tomar un mejor rumbo. Elevó los impuestos al algodón y la lana, y exentó de los mismos a la materia prima que más se empleaba. La industria tomó un estilo heterogéneo fabricando nuevos productos como harinas, pastas, sombreros, chocolates y jabón (Labarthe, 1997: 254). Con el siglo XX en puerta el censo de 1900 reveló que en León había 1287 talleres industriales activos, 2750 era el número de personas que se encargaban de ellos, por lo tanto 13 eran las personas que en promedio trabajaban en cada fábrica (Labarthe, 1997: 293).

El siglo XX

Los albores del siglo XX significaron para el municipio una especie de calma antes de la tormenta. La bonanza económica que surgió durante este siglo se vio fortalecida con la llegada del ferrocarril en las postrimerías del siglo XIX. Los

dueños de las fábricas que se beneficiaron formaron un gremio para proteger sus intereses: “El círculo leonés mutualista”. Fundado el 26 de mayo de 1901 por un comerciante llamado Benito Gaona, la asociación pretendía: “el fomento de la unión entre comerciantes, industriales, agricultores, profesionistas y empleados [...] la ayuda mutua en caso de necesidad, el auxilio a las familias en caso de necesidad, la instrucción y el recreo lícito y el fomento de las actividades culturales” (Leal, 2003: 242). En sus inicios el grupo fue fundamental en relación a los temas culturales que ellos podían proyectar a la sociedad leonesa. Llegaron a tener su propia revista a la que nombraron *Armonía social*, donde publicaron artículos sobre la historia del municipio y poemas de diversos autores locales. Es menester señalar que en 1920 construyeron una biblioteca pública, con un acervo de 4000 libros. Su modelo de organización sería un antecedente para la formación de grupos artísticos posteriores como “La Trapa” y “Oasis.”

Del 11 de octubre de 1901 hasta el 31 de octubre de 1907, la ciudad inició un proceso de modernización. Se remodelaron parques y paseos públicos, se instaló la luz eléctrica, empezó a operar el banco nacional de México en la ciudad, llegó el primer automóvil y se construyeron pozos para facilitar el acceso al agua potable a la población. Sin embargo, la Revolución de 1910 y una nueva inundación en 1911 provocaron que la incipiente bonanza de la región cayera una vez más en una profunda crisis. Las fábricas manufactureras intentaron sobreponerse a esta situación tratando de seguir exportando sus productos a otras ciudades, pero la mayoría de los cargamentos que iban a bordo de ferrocarriles eran interceptados por bandidos que merodeaban las afueras de la ciudad durante 1912 y 1913. Un año más tarde, el periódico leonés *El Obrero* publicó una nota en la que llamaba “Roba vacas” al alzado, Pascual Orozco (Labarthe y Zenteno, 2000: 135). El mote fue tomado por el caudillo como una ofensa y se dirigió con sus huestes a quemar la imprenta y saquear la ciudad. De nuevo, la población disminuyó. Muchas personas empezaron a enfermarse y a morir de tifo, y las que aún estaban sanas optaron por cambiar de ciudad antes que enfrentar la cerrazón de algún soldado. Los que se quedaron tuvieron que enfrentar las calamidades mencionadas y el hambre. Los dueños de la fábrica eran dadivosos: daban maíz y

frijol para pagar los sueldos que debían a sus trabajadores. El obispo de la ciudad, Emeterio Valverde y Tellez socorrió a los habitantes con \$150,000 para tratar de solventar la situación. La ayuda también llegó por parte del entonces alcalde, Antonio Madrazo, que reunió a un grupo de maestros zapateros para crear talleres y revitalizar el empleo.

La permanencia de los revolucionarios en la ciudad se mantuvo hasta 1917 con el arribo de tropas carrancistas y villistas. Todavía en la década de los 20, y habiendo pasado la etapa más crítica de la Revolución, no se lograba tener un gobierno estable. Tan sólo de 1920 a 1924 se había tenido en la ciudad diez presidentes municipales (Labarthe y Zenteno, 2000: 140). Todo intento de elaborar planes a largo plazo para contrarrestar la devastación posrevolucionaria tenía que aplazarse para atender los problemas prioritarios, pues siendo tan efímero el gobierno, era lo único que podían hacer.

La Revolución mexicana coincidió con el estallido de otro cisma a nivel global: la Gran Guerra -1914-1918-. En 1917, Estados Unidos entró a la confrontación y con la mayoría de sus trabajadores portando armas en países europeos, el país del norte comenzó a importar productos para sostener a sus tropas. El comercio de este tipo se reanudaría durante la Segunda Guerra Mundial. Entre los lugares que resultaron beneficiados con esas importaciones fue León (Labarthe, 1997: 300). La demanda de zapato en el país del norte comenzó a levantar a la población. La exportación de éste producto inició una expansión en el interior de la república: Chihuahua, Saltillo, Monterrey, Tampico y Veracruz fueron los lugares donde más hubo negocios. Los modelos capitalistas comenzaron a brotar por todas las fábricas; la maquinaria se modernizó y la división del trabajo se estableció; aunado a la paga por destajo, se tornó una forma de producción más eficaz para los dueños de las fábricas. El ingreso de familias oriundas de Jalisco a la región también fue un beneficio, pues llegaban dispuestos a iniciar negocios. De esa forma León logró pasar esas tribulaciones económicas durante los albores del siglo XX.

La educación y la cultura

Durante la segunda mitad del siglo XIX, León era una ciudad de comercio. Las familias acaudaladas pertenecían a las dos facciones políticas que imperaban en la época: liberales y conservadores. Pese a ser rivales en la política, sus gustos por la expresión artística eran similares: rechazaban cualquier muestra de arte proveniente de sectores inferiores, adulaban cualquier expresión por lo culto y sentían atracción por la arquitectura neoclásica. Los referentes de estos ideales tenían un origen meramente criollo, gestado en una etapa post independentista que buscaba volver a sus orígenes españoles para encontrar una identidad nacional. (Mora, 2013: 73). Las lenguas canónicas para este tipo de educación debían ser las grecolatinas. El idioma indígena había sido relegado. Los productores de calzado que no gozaban de grandes capitales dependían de una gran familia para elaborar mercancías. Los niños, que en el giro se les denominaban “zorrillas”, también eran empleados para el trabajo y se prefería mantenerlos así que llevarlos a la escuela. Vivían en un ámbito difícil dónde era habitual el analfabetismo y el trabajo rudo. La erección de la diócesis en 1863 y la instauración de José María Diez de Sollano y Dávalos como Obispo de la ciudad, permitió que la educación se dirigiera a los sectores menos privilegiados y que las artes, sobre todo la arquitectura, otorgaran a León el prestigio de ser la segunda gran población del país de la época (Espinoza, 2011: 247).

En 1864, el obispo Diez de Sollano y Dávalos abrió las puertas del seminario conciliar. La formación era de índole sacerdotal y se veían materias como teología, filosofía tomista, lógica aristotélica, sagradas escrituras y metafísica. Los seminaristas eran obligados a doctrinarse en un arte y aprender un idioma (Labarthe, 1997: 415). Durante el siglo XIX, el proceso de enseñanza se ramificó para generar un proceso de aprendizaje gradual que fuera introduciendo al alumno en un tema en específico desde el primer año hasta el último. Por ejemplo, la facultad de teología tenía esto en su plan de estudios:

- Primer año: primer curso de teología dogmática, primer curso de sagradas escrituras y primer curso de historia eclesiástica.

- Segundo año: segundo curso de teología dogmática, segundo curso de sagradas escrituras y segundo curso de historia eclesiástica.
- Tercer año: tercer curso de teología dogmática y primer curso de teología moral
- Cuarto año: Cuarto curso de teología dogmática, segundo curso de teología moral, estatus diocesanos, ascética y teología pastoral.
(Labarthe,1997:416)

El prestigio educativo estaba en las manos del clero y pese a no ser abundante en el Estado, León gozaba de números saludables en el rubro. Las leyes guanajuatenses, siguiendo las órdenes de la ley federal, promulgaron la enseñanza primaria como obligatoria. En 1873 León contaba con dos escuelas nacionales de niños y dos de niñas, diez eran sostenidas por el municipio y cinco por la grey católica. Para 1875 Guanajuato poseía 403 escuelas, que eran pocas si se les cotejaba con las que había en Jalisco -714- y en Puebla -1008- (Labarthe, 1997: 420). No obstante, en León estudiaban el 45% de los jóvenes en el Estado y era el municipio que más dinero facilitaba a la educación primaria en México (Labarthe, 1997: 408). Ante la inasistencia de niños a clase, en 1889 se tomaron medidas para que los policías pudieran llevar a inscribir a una escuela a los niños que vieran merodeando por las calles. La enseñanza también se buscó que llegara a los adultos. El poeta José Rosas Moreno creó el 23 de septiembre de 1870 la “Sociedad de enseñanza popular”, dando clases a adultos de manera gratuita y bajo el subsidio del gobierno estatal. José Guadalupe Posada también fue participe del avance educativo de la ciudad, dando clases de litografía en la secundaria oficial de 1884 a 1888 (Espinoza, 2011: 268).

Pese a la inundación de 1888 en la ciudad se trató de continuar impulsando la vida cultural. La inauguración del Teatro Doblado en 1880 había iniciado la propagación del arte en la ciudad. La “*Pax porfiriana*” había apaciguado las disputas militares por todo el país. Eso permitió que las expresiones artísticas, insufladas de aires romanticistas, comenzaran a desarrollarse a sus anchas. En León, el Obispo Tomás Barón y Morales fue el mecenas que encargó al relojero y

arquitecto Cecilio Luis Long crear canales y puentes que sanearan a la ciudad después de la inundación, desde luego, sin inhibir su genio artístico. Así fue como Long construyó el puente Barón y Morales que permitía a los habitantes del Coecillo cruzar el río de los Gómez sin problemas; edificó la cúpula de la catedral de León -cuya campana, se dice, permite escuchar el nombre del arquitecto- y el mausoleo en estilo neo-mudéjar que le hizo a su mecenas. El arte pictórico tuvo su expresión en otro leonés llamado Juan Nepomuceno Herrera, quien gracias a su amistad con el anterior obispo, José María de Jesús Diez de Sollano, realizó varios retratos que fueron colocados en la catedral leonesa. La literatura tuvo su canal de difusión en 1882 con el periódico *La aurora literaria*, el periódico de Ciencia y Literatura patrocinada por la sociedad literaria musical “Manuel Carpio” (Labarthe, 1997: 477). La sociedad de enseñanza popular tuvo también su revista científica bajo la supervisión de Manuel Rosas Moreno; sucedió lo mismo con la secundaria y preparatoria oficial, ambas tenían su propio órgano de difusión impresa (Labarthe, 2011: 290).

Los inicios del siglo XX fue una época donde convergieron el levantamiento económico, fruto de los últimos años del Porfiriato, y de calamidades que trajo la Revolución. Fueron tiempos de asociaciones, círculos dónde la cultura podía guarecerse y florecer. La labor primordial del Circulo Leones Mutualista era la protección de sus miembros cuya mayoría eran comerciantes. Sin embargo, sus festividades se caracterizaban por realizar conciertos de música clásica, veladas literarias -llegando a participar el poeta Juan de Dios Peza en una de ellas (Labarthe, 1997: 458)- y premios florales, que comenzaron a entregarse en 1901. Las actividades que realizaba el círculo leonés dejaban entrever que las manifestaciones culturales se llevaban a cabo en forma de ritos exclusivos de la clase pudiente, es decir: cada evento se realizaba de forma privada y se invitaba a la población general sólo si los organizadores lo deseaban. Esto era una consecuencia de la moral cristiana que permeaba entre los habitantes de la ciudad, pues consideraban que las actividades lúdicas eran una cuestión que se debía tener bajo control (Vargas, 2004: 97). De 1900 a 1910, el periódico, las editoriales y las imprentas eran el medio de mayor expresión cultural; temas como

la religión, la política, el periodismo y la educación eran lo que más se publicaba. Las actividades culturales estaban bajo la influencia de la iglesia: la música, mediante el seminario, era enseñada a todo aquel que lo deseaba. Las bibliotecas, las librerías y las escuelas no estaban exentas de los ideales católicos y el gobierno municipal sólo tenía injerencia en el ámbito de la cultura mediante un teatro y una biblioteca (Gómez Vargas, 2004: 107).

Ante el ingreso de las huestes orozquistas a la ciudad en 1914, todo eso tuvo que dejarse. Las escuelas se militarizaron y se impuso a los alumnos utilizar uniforme militar (Labarthe, 1997: 425). León superó los estragos que dejó la Revolución, los negocios empezaron a retomar su normalidad. Las familias provenientes del estado de Jalisco terminaron por acrisolar la economía leonesa. La industria era favorecida por el estado, pero la cultura fueron rezagándola gradualmente. De 1930 a 1940 la estructura educativa se mantuvo gracias a la atención del gobierno y la injerencia del clero en este rubro se fue desplazando, sin embargo fueron descuidados los edificios que otrora permitían la expresión artística como la plaza de gallos, el Teatro Doblado –que pasó a ser una sala de cine- y el monasterio franciscano. Bajo el estímulo de una idea de modernidad desmedida, fueron demolidos los edificios del siglo XIX -como la antigua hacienda que recibió a Maximiliano de Habsburgo en 1864 y en la que ahora se erige el Hotel Condesa- y la zona centro fue partida con una avenida de alta circulación. Pese a todo, la cultura encontró un lugar donde expandirse mejor con la “Generación de los custodios”, conformada por Vicente González del Castillo, poeta y fundador del archivo histórico; José Villalobos Ortiz, Timoteo Lozano, Julio Orozco Muñoz, Ruth Nasser, Eloísa Jimenez y José Ruiz Miranda (Leal, 2011: 385). Se caracterizaban por su devoción católica, influenciados por el obispo Emeterio Valverde y Tellez. Los que eran escritores publicaban sus obras en ediciones privadas y, en 1946, encontrarían una plataforma de difusión en el periódico *El Sol de León* que les otorgaba espacio para sus poemas o sus artículos como las “Curiosidades Literarias” de Vicente González del Castillo.

Las expresiones literarias, pero sobre todo la poesía, fue un método que ayudó a la cohesión de los artistas. La sociedad artística-literaria “La Trapa” fue finalmente el acto que reuniría a esta generación. Todo inició con un poema publicado por José Ruiz Miranda, en el periódico *El presente* de 1922:

Yo soy un viejo monje de la trapa...
Envuelto en el sayal de mi amargura
Medito largamente... largamente...
Me cubro con el gris de mi cogulla
Y sin siquiera despegar los labios,
Como los muertos vivo en una tumba...
Oí cantar a un pájaro agorero
Una noche de luna;
Un horóscopo dijo su sentencia
Y oscureció mi ruta
Una gitana de cabello endrino
Tomó en sus manos la diestra mustia
Y musitó un extraño sortilegio:
Luego me dijo “la tristeza tuya
Será la carne y la sangre de tu alma...

-¿Ya no me dejará?

- No

- ¿Nunca?

- ¡Nunca!

Yo soy un viejo monje de la trapa...
Como los muertos vivo en una tumba...

(Leal, 2011: 388)

El poema titulado “Yo soy un viejo monje”, fue respondido con el poema “Escucha, viejo monje”, de Vicente González del Castillo; “Yo también soy un monje”, de Manuel Alcocer Marmolejo y “Yo, como un viejo monje”, de José Villalobos Ortiz; entre otros. Este fue, por decirlo de una forma, el inicio ideológico de “La Trapa”, pues la primera reunión se llevaría a cabo en 1924 a iniciativa del doctor José de Jesús González, quien dijo que “Había de convocar a todos los

monjes y reunirlos en una sociedad literaria” (Leal, 2011: 370). Además de los anteriormente mencionados, también formaron parte: Francisco G. Plata -fundador de la Cruz Roja en León-, Emeterio Valverde y Tellez, Juan B. Fuentes –músico-; Serafín Rocha -violinista-, Julio Orozco Muñoz -escritor-, Francisco González León –poeta-, Wigberto Jimenez Moreno y Antonio Pompa y Pompa –ambos, historiadores. Asimismo llegaron a tener invitados de importancia nacional como Carlos Pellicer, Alfonso Junco, Andrés Henestrosa, Enrique González Martínez, Alfonso Esparza Otero, Fernando Robles, Federico Escobedo y José de la Luz Ojeda (Porrás, 2011: 371). Durante sus reuniones se dedicaban a criticar y componer obras literarias, hacían lo mismo con la música. Titularon *Ars* a la revista que difundiría sus obras escritas. Sería en ese mismo medio donde difundirían lo que pretendían como asociación y el porqué del nombre:

¿Qué es La Trapa? Es una sociedad artística, cuyo fin es fomentar “el arte y difundirlo” según reza su constitución.

¿Por qué se llama La Trapa? se llama así como bien pudo llamarse “Sor Juana Inés de la Cruz”, “Amado Nervo”, “Beethoven” o como ustedes quieran. En esta clase de agrupaciones y otras que se les parecen, existe alguna razón para denominarlas de esa forma, a veces incomprensible [...]

Se ha conservado el nombre de La Trapa porque se ha tomado como un símbolo: los monasterios fueron el arca en la que se salvó la civilización en los siglos medios [...]; queremos (por lo menos esa es nuestra aspiración) cultivar el arte en toda su pureza; trapa significa escala practicada en la roca viva [...] (Porrás, 2007: 46)

Del mismo modo, conformarían un cuarteto de cuerdas que a la larga se convertiría en el precedente de la orquesta sinfónica de la Universidad de Guanajuato (Porrás, 2011: 371). Durante casi dos décadas el grupo se mantuvo vigente como uno de los bastiones donde la cultura podía expresarse sin ninguna censura, aun con sacerdotes entre sus filas y con la Guerra Cristera que se cernía sobre el Bajío. Una carta de Vicente González del Castillo a José Villalobos Ortiz,

fechada en 1939, sostiene que el grupo aún seguía vigente diez años antes de que otro grupo artístico los relevara. En el seno de la religión crecería el relevo de La Trapa con el vate y sacerdote José Fidel Sandoval Ponce -miembro de la academia mexicana de la lengua- y su grupo de afición a las letras: Oasis. Con la sociedad precedente mermada por la diseminación de sus miembros y la muerte de otros, José Fidel Sandoval, que conocía a fondo la organización de La Trapa, forma el grupo Oasis el 2 de junio 1949 para continuar con la tradición literaria. Durante la primera junta se reúnen personalidades, en su mayoría poetas, como Rubén Mendoza Heredia, Rubén Serratos, José de Jesús Ortiz Funes, Concepción Mojica, José Trinidad Plascencia y Manuel Isidro Martínez (Miranda, 1952: 8). Las reuniones eran itinerantes y sus miembros eran profundamente católicos –características semejantes a las del grupo La trapa-. Durante la primera reunión se acordaron tres puntos:

- 1- El nombre del grupo: Que finalmente sería llamado Oasis
- 2- El lema: *Quid ut ars?* (¿Qué hay como el arte?)
- 3- La edición de una revista: Se editaron diez revistas y un número especial de 1950 a 1956. (Miranda, 1952: 9)

En el número 1 de la revista publicaron sus intenciones como grupo y su ideología: “[...] A fuerza de sinceros, debemos declarar que abrigamos un profundo respeto por la venerable antigüedad clásica, así como repudiamos el rezagado espíritu de los que piensan que blasfemar es progresar” (Oasis: 1).

Oasis realizaba actividades artísticas en la ciudad, justo como su predecesora, incluso llegaron a instaurar el día del artista cada primer miércoles de ceniza. El grupo gozó de un gran número de miembros –que sólo podía ingresar por medio de una invitación-, entre las que se encuentran los poetas y las poetizas Paula Alcocer de Aguilera, Margarita Michelena, Margarita Paz Paredes, Vicente Echeverría del Prado, Javier San Martín Torres, Gabriel Ramirez, Benito Romo Vivar, Luis Solís Lozano, Luis Guillermo Ocegüera, Hector Urrutia, Moisés Montes, Jorge Fernández de Castro y Alberto Ruiz Gaytán; los ensayistas Ramiro López Septién, Salvador Alvares Rangel, Guadalupe Navarro, Jesús Rodríguez

Frausto, Pascual Aceves Barajas -padre de Carlos Monsiváis- y Felipe Hernández Segura. Los cuentistas Manuel Isidro Martínez, Jesús Rodríguez Gaona y Alberto Quiroz; los músicos y pintores Juan B. Fuentes y Francisco Javier Martínez. Al grupo se unieron miembros del grupo precedente como: José Ruiz Miranda, Timoteo Lozano y Raymundo G. Cervantes. Efrén Hernández aparece en la revista número uno como colaborador del grupo, sin embargo, después de esa mención no hay un solo número que publique alguno de sus textos. Los nexos que el padre Fidel Sandoval tenía con la Academia Mexicana de la Lengua hicieron que él y su grupo entraran en contacto con escritores de talla internacional como Gerardo Diego, poeta de la generación española de 1927 -misma generación a la que perteneció Federico García Lorca- y ganador del premio Cervantes junto a Jorge Luis Borges en 1979. El argentino Aurelio Capdevilla fue otro literato que mantuvo relaciones epistolares con el grupo, en especial con el poeta Vicente Echeverría del Prado. Pasaría lo mismo con la poetisa Concepción Mojica que mantendría contacto con el poeta Enrique González Martínez.

2-Las corrientes literarias en México durante los siglos XIX y XX

La literatura mexicana tuvo su etapa de gestación en el siglo XIX. El Estado mexicano como tal se había conseguido a base de una independencia consumada por ideales criollos. Sin embargo, lo que distinguía a los habitantes de aquella nación era una de las incógnitas que se buscaba resolver. El idioma español terminó siendo una de las formas de responder a la incógnita. La visita del Barón de Humboldt a México permitió entender que si se quería tener un dominio correcto del idioma se deberían volver a las bases del mismo, es decir, a los grandes exponentes del español como Miguel de Cervantes, Sor Juana Inés de la Cruz o Juan Ruiz de Alarcón. También fueron estudiados escritores grecolatinos, apegando la incipiente literatura mexicana al estilo neoclásico. Uno de los ejemplos del neoclasicismo en México son las *Odas* de Francisco Ortega, que relatan la figura heroica de Antonio López de Santa Anna y su victoria frente al intento de reconquista español. La valía de este poema surge por su comparación alegórica que define la victoria como una venganza de los antiguos aztecas frente a los conquistadores (Mora, 2013: 86). En 1836 la literatura tuvo un nicho donde fraguarse en la Academia de Letrán. Desde luego, la búsqueda de la identidad literaria era la principal excusa para la formación de aquella escuela, pero todo se decantaba bajo el molde del estilo neoclásico. Sus características, según Fuentes, Herrera y De la Mora, eran primordialmente las siguientes:

- Vibraba en su poesía el pensamiento cristiano.
- Sus obras estaban apegadas a la preceptiva literaria.
- Eran objetivos en la descripción de paisajes.
- En sus obras predominaba la razón sobre el sentimiento.
- Eran realistas en sus apreciaciones sobre la vida.

(1998: 327)

El cristianismo fue uno de los elementos que más perduró en la poesía del siglo XIX. Poetas como Guillermo Prieto, Manuel Carpio y José Joaquín Pesado tenían la certeza de que la virtud de la poesía recaía en su capacidad de profundizar en el pensamiento religioso. Es menester señalar las influencias de escritores

Europeos como Lamartine y Chateaubriand; de filósofos como Benjamín Constant y Victor Cousin, los que ayudaron a formar el criterio religioso dentro de la poesía mexicana.

La corriente romántica, nacida en 1798 por los escritores alemanes Novalis y Wilhelm Schlegel, brota en México a la par del neoclásico. La lectura de los españoles románticos Gustavo Adolfo Bécquer y José Zorrilla –este último visitaría la otrora Nueva España en 1850- introdujo este movimiento en la literatura. Se hablaba de libertad en un país de invasiones y se elogiaba el pasado para sostener un presente carente de identidad. El Romanticismo se tornó la fórmula para soportar la adversidad y refutarla, pues era más necesaria la euforia emocional que provocaba el patriotismo, que el raciocinio pasivo que traía el Neoclásico. El movimiento se utilizó en México bajo los siguientes parámetros:

- Sentimientos de amor de forma exaltada.
- Ideas religiosas bajo el manto de la religión, pero impregnadas de liberalismo.
- Se alejan de la realidad y predominan en ellos los sentimientos de tristeza, melancolía, amor a la soledad, muertes y escenas fúnebres.
- La descripción a la naturaleza subjetiva.

(Fuentes, et al, 1998: 338)

Escritores como Fernando Calderon, Ignacio Rodríguez Galván y Guillermo Prieto tomarían este movimiento como molde para redactar sus obras. Vale la pena mencionar que el Liceo Hidalgo -1849- mantendría la enseñanza del Romanticismo vigente aun cuando este empezaba a decaer.

El Modernismo fue el estilo que rompió con todos los moldes decimonónicos. Fruto de la independencia de América Latina en el siglo XIX, el movimiento surgió como la búsqueda de una identidad, acercándose al pensamiento europeo para forjar el propio, pero deslindándose de cualquier imposición que pudiera llegar de los mismos. En México, el primer acercamiento al Modernismo lo dio Justo Sierra en 1868, con su libro *Conversaciones del Domingo*

(Mora, 2013: 105). Para entonces, Ignacio Manuel Altamirano había criticado a los poetas de la época por haber sustituido la poesía de la naturaleza con otra de carácter religioso o histórico. Si bien la opinión de Altamirano no sentaba las bases para un nuevo estilo literario, sí nos permitía saber lo anquilosado que se encontraban ya los estilos romántico y neoclásico. El mismo Altamirano cambió la forma de hacer poesía en México con su poema “Al Atoyac”; sin embargo fue el nicaragüense Rubén Darío el que finalmente abriera las puertas al Modernismo con su poemario *Azul...*, publicado en 1888. La estructura de un poema modernista ya no seguía la ortodoxia tripartita de un poema con rima, ritmo y métrica. Estas son sus características:

- Restauración de metros y rigores arcaicos.
- Renuncia a la rima.
- Combinación de versos de muy diversa extensión.
- Preferencia por versos largos.
- Empleo de las fórmulas tradicionales, pero con libertad de cambios.
- Creación de nuevos ritmos aptos para el nuevo tipo de versos.

(Buchón, 1971: 274)

En 1893, José Juan Tablada publicaría “Onix” y “Misa negra” dos poemas con matices modernistas y cargados con la suficiente irreverencia a los temas comunes de la época como para ser considerado por los críticos como “decadente”. Manuel Gutiérrez Nájera abriría escaparate a los poetas modernistas con su revista *Azul*. En 1898 también se crearía la *Revista Moderna*, órgano de difusión literaria cuyo fundador, Jesús Valenzuela, publicaría un artículo en donde explicaría los motivos por los que el Modernismo había arribado a la lírica mexicana:

[...] La lectura de los materialistas, pesimistas (Buchner, Schopenhauer) y otros desconsoladores, y la de los poetas Baudelaire, Mallarmé y Verlaine en una atmósfera saturada no sólo por la duda y el desencanto, sino por el desprestigio de nuestras inocentes creencias seculares entre el pueblo

mismo, fijaron definitivamente la dirección de la poética [...] (Mora, 2013: 123)

A Tablada se le uniría el poeta Amado Nervo, cuyo discurso poético no trataba de profundizar en la búsqueda de una identidad nacional sino plasmar las inquietudes y los deseos que brotaban desde su autonomía. Tanto Nervo y Tablada, serían conocidos con el mote que se le dio al último mencionado: los decadentes. La poesía modernista continuaría influyendo la poesía, no sólo la latinoamericana, sino también la española –ejemplos: Ramón Valle Inclán, Manuel Machado y Francisco Villaespesa- hasta entrado el siglo XX. Mantuvo su vigencia en sincronía con la *belle époque* y con el estallido de la Primera Guerra Mundial. La creación de nuevas corrientes como el Futurismo y el Dadaísmo hizo que el Modernismo iniciara un proceso de descomposición, que si bien desaparecería de tajo en Europa, en México perduraría unas décadas más. La intelectualidad mexicana mantenía su vigencia acorde a las circunstancias que acontecían en el seno del país.

En 1906, la revista *Sabia moderna* congregaría a los futuros miembros del Ateneo de la Juventud como Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Julio Torri, Alfonso Cravioto, etcétera. El grupo pugnaría por un estudio meramente académico, apegado a la filosofía y que permitiera la creación de nuevos métodos artísticos. Algunos de ellos –como José Vasconcelos- serían indispensables para resolver los conflictos de la época revolucionaria, volviéndose diplomáticos o participando en la política que diera forma a la nación. Tanto Amado Nervo como José Juan Tablada formarían parte de esa pléyade de personalidades que pasaron la mayor parte de su vida en la diplomacia. El primero sería embajador en España, Uruguay y Francia donde entraría en contacto con Rubén Darío; el segundo en Venezuela, Colombia, Estados Unidos y Japón, país que le permitiría encontrar nuevas formas de hacer poesía con el haikú. El estilo de ambos poetas se decantó sobre toda la República Mexicana. Tan sólo la muerte de Amado Nervo en 1919 y la parafernalia que provocó su funeral en la capital, es síntoma de lo significativo que eran los poetas para el país.

Bajo el encanto que provocaba el Modernismo en la poesía y la estabilidad económica que trajeron a las ciudades las postrimerías del porfiriato, el Modernismo encontró en la provincia un lugar donde reproducirse. Poetas como Francisco González León, oriundo de Lagos de Moreno, el veracruzano Salvador Díaz Mirón o el jalisciense Enrique González Martínez aportarían nuevas formas de imaginar y ver la realidad a partir de lo visto en la provincia. Y es precisamente de este grupo de poetas donde tomaría sus referentes el zacatecano Ramón López Velarde.

Lopez Velarde nació en 1888, mismo año que Rubén Darío publica su libro *Azul...*, y en 1916, año del fallecimiento del poeta nicaragüense, publicó su primer poemario *La sangre devota*. Estas extrañas sincronías de sucesos resultaron ser profecías que propusieron un puente de cambio entre la literatura modernista y la vanguardia en la que participan escritores como Pablo Neruda o Jorge Luis Borges. Si bien su poesía aun utiliza elementos modernistas -como el empleo de versos alejandrinos- se aleja de la misma proyectando en sus poemas severas introspecciones al Yo. La muerte y la vida, castidad o pureza, pecado o religión; son los dilemas a los que se enfrenta López Velarde. La provincia nunca deja de ser el elemento al que acude para recordar al amor, lugar al que Octavio Paz (2009) describe como “lo distante y lo cerrado. Si de lo físico pasa a lo moral es lo intacto y lo intocable: la virginidad femenina, la entereza masculina” (p. 28). Todo esto se verá reflejado en poemas como “Mi prima Águeda” o “A Sara”.

Lopez Velarde muere en 1921 dejando una herencia poética que recibirá en 1928 el grupo de Los Contemporáneos. Conformados por escritores como José Gorostiza, Carlos Pellicer, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Jaime Torres Bodet, Jorge Cuesta, Elías Nandino, Enrique González Rojo, este grupo fue nombrado así por el nombre de la revista: *Contemporáneos*. Algunos escritores del grupo de los Contemporáneos publicaron sus primeros poemas en la revista *CVLTVRA*, editada por Agustín Loera y Chávez y el Ateneísta Julio Torri. La obra de cada uno tenía una fijación temática específica, aunque no permanecía arraigada en su totalidad, pues cada uno de ellos compartía sus ideas con los

compañeros de su grupo para luego tomarlas como propias. Villaurrutia publica en 1938 su libro *Nostalgia de la muerte*, donde escribe sus famosos nocturnos, poemas que se bifurcan entre lo onírico y la muerte y que permiten dar vistazos de lo que sería el surrealismo mexicano (Ortega, 2013: 232). Salvador Novo publica *XX poemas -1925-*, *Never ever -1934-*, *Nuevo Amor -1933-* y *Espejo -1933-*, poemarios donde existe una voz que hace alusión a la homosexualidad, y otra que protesta por los aires nacionalistas que anquilosan el arte mexicano. En la poesía de Carlos Pellicer hay un aura católico, no como aquel represor que tanto inhibe a López Velarde, sino más bien como una fuerza dadora de esperanza, similar al que muestra en su poema "Sonetos nocturnos".

Así, López Velarde fue en México el antes o después entre dos corrientes literarias como el Modernismo y la Vanguardia. Los Contemporáneos son el vínculo que amalgama la poesía francesa -Mallarmé, Rimbaud, Baudelaire- y la norteamericana -Ezra Pound, Walt Whitman-. Pese a todo, ninguno de los Contemporáneos fue tan transgresor como para romper de manera absoluta con el modernismo, algo que sí hizo un grupo predecesor: Los Estridentistas -1921-1927-.

Durante los años en que el grupo de los Contemporáneos comenzaba a formarse, los Estridentistas comenzaban a dispersarse. El grupo había seguido los parámetros del futurismo y el dadaísmo, corrientes creadas en Italia y en Suiza respectivamente y que ellos mismos se habían encargado de difundir en la capital mexicana o en provincias como Puebla, Zacatecas, Ciudad Victoria y Veracruz. El grupo estaba conformado por: Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, Manuel Maples Arce, Luis Quintanilla

La temática de los Estridentistas revela un mundo moderno donde el presente y el pasado se amasan en un juego anacrónico que se acopla a los sentimientos del hombre contemporáneo. Ellos llegarían a crear un manifiesto en 1923, en el que harían proclamas al mole de guajolote y dedicarían el movimiento a la deidad prehispánica Hutzilopochtli (Ortega, 2013: 235) -algo que no se repetiría hasta la generación del Crack-. Este grupo sería una breve escisión en la

cronología de los grupos de escritores denominados con el nombre de revistas donde publicaban. La historia retomaría su curso con las primeras ediciones de la revista *Taller*.

El primer tomo de *Taller* salió a la luz en 1938. El grupo estaba compuesto por poetas y prosistas como Neftalí Beltrán, Miguel Bustos Cerecedo, Enrique Guerrero, Efrén Hernández -leonés de nacimiento-, Rafael López Malo, Octavio Novaro, Alberto Quintero Álvarez, Rafael Solana, Carmen Toscano, Rafael Vega, Octavio Paz y Efraín Huerta. Estos dos últimos, que ya habían trabajado juntos en una revista de juventud titulada *Barandal*, serían los ejes que llevarían a la poesía mexicana a lugares no explorados. Efraín Huerta, nacido en Silao en 1914, pasó gran parte de su niñez en la ciudad de Guanajuato -vivió un tiempo en León, donde se ganó la vida vendiendo periódicos y zapatos, además de destacar como delantero en un equipo de fútbol (Sandy, 2015: 13)- pero su juventud y el resto de su vida la viviría en la Ciudad de México.

La poesía de Huerta se caracterizaba por ser un elogio a la ciudad, un retablo sin prejuicio que plasmaba la ciudad tal y como era: con sus luces y sus sombras, como las que muestra en el poema “Los hombres del alba”. Las mujeres son otro de los temas que le atañen y les canta con la misma vehemencia con la que ataca sus desavenencias políticas. Es también creador de un estilo denominado poemínimos, una combinación del haikú japonés con el lenguaje desenfadado, irónico y pícaro que tanto caracterizó al “cocodrilo” –como se hacía llamar- hacia el final de su vida. Es curioso que una personalidad tan barrial como la de Huerta haya encontrado en el erudito Octavio Paz una perdurable amistad. El poeta de Mixcoac tuvo una formación literaria europea. Su madurez como escritor había llegado a los 30 años. El mismo Paz se consideraba un poeta tardío; para él su primer libro era el que había publicado en 1949, titulado *Libertad bajo palabra*, pese a que en 1933 ya había publicado una antología que reunía toda su producción de juventud (Pacheco, 2014: 55). La corriente literaria que investía la poesía de Paz era de índole surrealista e insuflada de versos franceses como los ejecutados por los poetas malditos y por Aloysius Bertrand, padre del poema en

prosa. Asimilándolos e inyectando su genio creador creó obras como “Águila o sol” -1951- o “Piedra de sol” -1957-. Esto permitió que realizara poesía entre hojas en blanco o con versos fragmentados. Usando aquellos elementos fue como ganó el Nobel de literatura en 1990.

Después de la generación de Taller a la que pertenecían Paz y Huerta, surgió otra de no menor calidad: *Tierra Nueva* -1940-1942-. El grupo resulta particular por reunir a verdaderos personajes de la literatura como Alf Chumacero, pilar en la creación del Fondo de Cultura Económica; Concha Urquiza, mujer compleja que terminó sus días alejada de la poesía, enclaustrada en un convento y, finalmente, moriría ahogada en los océanos de Baja California y Pita Amor, tía de Elena Poniatowska, y creadora de una obra que tendía lazos con los planteamientos establecidos por el Modernismo.

Si se toma en cuenta el libro de Chumacero, *Palabras en reposo*, publicado en 1956, el modernismo se dilata hasta los años 50 y se reanima de nuevo la provincia, en específico en Michoacán con el sacerdote Manuel Ponce y su *Jardín increíble* -1950- o Alfredo R. Muñoz con sus poemas “Ciego Dios”, “Mi Cristo de cobre” y “Con un poco de olvido”. Como los textos y los mismos autores lo afirman, lo que estos hombres divulgaban era una poesía religiosa, muy similar a la que realizaban en León los miembros del grupo Oasis -1949-.

La generación de Medio Siglo fue un grupo que rompió con la tradición nacionalista creada por iniciativa de José Vasconcelos, pocos años después de haber terminado la Revolución. El grupo estaba compuesto por Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Tomás Segovia, Jorge Ibargüengoitia, Emmanuel Carballo, Jaime Sabines, Ramón Xirau, Margarita Paz Paredes, entre otros. La poesía que emanaba de este grupo utilizaba temas como:

La sátira Romana, el amor cortés, la observación sosegada del mundo y del mundo y de la historia personal, el misticismo onírico, las conmociones de la cotidianidad, los misterios de la materia, la comunión amable y cordial con la mujer y la ciudad, el látigo de la pasión erótica, la celebración del

hecho de estar vivo, los dramas de la condición humana, la épica de la sobrevivencia y de las tierras lejanas, el monólogo severo de la introspección, la especulación metaliteraria, el sentimentalismo coloquial y la espiritualidad panteísta. (Ortega, 2013: 249-250)

Los grupos literarios continuarían expandiéndose a lo largo del siglo XX. Otra generación emblemática sería la de La Espiga Amotinada, donde prefigurarían escritores como Hugo Gutiérrez Vega y José Emilio Pacheco. Este último tendría una amplitud literaria que abarcaría tanto la novela como la poesía: sus temas predilectos serían el paso del tiempo, la nostalgia de los recuerdos y la imposibilidad de volver a repetirlos, la frustración sentimental y la protesta política. Sus libros *No me preguntes cómo pasa el tiempo* -1969- e *Irás y no volverás* -1973- representarían un recuento de los sucesos más importantes de lo que hasta entonces era el mundo mexicano del prístino milenio.

3- Del barrio al libro: el poeta José de Jesús Ortiz Funes

En la actualidad el barrio leonés de San Miguel es conocido por ser un lugar peligroso, hostil para los que no saben andar por sus calles; es el seno donde se gestan delincuentes y pululan las pandillas.¹ Pero es también un lugar de resistencia política, de literatura y de historia. El barrio fue fundado en el año de 1549 por indios otomíes que ayudaron a los españoles en la guerra contra los chichimecas (Navarro, 2010: 86). Los indios que ahí habitaban tenían que soportar a los españoles cuyas tierras les negaban de forma reiterada y que les habían sido prometidas por batallar junto con ellos. Las pocas tierras que poseían no podían regarlas debido a que el agua les era vedada por las autoridades hispanas. En 1605, José Cali, voz responsable de exigir el trato justo para los naturales, demandó justicia frente al virrey. La respuesta que les dio era la que esperaban y los indios comenzaron a recuperar lo prometido, sin embargo, para 1648, los españoles volvieron a desobedecer la orden y volvieron a quitar tierras a los indígenas amparándose en comentarios como: “Hay en el pueblo de ellos más que cinco, que el uno se llama Cristóbal y el otro Tomás, el otro Diego, el otro Baltazar y el otro Juan sin que tenga el dicho pueblo otro indio más que los referidos” (Apud., Navarro, 2010: 89-90). Estos problemas permanecerán hasta el siglo XIX.

Su anexión como barrio a la entonces Villa de León no fue bien recibida por los habitantes de San Miguel y en 1869 pidieron al ayuntamiento leonés que se les otorgue la denominación de pueblo y se le llame San Miguel de la Concordia. Desde luego, su petición fue rechazada. Ya en esos días el lugar era conocido por ser un lugar donde la precariedad abundaba, así lo describe Toribio Esquivel Obregón:

El sur de la ciudad es el que tiene menos atractivo, casi infunde tristeza. La calle de la Condesa remataba en una capilla pobre hasta la mezquindad, levantada allá en los tiempos coloniales al Señor de la Conquista, a quien

¹ Una encuesta realizada en 2016 por el OCL –observatorio ciudadano de León- considera al barrio como uno de los más peligrosos en la ciudad. Fuente: <http://www.heraldoleon.mx/barrio-san-miguel-zona-delictiva-ocl/>

se tenía que tener como avanzada vigilante sobre el pueblo de los indios de San Miguel, pueblo levantisco, con humos de independencia y propensión al pleito judicial y al cuchillo. (Navarro Valtierra, 2007: 59)

La decrepitud de sus calles iba acorde con un estilo de vida deplorable. Se trabajaba prácticamente para sobrevivir el día y sustentar los vicios. Estos hicieron que se ganara la reputación de un lugar peligroso. Al respecto, Obregón agrega:

[...] Solos, en medio de la laboriosidad de los otros vecinos, aquellos indios se libraban de todo trabajo; las casas que comenzaban a deteriorarse, caían en ruinas por la incuria de no repararlas a tiempo: los hombres se pasaban la vida sentados en cuclillas, echados boca bajo al sol o jugando a la rayuela [...] La ociosidad había hecho criar malos hábitos a las gentes, lo que hacía que todo el pueblo fuera mal reputado y ningún vecino se habría aventurado a ir por ahí de noche sin una buena compañía y bien armado. (Ibíd., 2007: 59-60)

Sin embargo, no todo era infamia. San Miguel, también se caracteriza entonces por sus fiestas populares, la mayoría de índole religiosa y que involucran a su templo. Iniciado en 1648 y concluido a principios del siglo XIX, el recinto es motivo de celebraciones como la que se realiza el 29 de septiembre, fecha en la que se cree que se fundó el barrio y que consiste en la marcha de pequeñas milicias formadas en el seno del barrio que representan a los ejércitos otomíes que rendían culto a su patrono. Otra fecha emblemática es el viernes de Dolores, que en la actualidad, los vecinos dan agua fresca y nieve a las personas que pasan por su calle, todo realizado en un ambiente donde la música y la pólvora de los fuegos artificiales conjugan la fiesta.

Este fue el lugar donde nació José de Jesús Ortiz Funes.

Ortiz Funes nació el 2 de noviembre de 1914, un año agitado para León, pues la ciudad se hallaba en proceso de recuperarse del saqueo perpetrado por las fuerzas de Pascual Orozco. Sus padres fueron Lorenzo Ortiz y María Funes. Fue el penúltimo de diez hermanos. Desde niño mostró un gran interés por el

conocimiento. Fue ese ímpetu que tenía por el aprendizaje lo que hizo que su padre lo inscribiera en la escuela anexa al templo de San Miguel, “Fray Bartolomé De Las Casas”, fundada en 1921 por el maestro y sacerdote Antonio Saldaña Sánchez -nacido el 17 de enero de 1884, el padre Saldaña es reconocido en el barrio por haber dado educación a los niños de escasos recursos (Navarro, 2007: 105)-. Ortiz Funes aprendió temprana edad a leer, lo que hizo que empezara a consultar los libros que había en la biblioteca de su padre. A la edad de diez años escribió su primer poema al que tituló “Al rosal”:

Amo tanto las rosas
De mi rosal bendito
Parecen luminosas
Flores del infinito

Santifican mi vida
Con óleos de aroma
Y curan la herida
Del alma que asoma

(Rodríguez, s/f)

De acuerdo por la información recopilada por José de Jesús Rodríguez Frausto, el padre de Ortiz Funes era el que incitaba el gusto por la lectura e impulsó sus inquietudes a los estudios literarios. A los 17 años intentó escribir una novela que finalmente optó por desechar. Fue con esa misma edad que ingresó al seminario conciliar de León. Durante su estadía fue conocido como “El teólogo”, pues conocía de memoria La *Suma Teológica* de Santo Tomás de Aquino, *El tratado de filosofía* del cardenal Marcier y las obras de San Agustín. Otro documento habla de que su apodo no se lo mereció por sus habilidades en la teología sino por su figura regordeta (Sánchez, 2002: 355). Al no sentir inclinación por la vida sacerdotal abandonó el seminario después de tres años y se dedicó a

estudiar de manera independiente bajo la tutela de José María Márquez, célebre catedrático de filosofía, latinista, políglota y poeta.

En diciembre de 1932, Ortiz Funes y el escritor Rubén Mendoza Heredia empezaron a dirigir una revista titulada *La antorcha –semanario de cultura y variedades-*. El impreso permanecería vigente durante cuatro años y fue editado en folio menor con un número de cuatro hojas por tiraje. Nuestro poeta figuraría como jefe de redacción –además de que su posición le permitiría publicar sus primeros escritos-, mientras que su amigo, Mendoza Heredia, estaría en la dirección del semanario. Fue ahí donde entró en contacto con el poeta José Villalobos Ortiz, miembro fundador del grupo La Trapa y precursor del haikú japonés que trajo a conocer José Juan Tablada. El trapense encontró las publicaciones de Ortiz Funes bastante dignas y bajo el permiso del autor seleccionó algunos poemas para publicarlos en una revista de la ciudad de México titulada *El presente*. Desde ese momento sus poemas empezaron a proliferar en otros periódicos como: *El correo del Bajío, Guanajuato, Amanecer, El sol de León, El Heraldo, Tradicional, Presagio, El telegrafista, Cruz Roja, Reportaje, Revista de León y Antología internacional* (Rodríguez, s/f: s/p). Fue en esas mismas fechas donde Funes comenzó a trabajar de retocador de fotografías en el taller de Rafael Ruiz, labor que a la larga se convertiría en su modo de subsistir.

En 1938, contrajo matrimonio con María Hernández Hernández, con quien tendría seis hijos. Con los escritores y artistas Rubén Mendoza Heredia, Antonio Segoviano, Fernando Garcidueñas, Tobías y Félix Villanueva, Eufemio Saldaña, Isidro Carmona, Elpidio Muñoz Ledo y J. Cruz Alba formarían en 1947 la sociedad artística “El monasterio del ensueño”. Es posible que el nombre que eligieron sea un homenaje al grupo La Trapa, pues aquellos también eran conocidos como “El monasterio del ensueño” o, según Juan Carlos Porras, pudieron ser una escisión del mismo. Funes sería reconocido en este grupo por organizar una fiesta en la que se hacía homenaje a la intelectualidad leonesa. Ya en 1949 sería miembro fundador del grupo Oasis junto con otro de sus maestros José Fidel Sandoval Ponce. El poeta de San Miguel sería determinante para que Fidel Sandoval fuera

designado como miembro de la Academia Mexicana de la Lengua en 1962. De abril a diciembre de 1950 fue director del grupo, hasta que, por razones desconocidas, dejó el cargo a la poetisa Concepción Mojica. No obstante, permanecería como miembro del grupo hasta su muerte.

Jesús Rodríguez Frausto considera que los años cincuenta fueron para Ortiz Funes un parteaguas en su carrera como escritor. 1955 sería el año en el que se uniría a la “Unidad mexicana de escritores” y a la “Sociedad de amigos del libro mexicano”. En febrero de 1956 su obra aparece en el número 11 de una colección literaria denominada *Tehutli*, bajo el título de *América Bolívar*. En mayo de ese mismo año se editó su primer libro *Trébol*, que mereció el premio iberoamericano de poesía. Cabe resaltar que su poema: “América Bolívar” sería elogiado por el embajador de Venezuela, Manuel Pulido Méndez. De ahí en adelante su palmarés incluye: Flor natural en los Juegos Florales de León en 1959 y 1961 -fue el primer leonés en ganar el premio-; segundo lugar en los Juegos Florales de León e Irapuato en 1960; segundo premio en el primer gran certamen literario que organizó el seminario conciliar de León y violeta de oro en los juegos universitarios de San Luis Potosí. A la publicación de su libro *Contra la ausencia*, publicado en 1966, recibió una carta por parte del Papa Paulo VI, en el que lo felicitaba por su poemario. El poeta y entonces cronista de la ciudad de México, Salvador Novo, tomaría los poemas “Biombo de Junio”, “Durango”, “Pájaro de luna”, “Abierto amanecer” y “Parábola lila” para publicarlos en una antología llamada *Mil y un sonetos mexicanos*, en donde también se incluyen poemas de otros escritores de renombre como Octavio Paz y José Emilio Pacheco. Otros de sus poemas han sido publicados en la antología *El Libro de oro del declamador*, recopilado por el español José María Francés.

José de Jesús Ortiz Funes murió el 25 de febrero de 1980, a la edad de 65 años. Sus restos descansan en la parroquia del barrio de San Miguel, lugar que tanto quiso y que cantó en vida.

4- La obra y sus influencias

Ortiz Funes es un poeta de las calles, del barrio, de la ciudad; es de la gente que la cohabita con él, del pasado prehispánico y el presente eclesiástico; un poeta que hace de la estrofa un lienzo y de la palabra el color que concreta el cuadro, es voz que inmortaliza las costumbres y versificador que entrelaza el ritmo como los misterios de un rosario. Su estilo está empapado de pueblo, pero siempre siguiendo los pasos de los hombres que lo precedieron, concretamente los que pertenecieron a La Trapa. El grupo nace en una época de transición entre el modernismo y la vanguardia. Tres años antes de su creación -1924- había muerto el hombre que fraguó el ocaso del Modernismo: Ramón López Velarde. Pese a ello, sus versos son de marcada impronta modernista, como es el caso de “Yo soy un viejo monje de la Trapa”. Francisco González León, poeta de Lagos de Moreno y uno de los principales exponentes del Modernismo en México, entró en las filas del grupo. Sus libros más importantes serían dos, ambos publicados en 1908: *Megalomanías* y *Maquetas*, cuyo contenido sería fundamental para López Velarde, que vería un maestro en él -de hecho, López Velarde prologaría otro de sus libros titulado *Campanas de la tarde* (Flores, 2012: 10) y le dedicaría el poema “El adiós” (Velarde, 2009: 91)-. El estatus de mentor de González León tendría repercusiones dentro de los miembros de su grupo, sobre todo con José Villalobos Ortiz. Una carta escrita el cinco de septiembre de 1919 revela la relación de maestro-alumno que tendrían los dos poetas:

Mi fino discípulo y muy estimado amigo.

Ha sido en mi poder el valioso envío que se ha servido en consignarme, y al darme cuenta de él a las mientes (sic) me ha venido el antiguo apotegma de que bajo una mala capa se oculta un buen bebedor; y aquí la mala capa es aquel aire encogido que V. tenía cuando frecuentaba el amado Liceo del padre Guerra, bajo la cual ocultaba V. las sutilezas de su emoción.

Ya de fama conocía yo después sus orientaciones estéticas; y el acopio que V. hoy me consagra, y que guardaré agradecido profundamente, me dicen ya de la madurez de su estro.

Elogios a un lado, verdaderamente encuentro artística la labor de V., reconociéndole un fondo de sinceridad que convence. “Canas” y “Dejadme llorar” le salieron a V. del corazón. Sus “cantares” son muy sugestivos, y la composición que me dedica y la intitulada “A un suspiro” quizás son las que más me gustan.

Siga V. cosechando lauros y satisfacciones (el Arte tiene dulzuras esquisitas) (sic) y téngame siempre por su invariable y muy agradecido S.S.

FCO González León²

Es menester aclarar las circunstancias en torno a Villalobos y González de León debido a que el vate de San Miguel sería alumno del primero.

En 1933 tienen contacto por primera vez. Es por Villalobos Ortiz que Funes comienza a publicar sus poemas en el periódico *El presente*, lugar donde también habían publicado José Ruiz Miranda y Francisco González León. Desde esta perspectiva podemos juzgar que Ortiz recibió la herencia del Modernismo provincial que imperó en las primeras décadas del siglo XX. Para analizar este estilo es necesario adentrarse en la estructura que lo constituye. La escritura Modernismo requiere el ritmo para darle sentido al verso y es ahí donde impera una división. Se le llama ritmo interno al conjunto de timbres significativos –carga de significados en la palabra– que conforman la imagen del poema. Es en este plano en el que Ortiz Funes y López Velarde ostentan sus similitudes. Pese a estar divididos por dos generaciones de escritores, los dos ven a la provincia como un lugar de ensueño. Tomemos dos ejemplos: el primero “Domingos de Provincia”, de López Velarde:

Los días de guardar en pueblos provincianos
Regalan al vía andante gratos amaneceres
En que frescos los rostros, el Lavallo en las manos
(López Velarde, 2009: 110)

² La foto del documento original se encuentra en la sección de anexos. (p.83)

En su poema “Lindero de Júbilo”, Ortiz Funes nos regala unos versos tan idílicos como los anteriores cuando describe a su barrio:

Porque tu sol improvisó a tus ojos
Como en nicho lavado de neblina,
Tu cándido retablo
Que suelta sus palomas
Por la nostalgia azul
Mientras cantan mis afectos...
(Ortiz, 1956: 81)³

La presencia católica es otro de los aspectos que también están presentes en la obra de ambos, tomemos en cuenta que los dos estudiaron en un seminario, sin embargo, el desarrollo del tema es distinto: López Velarde veía el amor como sufrimiento, ambivalencia entre el goce y el pecado. La figura de Dios representaba la corona de espinas que se tenía que sufrir para consumir el deseo por una mujer. Esto se menciona en el soneto “Del seminario”:

¿Amor a las mujeres? Apenas rememoro
que tuve no sé cuáles sensaciones arcanas
En las misas solemnes, cuando brillaba el oro

De casullas y mitras, en aquellas mañanas
En que vi muchas bellas colegialas: el coro
Que a la iglesia trían las monjas teresianas
(López Velarde, 2009: 78)

López Velarde tiene una capacidad de introspección que no sólo abarca las sensaciones del exterior sino lo que también sucede en su interior. Si bien todo poeta escribe desde su propia visión del mundo; para él, el poema es el mundo

³ Los poemas de Ortiz Funes que son citados en este capítulo aparecen completos en la sección de anexos (p.84)

que debería ser. Crea relieves que dilucidan los parámetros de su ser. Como en un espejo se ve a sí mismo en sus poemas, contemplando el mundo que ya es, con todo su dolor y deseo reprimido. En cambio, Ortiz Funes se recrea en las sensaciones que le otorga lo otro, se repliega en él, es decir en su pueblo y su fe. Si lo cotejamos con lo escrito por el poeta zacatecano, el leonés tiene una poesía que carece de visiones inquisitivas hacia él mismo. Las pocas perspectivas de su ser se condensan en referencias a su niñez, como lo que hace en el poema “Flor de insomnio”:

A través de la lupa
Que moldearan las lágrimas
En la ojera otoñal
De mi vida silente
Repaso el alfabeto enamorado de la infancia
(Ortiz, 1951: 18)

O en el juicio que nos revela lo que interpreta de su creación, como en el poema “Ciudad Amarga”:

Este sueño de sangre que te nombra
con alfabetos dóciles de agua,
te encontró carcomida
pretérita ciudad
en tinta de manzana
(Alderete, 1968: 109)

Para Funes, Dios –y todas sus significaciones provenientes del cristianismo- es una figura cercana al hombre, apegada a la significación divina de amor y caridad que permeaba en los primeros cristianos. Ahora bien, existe un vínculo entre el hombre y Dios que el poeta de San Miguel deja entrever en sus

versos: la afinidad de ambas partes por el dolor. El calvario de Jesucristo es un suceso más afín a su identidad que sus propios milagros. La cruz de su iglesia representa su suplicio y sus feligreses toman como propio aquel suceso. La resolución de un milagro es un imposible si no se paga una cuota ya sea por medio de mortificar a la carne o algún tipo de privación. Se asimila a la divinidad, pues la divinidad misma, en carne de Jesucristo, asimiló a la humanidad por medio del dolor. Por lo tanto, el nexo entre ambos mundos sucede en la empatía que genera el dolor:

Estar contigo en el dolor, María
Es la más alta noche no acabada.
Los ojos como puesto sin ver nada,
¡Tú sola con el sol de tu agonía!

(Ortiz, 1967: 2)

Su relación con el catolicismo ha influenciado sus convicciones y su interpretación del mundo no es la excepción. La verdadera vida no está en la tierra, sino en el cielo. San Agustín ya había observado este aspecto y dividió el mundo en dos ciudades: la primera es falsa, terrestre y perecedera, que menosprecia a Dios y se sustenta exclusivamente en las facultades del hombre; la segunda es la ciudad eterna o la segunda Jerusalén, que existe después de la muerte y su rey es Dios. Funes se sabe partícipe de este mundo finito y doloroso y compara la pena de vivir con una clepsidra:

“Clepsidra”

Te pareces a mí
Encrucijada del tiempo
Con un afán de lágrimas

(Ortiz, 1956: 45)

A propósito de lo anterior, Octavio Paz define así el ser frente a lo sagrado: “El horror de lo sagrado brota de la extrañeza radical. El asombro produce una

suerte de disminución del yo. El hombre se siente pequeño, perdido en la inmensidad, apenas se ve solo. La sensación de pequeñez puede llegar a la afirmación de la miseria: el hombre no es sino ‘polvo y ceniza’” (Paz, 2003: 142). Y es precisamente de esta manera en la que Funes distingue al hombre en su poesía, como “polvo” y “ceniza”:

Miserere, te reza la ceniza
a la sombra de un aire tonsurado

(Ortiz, 1956: 69)

El segundo elemento que divide al ritmo es el elemento externo. Consiste en saber emplear las cesuras y los acentos en los versos, de esta forma permiten darle musicalidad al poema. Los dos vates utilizan este recurso para permitir a la estrofa mover la imagen a placer sin restricciones métricas, pero es en la estrofa misma donde empieza a haber divisiones. Funes se siente cómodo utilizando el pareado –estrofa de dos versos- y los tercetos. López Velarde es capaz de recurrir a los dos estilos mencionados, pero es más común que los alterne con estrofas que prolongan los versos –por ejemplo, los poemas “Tus dientes” y “Fábula Dística”-. En estas bifurcaciones estilísticas se pueden percibir algunas convergencias.

Existen otros puntos de convergencia: en el poema de Funes, “Los cipreses absolutos” y en el de Velarde, “Poema de vejez y de amor” se emplea un tecnicismo que los poetas utilizan como “Envío”. Proveniente de algunas métricas italianas y, posteriormente, adaptada durante el Siglo de Oro español, solía usarse cuando había cuatro versos en una sola estrofa. En este caso ninguno de los dos sigue esa regla y toman como sustento sus propias formas de composición.

En la historia de la literatura existen ciertas imágenes u obsesiones que yacen dentro de la obra de los escritores y que permiten darle particularidad a su narrativa: William Faulkner evoca el polvo y Rulfo el viento; en la poesía López Velarde tiene a Fuensanta, Dante a Beatriz y Rubén Darío, al cisne. En Ortiz Funes es la vegetación lo que arroja sus versos. En ellos se utilizan las palabras:

“rosa”, “flor”, “trébol”, “deshoja”, “lirios”, “biombos”, “yedra”, “jardín”, “yerba”, “amapola”, “bosque”, “laurel”, “violeta”, “azucena”, “ramos”, “huerto”, “heliotropo”, “cempaxúchitl”, “clorofila”, “néctar”, “flamboyán”, “sándalo”, “cipreses” y “gardenia”. Sus metáforas suelen relacionar el agua con el llanto y hacer de conceptos intangibles –como la música o el tiempo- experiencias sensitivas. Así lo muestra el poema “Jueves Santo”:

El tiempo sabe a égloga de higo

(Ortiz, 1950: 24)

Octavio Paz, considera que casi todos los poemas en lengua española se puede bailar y cantar (Paz, 2003: 89). Alderete Loza, menciona la facilidad que tiene Funes para musicalizar la poesía, comparando la primera estrofa del poema “Lindero de júbilo” con “Un alegre a doble orquesta, trepidante y majestuoso como la introducción de una sinfonía” (Alderete, 2009: 69).

Te canto, San Miguel

Porque nací zenzontle (sic)

De tu real corona

Cordillera de espadas

Que fabrica el maguey

(Ortiz, 1956: 81)

La aliteración, la anáfora y la rima forman parte de los elementos musicales de la obra de Funes. Estos los podemos encontrar en poemas como: “Tú y las palomas”, “Villancico” y “Flor de insomnio”.

La presencia de José Villalobos Ortiz fue fundamental para que Ortiz Funes se vinculara con el Modernismo y con nociones vanguardistas. Su influencia no sólo se limitó a generar nexos con la literatura mexicana, sino que además permitió que conociera el haikú japonés. En 1919, José Juan Tablada sería el primer escritor en habla hispana que publicaría un libro compuesto por haikús titulado: *Un día...* Su primicia logró penetrar en el estilo poético de la mayoría de

los escritores que compartían su lengua, uno de ellos había sido el propio Villalobos Ortiz. En 1939, lograría publicar un libro de haikús al que titularía con el nombre de *Amor*. Francisco Orozco Muñoz, célebre poeta francorrinconense y embajador de México en Bélgica, describiría de esta forma aquel libro:

Este es un pequeño libro de amor. De especial amor, que en él no asoma el amor común de un hombre con una mujer. Sino el amor de un poeta por todo lo creado en el rincón de su provincia. (Villalobos, 1939: 9)

El haikú de Villalobos Ortiz le da a las minucias que conforman la identidad de la provincia -es originario de Lagos de Moreno- la amplitud de una lupa. Escribe aludiendo animales como el perro, la torcaza y los asnos, incluso muestra el espíritu de superstición que habita en sus coetáneos:

Se santigua una vieja,
Y el remolino
Que es el diablo, se aleja
Por el camino.

(Villalobos, 1939: 32)

Este haikú no se apega a la métrica de lo hecho por el pionero del género Matsuo Basho, que consiste en 5-7-5 sílabas en tres estrofas respectivamente. Empero, la ausencia de este elemento no sale de los parámetros de lo que se considera haikú: José Juan Tablada también se toma esa licencia en lo que escribe, Octavio Paz hace lo mismo para traducir al español el diario de viaje de Basho: *Las sendas de Oku*. En el libro *Amor*, Villalobos Ortiz no sigue tanto esa métrica y el número de haikús que siguen los parámetros de su creador son contados. Es desde esta perspectiva que podemos notar su influencia sobre José de Jesús Ortiz Funes.

En los 96 haikús que Ortiz Funes escribió en su vida, no hay uno sólo que siga la unidad silábica 5-7-5 de Basho. Esto nos hace pensar que posiblemente Ortiz Funes no tuvo contacto con la obra originaria del japonés y que no quepa duda de que su herencia provino de Villalobos, además, no hay evidencia de que

dentro de los miembros de La Trapa y Oasis alguien más, aparte de estos dos, haya escrito haikú.

Son tres los lugares donde Ortiz publica sus haikús: el sexto número de la revista *Oasis* -1952-, *Trébol* -1956- y *Éxtasis* -1973-. En lo hecho en la revista, el haikú hace alusión a la naturaleza y a la religión católica. La provincia, como en Villalobos, es revelada por sus peculiaridades y la metáfora da paso al mundo natural y eclesiástico del poeta:

“Domingo”

Porque lo llevan a misa,
Replican sus campanillas
El almidón de la fiesta
(Ortiz, 1952: 26)

Es en estos primeros versos que podemos ver una ausencia que no predominará en el resto de los haikús publicados: la rima. El haikú japonés no necesita de la rima ya que la métrica es más que suficiente, sin embargo Ortiz Funes incrusta su impronta en el estilo y además de la rima agrega la aliteración:

“Trébol”

Tres veces huele a
Vegetal concordia
La mañana
(Ortiz, 1956: 11)

“Presagio”

La sangre que te retoña
Como el júbilo la vid,
Retumba enhiesta, ¡David!
(Ortiz, 1973: 18)

Aproximaciones al estilo poético de José de Jesús Ortiz Funes

Una vez vistos los vínculos de nuestro poeta con algunos escritores del modernismo mexicano, es menester detallar de qué manera realiza sus versos para así analizar su impronta. La temática predilecta de Ortiz Funes en sus poemas son dos: la religión católica y el barrio de San Miguel. Es en el poema “Los cipreses absolutos” que podemos encontrar estos dos tópicos reunidos. Publicado el cuatro de julio de 1965 en el periódico el *Sol de León*, el escrito tiene como propósito hacer un homenaje a las víctimas del accidente automovilístico que sufrió el equipo de futbol del barrio de San Miguel cuando se disponían a jugar una final en Dolores Hidalgo. El percance se llevó la vida de 19 personas entre las que se encontraban cinco jugadores, el entrenador, dos directivos del equipo, el presidente del club y el chofer del autobús que los llevaba al partido.

I

A dolores va mi equipo:

Canta la “porra” que alegra
el balón de su optimismo.

Su juventud se derrama

Como una copa propicua

A la sed de las miradas.

La interjección de la cumbre

aniña los sentimientos

con élitros de perfume.

Que por Valenciana el rumbo,

la muerte tira su trampa

como cuerda de columpio

-y un tutubisí fragante-

en domingo a media sierra,
que se le apaga la sangre.

Llanto del llanto escarlata:
al filo del medio día
se enlutan todas las canchas...
¡Y cómo pesa, desnudo,
el silencio cuando escala
los cipreses absolutos!

Un relámpago de frío
-taquigráfica noticia-
barruntan los linotipos.

Se cimbra León de Anáhuac
el ulular de sirenas
cunde la flor de su alarma

II
Y retumba el firmamento
-hemorragia cardinal-
el grito viudo del pueblo.
-Diáfana interrogación-
La inocencia de los niños
Alza el trébol de su voz

-aro de risas, ayer-

¡Ay, señor de la salud!
¡Ay, arcángel San Miguel!

¡Ay, Nazareno obediente,
padrino de la orfandad!
¿De qué color es la muerte

la viva muerte de enero?
Como un aullido redondo
Hacia el barranco del duelo

rueda el sol pesadamente,
lo mismo que si rodara
una moneda con fiebre.

Por el túnel de los huesos
sopla un aire de obsidiana
como cilicio perpetuo.

Mi barrio es un floripondio
de concordia teologal
con altos cirios de insomnio.

¡Qué cause de caracteres,
mi barrio de San Miguel,
tu equipo de feligreses!

III

Su nombre, como la perla
Rica está en manos de Dios
bordando una sugerencia.

Claro sollozo de esquilas
A sentimiento convoca
Rebotando en las esquinas,

y el trémolo de sus voces
dobla que dobla doblando
aquel lino de horizontes

flor se deshoja, de incógnito
-lluvia de sinceridad-
el azogue de los ojos.

Traen al templo centenario
-Jordán de nuestro bautismo-
sus cadáveres de nardo.

La liturgia me devuelve
al polvo gris de mi origen
con sus crespones de réquiem
¡Duelo mayor no recuerdo,
mi barrio de San Miguel,
ni otros ángeles obreros!

Misa de cuerpo presente
el patriarca melifica
con su corona de preses.

Tu telegrama de alondras
restaña la pena nuestra,
la pena nuestra por honda.

IV

Transparencia ciudadana
pupilas de humanidad
como los lirios del agua

¡Qué selva de abrazos tiernos
las calles de San Miguel,
y el pésame, qué sincero!

Perspectiva de recodos
van los féretros en fila
hasta el cementerio intonso

El crepúsculo se vuelve
bruñida rosa de lava
con el tropel de la gente.

Que es invierno la crisálida
donde la muerte dormita

-instinto amargo de dagas- .

y de zafiro el arcano
a donde van mis difuntos,
cuesta arriba de los astros.

Envío

Adiós, Avelino Alcántar
A contra luz, colibrí;
flecha plural, como ráfagas.

Felipe Cruz y Amador.
¡Al ajedrez de sus piernas
Jugamos el corazón!...

De nostalgia colectiva
cómo le duele a mi barrio
la tarde encinta de esquilas.

En una primera lectura podemos notar que el poema está constituido por treinta y tres estrofas, repartidos en segmentos numerados que van del uno al cuatro –incluyendo un quinto titulado “Envío”- y en cuyo número de versos predomina la tercerilla y en algunos casos –en las estrofas tres y cuatro- el verso libre aparece. No hay una estructura métrica que nos permita dilucidar algún parámetro de armonía entre sílabas, relegando la musicalidad a la rima aconsonatada y al ritmo existente entre la concatenación de imágenes, cesuras y acentos.

Ya entrando el primer verso el lector llega a un primer respiro, un acento entre “A dolores” y “va mi equipo”, una bocanada de aire antes de sumergirnos en

la tragedia que está por venir. Y es que Ortiz Funes nos advierte de esto desde un principio: si vemos el primer verso de manera literal es simplemente una introducción a lo que ya sabemos: el equipo de fútbol del barrio de San Miguel partió a Dolores Hidalgo a jugar una final, sin embargo si distorsionamos el sentido y lo imbuimos en el ámbito de lo connotativo, tenemos que la palabra Dolores pasa a ser de un lugar a una sensación que hace del sufrimiento su destino. Esta idea de fatalidad está escondida en esta y la segunda estrofa, cuya intención es retratar los últimos momentos de felicidad a la vista de su porra. Las palabras “porra” y “miradas” son fundamentales para entender el sentido. Para este punto, ya podemos notar la marca de nuestro autor en el tercer verso de la primera estrofa, al tornar un objeto –el balón- en un sentimiento –optimismo-.

Las estrofas tres y cuatro son de las más largas en el poema. El primero cuenta con nueve versos y el segundo con seis. Al leerlas, la ausencia de comas hace que la respiración se contenga por más tiempo, esto hace que la llegada al final de una estrofa sea similar a lo que se siente tomar aire después de pasar unos segundos debajo del agua. Esto corresponde a lo que narran las imágenes del poema: un ambiente donde el accidente por fin le sucede a los jugadores y alcanzan el final de su vida. Nadie sabe con precisión cómo se siente la muerte, una vez llegado a ese punto la respuesta se encierra en el cadáver y la incógnita se mantiene ante los ojos de los vivos que sólo la han podido contemplar. La intuición y la observación es lo único que nos queda. Ver el contenido de un ataúd es notar inercia, silencio, decadencia y lividez, pero sobretodo ausencia de respiración. Es exactamente esto lo que Ortiz Funes quiere: quitarnos la respiración para dejar nuestra lectura ante la presencia de la muerte. Una manera de empatizar con las víctimas. Ahora bien, los sonidos hechos en esta parte son graves, dando un cierto ambiente de melancolía similar a un canto gregoriano. Si bien impera la rima imperfecta en todos los versos del poema, el hecho de que las sílabas suelen estar acomodadas de una manera anárquica no le da la musicalidad que a simple vista parece darle. En la tercera estrofa las palabras “cumbre”, “perfume”, “rumbo” y “columpio” tienen un sonido que es el que predomina en los versos. Para mencionar cada una de estas palabras la boca

tiene que estar cerrada cuando se juntan las letras “u” y “m”. Estos fonemas se alternan con otros como las que contienen las palabras “fragante” y “sangre”. Con decir las, el sonido puede escapar de la boca, pero una parte aún queda atrapada entre la lengua y el paladar cuando la “a” y la “n” se juntan. Estos ruidos resaltan debido a que sus respectivas palabras están al final de cada verso y producen un sonido similar al que brota de una oquedad. Además cierra la estrofa de manera armónica empleando la aliteración en el último verso con las vocales “a” y “e”: “Que se le apaga la sangre”.

En la cuarta estrofa, la “a” aparece más en la rima y toma protagonismo, el sonido se torna más amable, pero el ritmo sigue siendo estrepitoso. Hay una coma que nos permite una pausa. No obstante, al estar dentro de una exclamación, no surte el efecto deseado y no es más que una breve aspiración de aire que será exhalada con el grito que evocan los tres últimos versos. Es también en esta cápsula de sentido que encierra la exclamación que podemos notar una paradoja: las palabras nos remiten al silencio, la fatal culminación de lo esperado por fin se consume cuando aparece la muerte, sus víctimas están postradas ante ella como cipreses absolutos. No obstante, disintiendo a lo que dice la palabra, el sonido nos llama al grito. ¿Por qué? El lenguaje, en sí, funge como un medio por el cual se pretende comunicarse con otros. Sentido y sonido se fusionan para que el mensaje de algún remitente llegue a un destinatario. No hay espacio para la distorsión, una frase dicha debe ser clara. En el poema no es así, los contrarios pueden complementarse, puesto que en un verso lo que se busca no es el sentido sino la imagen. Como si se empleara la dialéctica, la palabra y el sonido, colocados en circunstancias incompatibles –como la metáfora-, generan algo nuevo, un sentido exclusivo a la visión del mundo que el propio autor quiere darle al poema: grito y silencio, muerte y vida, los contrarios se unen, sin el uno no puede existir el otro. De éste modo, observamos que los diferentes elementos lingüísticos puestos en juego en el texto –sonido, ritmo y sentido- conviven en la armonía de un poema.

Si en un soneto la imagen favorece al sonido, el verso libre hace lo contrario: el sonido favorece a la imagen. Teniendo en cuenta esto último, los tres primeros versos de la tercera estrofa son de espera a lo que sucederá, hay un aura de inocencia que los rodea, la cumbre está perfumada y el arribo al lugar aniña los sentimientos. Los que llegan no presienten lo que les pasará. En los siguientes tres versos acaece el suceso. El camino que va a Valenciana, saliendo de Guanajuato capital, fue donde pasó el accidente y lo refleja en el cuarto verso. La muerte llega con una trampa que funciona como cuerda de columpio, clara alegoría a cómo la muerte baja a la tierra y sube al cielo con las almas de los muertos con el mismo sentido con que se mueve un columpio. Culmina todo con su desaparición, con el apagar de su sangre.

La cuarta estrofa inicia con un verso que emplea la anáfora⁴, el llanto común surge del llanto de la carne lacerada, es decir, la sangre, lo escarlata. Es en el segundo verso donde podemos notar una particularidad imperante en todo el poema. La palabra “filo” es un adjetivo que alude a algo punzante, las consecuencias de esto último son el dolor o el suplicio y suelen ser el preludeo a la muerte. Palabras como estas aparecen en las estrofas siete, con “hemorragia”; trece con “obsidiana” y “cilicio” y en la veintinueve con “dagas”. La alusión a la muerte es también permanente en el poema y la podemos encontrar en palabras como: “sangre”, “llanto”, “enlutan”, “silencio”, “hemorragia”, “orfandad”, “muerte”, “huesos”, “sollozo”, “pésame”, “féretros”, “cementerio”, “difuntos”. Como en todo escrito de nuestro autor no puede faltar la presencia vegetal y podemos ver palabras como: “flor”, “trébol”, “floripondio”, “nardo”, “crespones”, “lirios”, “selva”, “rosa” y “cipreses”. Es precisamente con esta última palabra –cipreses- con la que el autor titula el poema y concluye la estrofa cuatro.

El hecho de haber elegido “Los cipreses absolutos” como título no es casualidad. El ciprés simboliza longevidad e inmortalidad; todo esto proyectado por los rasgos de antigüedad que pueden tener estos árboles. En Grecia por

⁴ La anáfora o reiteración consiste en repetir una palabra o conjunto de palabras al comienzo de una frase o verso para hacer hincapié en lo que se quiere remarcar. Fuente: <https://figurasliterarias.org/content/anafora-o-reiteracion/>

ejemplo, su significado se vinculaba a Hades y el reino de los muertos (Becker, 2001:78). Al agregar el adjetivo “absoluto” tenemos algo que está completo, que ya terminó y es que la muerte es precisamente eso: un ciclo terminado. Ciprés es muerte y a la vez inmortalidad, una vez desaparecido un hombre, su figura se aferra a la memoria de otros hombres y aspira a que no sepan que saben olvidar para seguir con vida. Si su recuerdo ha logrado esa proeza y el tiempo le ha cedido un espacio para permanecer en la historia, su destino es la inmortalidad. Ortiz Funes da este título a su poema a manera de réquiem, pero a la vez trata de erigir un mausoleo a la otrora vida de estos hombres para que sean perpetuados por las palabras.

La quinta estrofa retoma los tercetillos y permite amainar la respiración a la hora de continuar la lectura. El primer verso es un relámpago de frío, palabras que nos remiten al escalofrío, debido a la analogía que hay entre la brevedad del suceso natural -relámpago- con la sensación corporal –ya la palabra “frío” nos permite saber hacia dónde debe ir nuestra atención-. El segundo verso está encerrado entre guiones, esto se había visto en el séptimo verso de la estrofa 3 - asunto que continuará repitiéndose en las estrofas siete, ocho, nueve, diecinueve, veinte y veintinueve-. Me atrevería a decir que esta manera de colocar las palabras trata de mostrarnos una segunda voz ajena a la voz del escritor –quizá Dios-, también puede ser un intento de confidencia que se muestra diáfano ante la revelación de la imagen. Ya Luis Fernando Brehm (1980: 12) había definido de forma similar el soneto de Rubén Darío: “Caracol”. En el último verso del escrito del nicaragüense aparece un paréntesis y lo define como signo de confidencia o de intimidad. Cualquiera de las dos conclusiones es viable, aunque por la inclinación modernista de Ortiz Funes –y al ser Rubén Darío padre del modernismo- es probable que lo que dice Brehm se acerca más al sentido del texto que estamos analizando. Ahora, para entender lo que esta estrofa representa es necesario concluir su lectura:

-Taquigráfica noticia- Barruntan los linotipos

“Taquigráfica” y “linotipos” son las palabras que conforman el eje central de lo que se pretende decir. La taquigrafía es una forma de escritura rápida que es empleada comúnmente para transcribir discursos y una herramienta fundamental del reportero de antaño. En cuanto al linotipo, es una máquina que se emplea para la impresión de textos. Una de las formas más rápidas de enterarse de las noticias que acontecían en la región de Guanajuato, en la época de nuestro escritor, era por medio del periódico. *El sol de León* y otros tantos medios impresos divulgaron la noticia de lo acontecido con el equipo de futbol. Lo que hizo Ortiz Funes con estas dos palabras fue desmenuzar el conjunto de cosas que constituyen el periódico, mostrar algunas de sus particularidades y dejar estos esbozos al ingenio del lector. El primer verso de la estrofa, que funge como brújula del sentido, une al escalofrío –sensación muy humana- con el periódico. La imagen es, en consecuencia, la reacción del público ante la noticia de la tragedia. La estrofa seis es una extensión de lo que acontece en la cinco. Tenemos un León –sus habitantes- que se cimbran –se compadecen o se estrujan- ante el suceso. Las sirenas que ululan son los servicios de emergencia que acuden a apoyar a las víctimas.

La séptima estrofa tiene sentido si se compara con un lamento. Se dibuja en el primer verso un sonido en el cielo, análogo a lo que podría ser un trueno. Ya tenemos un ambiente triste que va acorde a lo que trata el poema. Después aparece la palabra “hemorragia” en el segundo verso, mientras que en el tercero hay un grito viudo del pueblo. Como se dijo con anterioridad, el poeta sanmiguelense tiende a convertir el agua y todas aquellas palabras que la refieran en llanto. En este caso, “hemorragia” no es una palabra que se emplea cuando se quiere hablar de agua, sino de la fuga de sangre que existe ante una laceración, mas tomando en cuenta que el discurso que circunda en el poema es el dolor, la palabra va acorde y la impronta de Ortiz Funes se mantiene vigente: lo líquido, inmanente en “hemorragia”, continúa aludiendo al llanto. El grito del pueblo ante la ausencia del equipo se presenta en la viudez de la que habla el último de estos versos.

La octava estrofa continúa las lamentaciones. El primer verso tiene como punto de partida el cuestionamiento hacia la desdicha. No aparece como tal entre signos de interrogación, sino dentro de la imagen. Es común que una persona al sentirse agraviado por la vida cuestione a la suerte por eso. “¿Por qué a mí?” o “¿No pudo haberle pasado a otro?”, son los ejemplos a los que quizá se refiera nuestro poeta. En primera instancia, podemos pensar que este tipo de sucesos son sentimientos exclusivos de los adultos, sin embargo los versos siguientes hacen patente que lo que se dijo con anterioridad es expresado por los niños. Ya habíamos visto esta presencia en el segundo verso de la tercera estrofa –en la palabra “aniña”- mostrando la candidez como una sensación previa a que murieran los jugadores-. Esta vez la inocencia y la niñez aparecen tanto en su sentido denotativo como en el connotativo. Al último verso de esta estrofa podemos darle distintos significados, sobre todo si enfocamos nuestra atención en la palabra “trébol”: la primera que podemos otorgarle es que una vez llegada una mala noticia, lo único que pueden hacer los niños es alzar su voz de trébol, todo sustentado en la superstición de que el vegetal puede atraer la buena suerte. La segunda es un poco más espiritual y se respalda en la formación religiosa que tuvo Ortiz Funes en su juventud, ya que son precisamente tres las virtudes teologales que la cristiandad infundió a los hombres: fe, esperanza y caridad. La palabra “trébol” incluye el tres en su prefijo –son también tres la mayoría de veces en las que un conjunto de versos forman una estrofa, además de que son 33 las que hacen el poema-. Con su voz, los niños pueden evocar estos valores religiosos. Tomemos en cuenta que para la estrofa catorce, el autor da por hecho que su barrio está unido por una “concordia teologal” y en la veinte que los féretros de las víctimas son llevados al “Jordán de nuestro bautismo”, es decir al templo de San Miguel Arcángel. Afirmaciones como estas dan a entender que las personas que habitan el barrio de San Miguel son sumamente católicas y que los niños puedan evocar esos valores religiosos por propia herencia –es probable que el segundo verso de la estrofa siete tenga referencia a las cuatro virtudes cardinales-

Las estrofas nueve y diez gozan de una cierta similitud a la hora de su lectura. En ambas, el polisíndeton⁵ está presente junto con las exclamaciones y las figuras religiosas pasan de ser una metáfora a una alusión directa. La primera de estas dos inicia sus versos a manera de contrastes: compara la felicidad que tuvieron los jugadores en el pasado con los lamentos presentes que se dirigen a las divinidades más cercanas del barrio. El primero al que se invoca es el Señor de la Salud, ícono que yace en el interior del templo de San Miguel y que fue llamado así a finales del siglo XVII por los indígenas que afrontaban una epidemia (Navarro, 2007: 81). El segundo al que se alude es al patrono del barrio: el Arcángel San Miguel. La décima estrofa continúa la cadena de exclamaciones y aparece Jesucristo –contenido en la palabra “Nazareno”- para imbuirlo en la imagen. Su llegada es como la de un sustento que se encargará de aquellos que dejaron atrás los muertos -“padrino de la orfandad”-.

El último verso de la estrofa diez está ligado con el primero de la once, pues abre un signo de interrogación en el primero y lo cierra entrando el segundo. La pregunta surge ante algo que se ignora. Desde el verso cinco las imágenes nos habían alejado del accidente y nos remitieron a la reacción del pueblo ante la noticia. Si bien ellos sabían del percance, desconocían cómo sucedió. Esta pregunta trata de mostrar el intento del pueblo por tener respuestas al respecto. Podemos afirmar que al final de la estrofa once, los quejidos de dolor se dilatan y se tornan una voz unísona que comparten los accidentados y la gente que sabe de su sufrimiento.

El tiempo se torna lento, esto dice la estrofa 12, dando a entender que el dolor se hace tan largo que el propio sol tarda en seguir su ciclo natural de movimiento. No sólo Ortiz Funes nos otorga la prolongación del dolor en la imagen anterior, sino que en la estrofa siguiente, retorna a las sensaciones de la muerte, justo como lo hizo en las primeras estrofas del poema, aunque aquí, en vez de

⁵ El Polisíndeton, Conjunción, Ditología o Síndesis es una figura retórica que consiste en la utilización de conjunciones innecesarias dentro de la oración. El Polisíndeton tiene la función de disminuir el ritmo para enfatizar las palabras expuestas y dotar de mayor intensidad a la expresión. Fuente: <https://www.retoricas.com/2009/06/15-ejemplos-de-polisindeton.html>

utilizar el ritmo usa las imágenes. La estrofa trece está llena de palabras alusivas al sufrimiento como “huesos”, “cilicio” y “dolor”. Cosas y elementos naturales se adjetivan con las primeras dos palabras mencionadas, cuyo uso no concuerda con el lenguaje común, pero que dentro de la metáfora se justifica. Además de que la huella de Ortiz Funes de nuevo se hace patente al convertir lo intangible en sensitivo.

Lo religioso se retoma de manera indirecta con la estrofa 14. Aquí, el barrio de donde es oriundo el equipo se alude a la par de estas referencias. Ya hemos visto las constantes relaciones casi simbióticas que hay en este poema entre la religión y el barrio de San Miguel. Saber con certeza si para esos días todos en el barrio eran católicos es imposible, sin embargo lo dicho en estos versos puede asirse en la historia: Los primeros indígenas llegados a las tierras de San Miguel después de la conquista optaron por ese nombre debido a que utilizaban una imagen del arcángel como estandarte de batalla. En 1743, los vecinos del barrio regalaban cal para la cantera y mampostería del templo que para ese año aún no estaba concluido (Navarro, 2007: 75). El barrio continúa siendo referido en la siguiente estrofa, más como forma de elogio que como en su relación barrio-religión. Hay un asombro por el carácter del pueblo por la manera en que se unen en el luto. Esto ya lo dijo un verso anterior:

Mi barrio es un floripondio
de concordia teologal

El barrio no es el individuo que lo habita sino el conglomerado que lo conforma y es en los momentos difíciles donde se muestra su capacidad de unidad. Volviendo al ritmo, la exclamación encierra toda la estrofa 15 como ya lo hizo en algunos versos anteriores y lo hará en otros póstumos. El poema está repleto de sobresaltos en la lectura, que se deben recitar con la fuerza de la garganta. Podemos decir que esto es un estribillo en el ritmo.

Las siguientes estrofas nos devuelven a la perspectiva de los plañideros. La estrofa dieciséis es una aseveración optimista, pues pone las almas de los fallecidos en las manos de Dios y las convierte en piedras preciosas como la perla.

La imagen de esta estrofa vuelve a ser contrastada con el dolor del pueblo. Las estrofas 17, 18 y 19 muestran palabras como “sollozo”, “sentimiento” y “trémolo”. Los tropos alusivos al llanto y a la muerte también forman parte de lo que se lee y arroja imágenes como “Lluvia de sinceridad”, “Azogue de los ojos” y “flor se deshoja, de incógnito”. Es en esta parte donde la respiración es más pausada gracias a los hemistiquios naturales que aparecen como comas en las estrofas 16 y 19.

Todos estos sentimientos culminan en el templo de San Miguel. La estrofa 20 nos muestra esa imagen, aunque escondida dentro de la metáfora. Son dos las palabras que nos permiten mostrar el sentido de lo que esconde el tropo: “templo” –en el primer verso- y “nuestro bautismo” –segundo verso-. El templo es perteneciente tanto de Ortiz Funes como del barrio, pues así lo afirma su fe de bautismo. Ahora, para tener la certeza de que lo aludido es el templo del barrio, basta con tomar en cuenta de que las exequias futbolistas fueron realizadas en el templo antes de ser llevados al cementerio. A partir de esta estrofa, toda la vista que nos regalará el poema estará dentro de aquella misa de cuerpo presente. La estrofa veintiuno recuerda en sus dos primeros versos a lo dicho en el libro del Génesis del Antiguo Testamento: “Hombre, acuérdate que polvo eres y en polvo te convertirás”. La particularidad de estos dos recae en que están escritos en primera persona, el propio autor se vuelve empático con los muertos, pero en vez de recordar que su futuro será el de ellos, ya que retorna al pasado que le dicta su religión, el origen del linaje de la humanidad, al propio Adán, cuyo padre le dictó que si su predecesor carnal fue la nada, la nada es también el futuro que lo aguarda. Ortiz Funes se sabe fiel hijo de las circunstancias que lo precedieron, de su fe y de las consecuencias que ésta conlleva.

La estrofa veintidós es una exclamación, el grito plañidero vuelve en forma de asombro, los tres versos son la constancia de que lo que sucede en el barrio no tiene parangón. El sacerdote que lleva a cabo la misa aparece en la estrofa 23 bajo el mote de “patriarca”. Su actividad se concentra en los cantos religiosos que honran –o en el caso de lo dicho en el poema “melifican”- los restos de aquellos

hombres. Los actos del cura no sólo funcionan como el prelude a un entierro católico, sino que es un bálsamo que devuelve la entereza a las personas dolidas por el accidente. Eso dice la estrofa 24 que habla de cómo las preces restañan el profundo dolor.

Como se ha dejado entrever en algunos párrafos, el poema “Los cipreses absolutos” está orientado por los hechos históricos. La misa que se presenta en los versos anteriormente mencionados se llevó a cabo el día lunes once de enero de 1965 en el templo de San Miguel y fue el padre Saldaña quien llevó a cabo la ceremonia. Podemos concluir que aquella mención de un “patriarca” en la estrofa 23 remita al propio sacerdote Antonio Saldaña. No se sabe con exactitud todo lo que dijo el cura en aquella misa, no obstante se conoce un fragmento:

Sentimos en lo más profundo del alma esta tragedia. A todos los que nos han abandonado los conocíamos, a todos los vimos desde su nacimiento como a hijos. Por lo mismo, estos acontecimientos nos han venido a llenar de llanto, de tristeza, amargura y desolación. (Navarro, 2007: 98)

El padre Antonio Saldaña fue para Ortiz Funes el mentor que lo indujo en el ámbito de las letras, mientras que para el barrio fue un benefactor que apoyó a los que más lo necesitaban. Como constancia de esto le fue construido en el año 2002 un monumento que se encuentra a la entrada del templo de San Miguel.

Retomando la poesía y la historia que esta contiene, se sabe que una vez terminada la misa de cuerpo presente, los féretros fueron llevados al cementerio en hombros de sus familiares y amigos. Los versos siguientes muestran estos acontecimientos. Las estrofas 25 y 26 tienen como protagonista el ambiente de duelo que se vive en las calles del barrio. De nuevo la metáfora del llanto aparece en los versos de la estrofa 25 –con las palabras “pupila” y “lirios de agua”- y en la estrofa 26, la alegoría al duelo se hace a un lado y muestra los actos que acontecen tal como son: abrazos y pésame en las calles de San Miguel.

La atención ahora se coloca en los féretros que van al cementerio. La estrofa 27 no nos sitúa en una perspectiva omnisciente, como hasta ahora nos ha

hecho estar el poema, sino que nos coloca en un espacio específico, es decir una perspectiva de recodos. Al ponernos en este lugar, Ortiz Funes muestra una imagen en movimiento, pues sabemos incluso en qué posición va la fila de los féretros y hacia dónde se dirigen. Ver algo que se nota en una esquina tiene una sensación de fugacidad, ya que todo lo que es visto en ese punto no tardará en desaparecer en el momento en que cruce ese sitio. Esta sutil alusión a lo perecedero, posible alegoría a lo corta que es la vida, tiene concordancia con la estrofa 28. El crepúsculo, imagen que da inicio a esa tercerilla, es el recorrido final que hace el sol para dar paso a la noche y se caracteriza por ser un suceso de tan corta brevedad como pasar una esquina. El poema también nos enseña como este fenecer del sol ilumina el andar de los plañideros: “Bruñida rosa de lava”.

Este es, sin duda alguna, el mejor verso de este poema. Todas las vocales están en él y la letra “a” aparece como una cadencia entre cada palabra, ya que las primeras: “bruñida” y “rosa” contienen sólo una “a” y al culminar, el vocablo “lava” surge con las dos vocales contenidas en las dos primeras palabras. No podemos pasar por alto lo que nos muestra la imagen, pues además de la capacidad de imaginación que tiene nuestro poeta para hacer del firmamento una rosa hecha de lava, la relación con la temática fúnebre no se pierde y el cielo le regala una flor a aquellos que murieron.

Después del atardecer, la imagen nos devuelve a los féretros en la estrofa 29. La metáfora vuelve para vedar el sentido de lo que se dice y la imagen nos regala una crisálida de invierno. La crisálida es sin duda la caja fúnebre, pues ambos están hechos para contener cuerpos inanimados, no obstante ¿por qué se dice que es de invierno? El invierno es la última de las cuatro estaciones, la que hace que muera un ciclo de vida para que aparezca otro. La mitología griega da un significado más acorde a lo que busca mostrar el tropo. Deméter, la diosa de las estaciones y fertilidad de los campos, tuvo una hija llamada Perséfone, cuya belleza enamoró a Hades, el dios del inframundo. Una vez que se separó de su madre, Perséfone fue raptada por Hades que la llevó a sus dominios para que fuera su esposa. Cuando Deméter se dio cuenta de lo ocurrido, vagó por el mundo

buscando a su hija, olvidando su labor de diosa y dejando a su suerte los campos. Esto trajo como consecuencia el arribo del invierno y la infertilidad en todas las tierras. Si tomamos únicamente la esencia de esta historia mitológica, el invierno es el estado del tiempo en que lo infértil se abre paso por la tierra para clausurar lo que otrora era fértil. En resumidas cuentas, la metáfora hace pasar el invierno por la muerte y la crisálida como un ataúd que la contiene. Los fallecidos permanecerán en ese estado eternamente, cuyo recuerdo entre las personas del barrio será el de la desgracia o, como recita Ortiz Funes en el último verso de la estrofa, una sensación, un instinto amargo de dagas.

La presencia de cielo se reitera una vez más en la estrofa 30. Hasta ahora la mención a este lugar ha sido clara debido a que su referencia es directa en los versos donde se menciona –“firmamento”, en la estrofa siete y “crepúsculo” en la 28-. En cambio, aquí su referencia aparece escondida en la metáfora. Los vocablos que necesitan atención en el primer verso son “arcano” y “zafiro”, el primero expresa algo secreto o recóndito, mientras que el segundo es un mineral cuya característica principal es su color azul. La primera alusión que tenemos es por el azul del zafiro, ahora, uno de los misterios más intrigantes de la humanidad es si habrá vida después de la muerte. La religión se sustenta en gran medida en la otra vida que sucede después de la vida. Dios, los santos y todos los ángeles aguardan ahí a todo los dichosos, sin embargo no hay una sola prueba que confirme que lo que se dice es verdadero, ya que todo se asienta en la fe. Tener fe es como lanzarse al vacío sin estar seguro que en el fondo habrá un colchón que te salvará del golpe. Se sabe de la salvación no porque sepamos que nos espera, sino porque simplemente se cree que está ahí. Lo mismo sucede cuando termina la vida: para los cristianos existe el cielo; nadie está seguro que existe, el misterio se encarga de censurarlo. En el texto de Ortiz Funes, el zafiro es el cielo porque su peculiaridad azul lo confirma, mientras que lo arcano aleja de su composición de paisaje el fonema y lo incrusta el ámbito religioso, el cielo es ahora un misterio religioso: el más allá. Los siguientes versos confirman las conjeturas hechas poniendo las palabras “cuesta arriba” y “astros” como evidencia. El hecho de que en el último verso se haga pasar el cielo como astro recuerda el Paraíso de la

Divina comedia, cuyas esferas celestes –planetas- funcionan como peldaños para llegar a Dios, o las nociones de perfección humana del neoplatonismo presentes en Marsilio Ficino y Pico della Mirándola, filósofos renacentistas.

Las estrofas 31 y 32 son homenajes a tres de los jugadores de fútbol que perdieron la vida: Avelino Alcántar, Felipe Cruz y Amador “Eloy” Durán. La última estrofa del poema sintetiza los lamentos del barrio, como un vuelo que acompaña a los fallecidos en su camino. Así lo dice el tecnicismo “Envío” que conglomerará las tres últimas estrofas.

Otro de los aspectos que es necesario tener en cuenta son precisamente estos subtítulos o numeraciones que dividen las estrofas en cinco conjuntos durante todo el poema. Las primeras cuatro escritas en números romanos y la última con una palabra, los conglomerados funcionan como capítulos que muestran distintas etapas del poema. La primera escisión narra el comienzo del viaje de los deportistas, su muerte y el momento en el que el barrio se entera del accidente. La segunda muestra el dolor de las personas ante el suceso. El tercero es el arribo de los cadáveres a San Miguel y la misa que se realiza en su nombre. El cuarto es la marcha de la gente que acompaña a los féretros en su camino al cementerio. El último deja la numeración para pasar a ser tecnicismo llamado “Envío” que vuelve las estrofas en epitafios de las víctimas que ahí se nombran.

Aunque este poema tiene como protagonista a un equipo de fútbol, la temática pasa a segundo plano. Las referencias al deporte son escasas y se limitan a la primera, cuarta y penúltima estrofa, que utilizan palabras como: “equipo”, “porra”, “balón”, “canchas”, “piernas” y “jugamos”. A la fecha, el recuerdo del accidente se mantiene vivo entre los habitantes del barrio. La marca que quedó en San Miguel después de los acontecimientos con sus jugadores, recuerda a los estigmas que también tienen equipos de prestigio a nivel internacional con sucesos de esta naturaleza. En 1958, Manchester United, equipo originario de Inglaterra, sufrió un accidente aéreo. En el percance morirían 23 personas. Otro accidente similar sucedió en Italia, con el Palermo Fc, donde en 1949 murieron 18 jugadores que para ese entonces era considerado el mejor del

mundo. El más reciente de este tipo de hechos sucedió con el equipo brasileño Chapecoense, pues en el 2016 el avión que los transportaba se estrellaría y mataría a todo el cuerpo técnico y dueños del equipo. De los jugadores sólo sobrevivirían tres.

En resumidas cuentas, el poema “Lindero de júbilo” es un canto que recoge el amor del barrio de San Miguel por este equipo de futbol, que le devolvió la dignidad de morir a estos hombres, cuya imagen fue mancillada cuando el amarillismo del periódico *El Sol de León* decidió mostrar fotografías de sus cuerpos mutilados. Ortiz Funes encerró la calidez humana en sus palabras y las devolvió en forma de poesía a todos los amigos y familiares que estos hombres dejaron en vida. Los versos analizados no son sólo palabras con las que se puede identificar las obsesiones provinciales y religiosas que nuestro poeta pone en cada uno de sus escritos, también se puede ver otra de sus más grandes virtudes de poeta: la otredad.

¿Cuántos poemas como estos escribió José de Jesús Ortiz Funes? ¿Cuántos son con exactitud? ¿Dónde los publicó? Ese tema será tratado en el siguiente capítulo.

José de Jesús Ortiz Funes

(Foto extraída del acervo personal de Carlos Xavier González López)



Miembros de Oasis

De izquierda a derecha: José de Jesús Ortiz Funes, José Fidel Sandoval, Agustín Basave del Valle y Pascual Aceves Barajas.

(Foto extraída del acervo personal de Carlos Xavier González)



5- La Obra

Publicaciones en revistas, libros y periódicos.

La obra de Ortiz Funes consta de 236 escritos, entre los que se encuentran poemas, artículos y ensayos. Su clasificación tomó únicamente los textos escritos por el autor y que hayan sido publicados en libros, revistas o periódicos. Se deja de lado los ensayos o artículos que otros autores hayan escrito en relación a él – como lo hecho por Rodríguez Frausto o Alderete Loza-.

Periódico

La búsqueda de la obra literaria de Funes en los periódicos estuvo enfocada sólo en el periódico el *Sol de León*, por tres aspectos:

- 1- El grupo Oasis, asociación en la que era miembro Ortiz Funes, mantenía una estrecha relación con el periódico y gran parte de sus miembros escribían ahí –Fidel Sandoval, Agustín Basave del Valle, Alberto Ruiz Gaytán, etc.-. Cabe recalcar que el grupo durante los años cincuenta y sesenta tendría un suplemento especial exclusivo para sus miembros, titulado: “Sección literaria de Oasis” donde podían publicar su obra. Su relación sería aún más cercana con Carlos Xavier González López, encargado del suplemento cultural del periódico de 1980 a 2008, pues llegaría a ser presidente de Oasis de 1979 a 1981.
- 2- Ortiz Funes participó en un gran número de juegos florales y el *El Sol de León*, publicaría algunos de esos poemas, uno de ellos sería “PVLVIS”, acreedor al segundo lugar en los IX juegos florales de León, Gto. La poesía del vate de San Miguel incluso sería solicitada en 1964 cuando el periódico realizó un concurso de altares de Viernes de Dolores y ese mismo año volvería a ser solicitada en un concurso de nacimientos donde el poema titulado “Noche blanca” sería declamado durante la premiación.

- 3- No existe un acervo que contenga bajo resguardo todos los periódicos donde Ortiz Funes publicó su obra. Se acudió al archivo histórico de la ciudad de León para realizar esta investigación debido a que es ahí el lugar donde se resguarda una gran cantidad de periódico de esta empresa.

Las constantes publicaciones de Ortiz Funes en el *Sol de León* muestran que sus poemas se repiten con el paso de los años. Tal es el caso de los poemas “León”, publicado en 1953 y vuelto a publicar en 1980; “Villancico”, publicado en 1961 y vuelto a publicar en 1964; “Tú y las palomas”, publicado en 1964 y vuelto a publicar en 1971. Otros poemas se toman de los libros de Ortiz Funes y se publican en el periódico; eso sucede con poemas como: “Al pie del mar”, “Biombo de junio” y “La parábola lila”, todos publicados en 1965 y extraídos del libro *Trébol* -publicado ese mismo año-. Continúan repitiéndose los poemas: “Voz Crucificada” -también publicado en la revista número 8 de Oasis-, “Alba Noche”, “Feria de gozo” y “Miserere”. El poema “Miserere”, también sería replicado en la antología de poemas de Oasis titulado *In pulverem revertis*, de 1973.

El poema “Dios te guarde” se repite, pero a diferencia de los otros, éste sería tomado del primer número de la revista Oasis -1950- y se volvería a publicar en el poemario *Contra la Ausencia*, de 1966.

La obra publicada en periódico brilla por su carencia de homogeneidad. Hay sonetos, versos libres, poemas con estrofas dísticas y tercerillas. Existen conglomerados de poemas cuyas variantes estilísticas las une una temática. Tal es el caso de cuatro publicaciones: la primera es “Retablo de Cuaresma” que consta de los poemas: “Atrio”, “Viernes de Dolores”, “Viacrucis”, “Conversión” y “Sábado de Gloria”. Aquí, Funes nos enseña una serie de imágenes que revelan las fiestas cuaresmales que hay en el barrio de San Miguel. El verso libre impera en todas las obras y, pese a esto, cada poema es distinto ya que el estilo varía tanto en las estrofas como en el ritmo de cada uno. A este conglomerado le sigue “Niña Amor”, que consta de tres poemas: “Presagio”, “Luz” e “Infancia”. Cada uno es un elogio al ícono religioso de María Niña y están escritos en dísticos. Los dos

últimos no ostentan un título que resuma su contenido, sin embargo es precisamente por el contenido que se comprende su unión –estos textos también se publicaron en el libro de 1969, *Duermevela ante María niña*-.

“Fundador” y “Oasis” son dos poemas que se encargan de rendir honores a José Fidel Sandoval y festejar los treinta años de la fundación del grupo que él creó: Oasis. El último es el conjunto de poemas “Indiana Emperatriz”, “Estrellas Desecadas”, “Mesiánica Insurgente”, “Primavera Dios” y “Liturgia de Sonrisas”. Su temática es el culto religioso y el tiempo. Ambos tópicos se comprimen en estos versos, se tornan como uno solo. Son cuestionados y ensalzados, todo consagrado al juicio divino de la Virgen de Guadalupe. Para Ortiz Funes, es en ella donde la patria se irguió en el estandarte de Hidalgo, es el regazo que procura al indio indefenso y se presenta en las insignificancias de un grano de cacao o el humo del tabaco. El elemento prehispánico se hace presente mediante las alusiones de la metáfora y el empleo de palabras oriundas de la época como: “teocali”, “teponaztli”, “cenzontles”, “Nezahualcóyotl”.

Este último conglomerado fue publicado el doce de diciembre de 1979. Esto no es casualidad. Algunos de sus poemas cuadran con la época en que fueron publicadas. El 12 de diciembre es el día de la virgen de Guadalupe y ese día fueron publicados -otro de los conglomerados, “Retablo de cuaresma”, fue publicado el 25 marzo de 1964, que concuerda con las fechas de cuaresma-. El patrón se repite en diferentes años. En 1964 y 1965 se publicaron los poemas “Noche blanca”, “Villancico” y “Alba noche”. Los tres fueron publicados en enero de su respectivo año y todos aluden a la navidad, involucran al nacimiento de Jesús y el arribo de los Reyes Magos. La poesía con temática navideña perduraría hasta la época de los setenta: el 25 de diciembre de 1972 se publicó el poema “Flor de diciembre” y a tan sólo unos meses antes de morir, en diciembre de 1979 y enero de 1980, publicaría “Pimpollo de ternura” y “Epifanía”. El aniversario de la fundación de León, -el 20 de enero- es otra de las fechas que le interesaron al sanmiguelense y en enero de 1953, 1971 y 1980 publica el poema “León”.

En cuanto a los artículos, Ortiz Funes escribió cinco para el periódico. De todos, "Pax" es el único que no se ha consultado debido a que no hay un ejemplar disponible para consulta, sin embargo se puede avalar su existencia con la tesis titulada *La literatura en el Sol de León (de 1946 a 1969)*, de Elena Cortés Navarro. Los poemas "Sueño de cetros", "De nuestros poetas", "Poema en intimidades escribe Argos", "Dos cartas de amor", "Alba tiempo", "Brújula de voces", "Tus soles trotamontanos" y "Provincia" tampoco fueron encontrados y su existencia también se respalda en esta tesis (Cortés, 1993: 62,63,64).

Respecto a los otros cuatro artículos, dos están dirigidos a la poetisa Concepción Mojica. Los artículos titulados "Concha Mojica, premio iberoamericano de poesía" -1958- y "Evocación a Concha Mojica" -1964- son encomios a su obra y figura. La diferencia entre ambos está en que en el primero Ortiz Funes escribe sobre el reconocimiento otorgado a su amiga y el segundo es más una remembranza por su sexto aniversario luctuoso.

"Evocación a José Villalobos Ortiz" -1962- es un artículo dirigido a uno de sus maestros. En él, Ortiz Funes, da detalles sobre su primer encuentro con el laguense y analiza su poesía. El último artículo, "Victoria de Victoriano Rodríguez", fue concebido como la introducción del libro de Pascual Aceves Barajas, "Victoriano Rodríguez" -1964-. Aquí nuestro autor se dedica a cotejar el contenido del libro de Barajas con otro hecho por Julio Orozco Muñoz.

El 10 de enero de 1965, el equipo de fútbol del barrio de San Miguel sufriría un accidente automovilístico en la sierra de Guanajuato, cuando se disponían a jugar un partido en la ciudad de Dolores Hidalgo. En el percance perecería gran parte del equipo, miembros de la porra y familiares de los jugadores. Como una manera de homenajear a los fallecidos, Ortiz Funes, bajo el seudónimo de "Sanmiguelense", publicaría en el *Sol de León* el poema titulado "Los cipreses absolutos" -El poema también estaría incluido en el poemario *Contra la ausencia-*

Libros

En cuanto a los libros que publicó Ortiz Funes, todos existen en físico y fueron consultados para esta investigación. El poemario *Especiosos*, de 1974, es un libro inédito y se encuentra en el Archivo personal de Carlos Xavier González López. La obra le fue otorgada por el mismo Ortiz Funes a Xavier González para una posible publicación. González menciona que nunca fue publicada debido a que no se llegó a un acuerdo con el ilustrador, Joel Padilla –que ya había ilustrado los poemarios *Éxtasis y León de Anahuac*-. El libro consta de 14 sonetos y todos tienen por título un número romano.

En 1956, Ortiz Funes publicaría dos libros: *América bolívar* y *Trébol*. En el primero, los poemas carecen de numeración; está impreso en tinta café, con papel de estrasa y está grapado. La obra consiste en seis poemas, algunos escritos en verso libre, en pareados y otros son sonetos. En este volumen destacan los poemas “América Bolívar”, cuyo número de pareados en rima perfecta aluden a los 21 países de habla hispana en América (Varela, 2015: 32) y “Lindero de júbilo” se repetiría en el siguiente libro *Trébol*, pero a diferencia del que se publicaría posteriormente, éste cuenta con una estrofa extra al final.

Poema en *Trébol*:

I

Te canto, San Miguel,
Porque nací cenzontle
De tu real corona
cordillera de espadas
que fabrica el maguey

II

Porque tu sol improvisó a mis ojos
como en nicho lavado de neblina,

tu cándido retablo
que suelta sus palomas
por la nostalgia azul...
mientras cantan,
mis afectos,
pastores aññados
villancicos de leche
y aleluyas de miel
¡Y se vuelven monedas, el oro del trigal,
O sangra de cilicios el fraile zarcigüil!

III

Te canto, San Miguel,
Por la sencilla fe de tus mujeres
Que saben a canela y a piñón:
Menudas chuparrosas
Que en cántaro y rebozo
Transportan las estrellas
Y los tajos de cielo
Que te llenan
la natural clepsidra de los ojos,
con que tú siempre mides
A nivel de la cruz inicial de los labios
Al arcángel del beso.

IV

Por tus novias que bordan

El redondel gitano de los sueños
Cascada de jazmines en desvelo
La pandereta de la luna llena
Sobre sus frentes en botón de azahares.

V

Te canto, San Miguel,
Por tus niños descalzos,
huérfanos de la blanda caricia del apóstol:
los nardos de la estrella de su diestra,
como espiga de gracia, meciéndose el Huejutla,
bajo la mitra de una nube de llanto.

VI

¡Mas ay!
¿Por qué sólo cosecha
Puñales afilados
En la piedra redonda
Que da vueltas al olvido?
Cuando cantas
Cuando lloras
Cuando rezas
¡oh mi barrio imperial!
Al silbo de saetas
Estremece verbena de claveles
El tribuno,
y ruge en el alcázar de luz
como un cachorro, el corazón.

Estrofa extra en *América Bolívar*:

...Te canto San Miguel
Porque nací cenzontle
De tu real corona
-Cordillera de espadas
Que fabrica el maguey-
Y porque el alma misma
Huele al propio
Establo navideño de Belén.

El segundo poemario, *Trébol*, está impreso en tinta verde y la hoja de portada está pegada y engrapada. Aquí, Ortiz Funes ostenta su dominio en el haikú, el soneto y el verso libre. Su pericia tripartita en la poesía y el orden en el que algunos poemas están colocados –los haikú, por ejemplo- hace alusión a las tres hojas que tiene un trébol. El libro cuenta con viñetas de Guadalupe Sermeño, Portada de Arturo Padilla Urenda y la fotografía de una escultura de Ortiz Funes hecha por Manuel Dávalos.

El ensayo *Antonio Saldaña* publicado como libro en 1964 es más bien una apología al sacerdote, pues prescinde de los rigores de la investigación y carece de reflexiones profundas. El autor opta por apelar a la memoria de su niñez para recordar a Saldaña. Su prosa recuerda más al verso, por su capacidad de generar imágenes y evocar sentimientos. El libro cuenta con fotografías y grabados que se dividen entre íconos religiosos e imágenes oriundas de la parroquia del barrio de San Miguel. Cabe resaltar que una de las imágenes es un grabado del Señor de la Salud hecho por José Guadalupe Posada.

Contra la ausencia es el título de su tercer libro de poemas. Cuenta con 16 poemas, catorce son de su autoría y los otros dos, colocados a manera de introducción, son de José Fidel Sandoval y Vicente Echeverría del Prado, ambos

miembros de Oasis. La poesía que yace en este poemario es variada: va desde el habitual estilo de Funes –el pareado y el soneto- hasta el empleo de la quintilla y el terceto en la estrofa.

Duermevela es el libro resultante de los ganadores de los primeros juegos florales en homenaje a María Niña. Ortiz Funes ganaría el primer lugar en la categoría de poesía en verso, mientras que Carlos Xavier González López –que costeó el poemario- obtendría el primer lugar en la categoría de poesía en prosa. El ejemplar también cuenta con un escrito de Ortiz Funes donde elogia la obra de Xavier González.

Éxtasis es un libro constituido en su totalidad por haikús y está impreso en papel albanene color azul. Cada uno de los escritos viene acompañado con ilustraciones de Arturo Joel.

León de Anáhuac, publicado en 1976, es el nombre que merecería el último libro de Ortiz Funes. El contenido se resume en 17 poemas con las estrofas pareadas, cuya temática es elogiar a la ciudad de León, sus miembros más distinguidos y lugares más reconocidos. La introducción está hecha por el presbítero Silvino Robles Gutiérrez y Velazco y cuenta de nuevo con las ilustraciones de Arturo Joel.

Revistas

Pese a que hay constancia de que Ortiz Funes publicó poemas antes de los años cincuenta –como lo que pudo haber publicado en su periódico *La antorcha*-, todos los escritos recopilados en este trabajo, tanto en periódicos como en los libros, son publicados a partir de esos años. No sería aventurado mencionar que el hecho de haber fundado una organización como Oasis lo ayudó a catapultar su trayectoria como escritor, ya que todo lo que publicó sería gracias a los vínculos que había generado el grupo con periódicos de prestigio local e imprentas. Es precisamente en las revistas donde se encontraría el único poema que no fue publicado en la segunda mitad del siglo XX. Está titulado “Sor pureza” y apareció en 1938 cuando Ortiz Funes tenía 24 años. Dentro de las páginas de la revista

Presagio -boletín del seminario de León-. El escrito está organizado en diez estrofas de cinco versos cada una. Las pausas entre los versos son precedidos por una rima perfecta que va acompañado por una estructura fonética compuesta de octosílabos. El tema es la muerte de una monja y un séquito de compañeras que soportan el dolor de su partida.

En cuanto a lo publicado en la revista *Oasis*, fueron once los números que se tiraron, incluyendo el ejemplar “Homenaje a León”, de 1973. En un principio, la intención del grupo Oasis era que los ejemplares fueran publicados de manera bimestral. No sucedió así y la revista se tiró de forma irregular (Miranda, 1952: 9). En enero y abril de 1950 se publicaron la revista uno y dos, los números tres y cuatro se publicarían en enero y noviembre del siguiente año. El año de 1952 sería el más prolífico: se publicarían los números cinco, seis y siete durante los meses de enero, junio y octubre. Durante los meses de enero y marzo de 1953, se publicarían las revistas ocho y nueve. El número diez saldría hasta el primer mes del año 1954. La revista que se tituló “Homenaje a León”, sale dos años después del último tiraje, en enero de 1956. Aquí, Ortiz Funes publica el poema “Feria de gozo”, sin embargo no se coloca en esta catalogación, debido a que se llegó a publicar varias veces en otros medios.

En diez números de la revista –con excepción de “Homenaje a León”- aparece como administrador en la portada el nombre de José Trinidad Plascencia. El nombre del director del grupo aparece en la portada, aunque no gozan de esa permanencia y rotan conforme transcurren las publicaciones: en el primer número aparece como director Rubén Mendoza Heredia, en el segundo y el tercero está el nombre de José de Jesús Ortiz Funes. Sería el nombre de Concepción Mojica la que aparecería como directora en los siete números restantes.

Conclusión

Al iniciar esta investigación se tenía la hipótesis de que José de Jesús Ortiz Funes era un poeta cuya obra gozaba de etapas temporales que se distinguían una de la otra. Se creía que sus primeros escritos contenían menos referencias a la religión que los que escribió en la última década de su vida. Sin embargo, la evidencia concluyó que no era así. Ortiz Funes es un poeta que no puede prescindir de la religión. El poemario "Trébol", publicado en 1956, cuenta con poemas de fuerte alusión católica como "Miserere", y Haikús cuyos títulos hablan por sí solos: "Cristo" y "Crucifijo". El poema "Epifanía", publicado en el periódico *el Sol de León* a poco más de un mes antes de morir el autor, consiste en una alabanza al niño Jesús. Esto confirma que no hay diferencias de temática en el lapso de tiempo en que permaneció con vida y escribió poesía. La impronta religiosa se arraigó profundamente en él debido a que su formación literaria estuvo a cargo de sacerdotes. -quizá sea éste uno de los motivos por los cuales la poesía de Ortiz Funes carece de erotismo- Pese a lo anterior, podemos constatar que existe una relación entre él y los escritores modernistas de la segunda década del siglo XX, sobre todo en Ramon Lopez Velarde y Francisco González León. Esta vertiente proviene de la relación con su otro maestro: José Villalobos Ortiz.

José de Jesús Ortiz Funes no es sólo un poeta que gozó de un gran prestigio durante el tiempo en que vivió. Es, también, el nexo que permite unir a las tres generaciones de grupos literarios en León. Ante los miembros de la Trapa, es un aprendiz; frente a los grupos El Monasterio del Ensueño y Oasis, un fundador. Ortiz Funes es la evidencia de que estos dos últimos grupos son la extensión temporal del primero.

Basta saber que todos los grupos llevaban muy buenas amistades con el clero, los poetas que formaban parte de los grupos dominaban el estilo modernista, realizaban actividades culturales y mantenían reuniones de forma itinerante. Otro aspecto fundamental para consolidar esta afirmación, es la relación de alumno - maestro que había entre los miembros de La Trapa y las generaciones posteriores. El padre Fidel Sandoval, además de ser mentor de

Funes, también había educado en la niñez a Wigberto Jimenez Moreno. Tomemos en cuenta que los fundadores de la Trapa, José Ruiz Miranda, y Timoteo Lozano - también trapense- llegaron a formar parte de Oasis y publicaron escritos en sus revistas. Tampoco es coincidencia que Ortiz Funes, como miembro fundador del segundo grupo literario en León, haya estado de acuerdo en llamarlo por uno de los nombres que tenía La Trapa: El Monasterio del Ensueño.

La poesía religiosa de Ortiz Funes no es una temática exclusiva suya, ya hemos visto con el análisis de su obra que cada poeta tiene una visión diferente del mundo, los temas –ya sea política, economía, etc.- son un aspecto distinto. Son hechos inherentes a la vida que interactúan con un determinado grupo ya sea por su entorno cultural, estatus económico o intelectual, pero son maleables al criterio individual de cada persona. Los poetas radicados en León, sobre todo los que pertenecieron a los grupos anteriormente mencionados, también se inclinaban por la poesía de índole religiosa. Este hecho parece que no fue sólo una cuestión que se delimitara a esta región: en los años cuarenta esa misma temática sería empleada por escritores que poseían la suficiente pericia en el verso como obtener fama por ello. El ejemplo lo podemos encontrar en miembros del grupo Tierra Nueva, en específico Concha Urquiza y Pita Amor. A este par se añaden otros poetas como Manuel Ponce y Alfredo R. Plascencia.

En las postrimerías de esa década, el grupo Oasis se había fundado y con ello se formaría una revista que publicaría la obra de sus miembros. El primer tomo saldría en 1950, mismo año en que Manuel Ponce publicaría su poemario *El jardín increíble*. En 1951, Concepción Mojica –miembro de Oasis- publicaría *Cojín de soledades* y dos años después Pita Amor haría lo propio con *Décimas a Dios*. Recordemos que también sería esta década una de las más prolíficas para Ortiz Funes. La presencia religiosa no sólo se hace presente en los versos, sino en los oficios de los escritores. Manuel Ponce y Alfredo R. Plascencia eran sacerdotes, el fundador de Oasis, José Fidel Sandoval, también lo era.

Esta sincronía temática suscitada en diferentes regiones del país resulta ser un fenómeno literario característico de la época, lo que permitiría insertar al canon

literario mexicano no sólo la obra de José de Jesús Ortiz Funes sino a gran parte de los escritores leoneses.

Otro aspecto que también es digno de ser analizado, y quizá sea tema para futuras investigaciones, son los nexos que había entre el grupo de los Contemporáneos con estos mismos escritores. Carlos Pellicer mantenía contacto con el grupo La Trapa, Xavier Villaurrutia antologaría a un escritor oriundo de Manuel Doblado llamado Ignacio Barajas Lozano y Salvador Novo haría lo mismo con nuestro poeta.

El vate de San Miguel es un poeta digno de leerse, de ser recuperado de las entrañas polvorientas de los anaqueles. Ortiz Funes amó a su ciudad con tanta fuerza que decidió inmortalizarla en sus libros con cantos hacia ella. Ante la desgracia de su barrio, supo interponer la poesía y bajar un poco de Dios del cielo ante los hombres que ahí habitaban. Ortiz Funes es su obra y hacer que se funda en el olvido es perder para siempre la visión de un mundo que es nuestro. Hay que hacer que vuelva.

Referencias.

- Alderete Loza, S. (1968). *En torno a los poetas González del Castillo y Ortiz Funes*. León: Seminario Mexicano de Cultura.
- Becker, U. (2001). *Enciclopedia de los símbolos*. Barcelona: Oceano.
- Buchó, M. (1971). *Teoría y técnica literaria*. Barcelona: Barcelona Cassals.
- Brehm, L, F. (1980). *Los sonidos del poema*. México: Cuadernos Universitarios.
- Cortés, E. y Espinoza, B. (1993). *La literatura en el Sol de León (De 1946 a 1969)*. (Tesis de licenciatura). León: Centro de Estudios Superiores para la Difusión de la Ciencia y la Cultura.
- Espinoza Serrano, L. (2011). "La belle époque en León. Arte, cultura y sociedad en el último tercio del siglo XIX". En M. González Leal (ed.), *León, cinco siglos contra viento y marea*. México: Editorial App.
- Flores, E. (2012). "Ilusión y diluciones". En F. González León. *Poemas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- González Leal, M. (2003). *León, Trayectoria y destino*. México: Dirección de Comunicación Social.
- -----: (2011). "La sociedad literaria La Trapa". En M. González Leal (ed). *León, Cinco siglos contra viento y marea*. México: Editorial App.
- Gómez Vargas, H. (2004). *La ciudad y la furia*. León: Universidad iberoamericana.
- González López, Carlos Xavier. (1968). *Duermevela*. s/l: (s/e).
- Labarthe Ríos. M.D.C. (1997). *León entre dos inundaciones*. Guanajuato: La Rana.
- _____ (2011). "León, la ciudad del refugio". En M. González Leal (ed). *León, cinco siglos contra viento y marea*. México: Editorial App.
- Lozano Fuentes, J. M. Madero Herrera, E., Servín de la Mora, M,A. (1998). *Literatura española y mexicana*. México: Compañía Editorial Continental.

- Lopez Velarde, R. (2009). *La suave patria y otros poemas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mora, P. (2013). "Entre odres de mármol y altares de la república: el destino de la poesía en el siglo XIX". En VVAA. *La literatura en los siglos XIX y XX*. México: CONACULTA.
- Miranda, J. M. (1952). "Calenda de Oasis". *Oasis*, (7), 8-10.
- Martinez Varela, D. U. (2016). "En búsqueda de la poesía de José de Jesús Ortiz Funes". *El canto del Ahuehuete*, (29), 29-32.
- Navarro Valtierra, C.A. (2007). *Los barrios de León: San Miguel de la Real Corona*. León: Ediciones del Archivo Histórico Municipal de León.
- Novo, S. (2003). *Mil y un sonetos mexicanos*. México: Porrúa.
- Ortiz Funes, J. J. (1956). *América Bolívar*. Sin lugar de publicación: Unidad Mexicana de Escritores.
- _____ . (1956). *Trébol*. León: Club Tigres y Domadoras.
- _____ . (1964). *Antonio Saldaña*. León, Guanajuato: Ediciones Oasis.
- _____ . (1966). *Contra la ausencia*. León, Guanajuato: Ediciones del Estado de Guanajuato.
- _____ . (1973). *Éxtasis*. León, Guanajuato: Ediciones del estado de Guanajuato.
- _____ . (1976). *León de Anáhuac*. León, Guanajuato: Ediciones Oasis.
- Ortega Zenteno, A., Labarthe Rios, M.D.L. (2000). *Yo vivo en León*. México: H. Ayuntamiento Municipal de León.
- Ojeda Sánchez, J. (2002). *León, 500 años de historia*. León, Guanajuato. Patrocinio de María.
- Ortega, J. (2013). "Del Modernismo al Poetismo. Noticia de la consolidación del canon poético mexicano". En VVAA. *La literatura en los siglos XIX y XX*. México: CONACULTA.
- Paz, O. (2003). *El Arco y la Lira*. México: Fondo de Cultura Económica.

- _____ . (2009). “El camino de la pasión”. En R. Lopez Velarde. *La suave patria y otros poemas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Porras, J. C. (2007). *La Trapa, sociedad artística literaria*. León: Instituto Cultural de León.
- _____ . (2011). “Continuidades y rupturas: artes, letras y cultura”. En M. González Leal (ed). *León: cinco siglos contra viento y marea*. México: Editorial App.
- Pacheco, J. E. (2014). *Los inventarios de JEP. Proceso* (edición especial 44) 55-58.
- Rodríguez Frausto, J. (s/a). *José de Jesús Ortiz Funes (poeta)*. Extraído de: boletín del archivo histórico municipal de León.
- Sandy Ochoa, G. (2015). *Efraín Huerta. Antología poética*. México: SEP.
- Villalobos Ortiz, J.J. (1939). *Amor*. México. s/e.

Anexos

Lagos, septiembre 5 de 1919.

Sr. Don.
José Villalobos Ortiz.

León = Gto.

Mi fino discípulo y muy estimado amigo:

Ha sido en mi poder el valioso envío que se ha servido consignarme, y al darme cuenta de él, a las mientes me ha venido el antiguo apotegma de que bajo una mala capa se oculta un buen bebedor; y aquí la mala capa es aquel aire encogido que V. tenía cuando frecuentaba las aulas de nuestro amado Liceo del Padre Guerra, bajo la cual ocultaba V. las sutilezas de su emoción.

Ya de fama conocía yo después sus orientaciones estéticas; y el acopio que V. hoy me consagra, y que guardaré agradecido profundamente, me dicen ya de la madurez de su estro.

Elogios a un lado, verdaderamente encuentro artística la labor de V., reconociendo le un fondo de sinceridad que convence.

"Canas" y "Déjame llorar", le salieron a V. del corazón.

Sus "cantares" son muy sugestivos, y la composición que me dedica y la intitulada "A un suspiro" quizás son las que más me gustan.

Siga V. cosechando lauros y satisfacciones (el Arte tiene dulzuras exquisitas) y téngame siempre por su invariable y muy agradecido S.S.

J. Verdín Saldaña

Carta extraída del archivo personal de J.
de Jesús Verdín Saldaña.

Aquí están los poemas completos de José de Jesús Ortiz Funes que se citaron en el capítulo 4 (Colocados en orden de aparición).

“Lindero de Júbilo”

I

Te canto, San Miguel,
Porque nací cenizante
De tu real corona
cordillera de espadas
que fabrica el magüey

II

porque tu sol improvisó a mis ojos
como en nicho lavado de neblina,
tu cándido retablo
que suelta sus palomas
por la nostalgia azul...
mientras cantan,
mis afectos,
pastores aññados
villancicos de leche
y aleluyas de miel
¡Y se vuelven monedas, el oro del trigal,
O sangra de cilicios el fraile zarcigüil!

III

Te canto, san miguel,
Por la sencilla fe de tus mujeres
Que saben a canela y a piñón:
Menudas chuparrosas
Que en cántaro y rebozo

Transportan las estrellas
Y los tajos de cielo
Que te llenan
la natural clepsidra de los ojos,
con que tú siempre mides
A nivel de la cruz inicial de los labios
Al arcángel del beso.

IV

Por tus novias que bordan
El redondel gitano de los sueños
Cascada de jazmines en desvelo
La pandereta de la luna llena
Sobre sus frentes en botón de azahares.

V

Te canto, San Miguel,
Por tus niños descalzos,
huérfanos de la blanda caricia del apóstol:
los nardos de la estrella de su diestra,
Como espiga de gracia, meciéndose el Huejutla,
bajo la mitra de una nube de llanto.

VI

¡Mas ay!
¿Por qué sólo cosecha
Puñales afilados
En la piedra redonda
Que da vueltas al olvido?
Cuando cantas
Cuando lloras
Cuando rezas
¡Oh mi barrio imperial!
Al silbo de saetas

Estremece verbena de claveles

El tribuno,

Y ruge en el alcázar de luz

Como un cachorro, el corazón.

(Ortiz Funes, 1956: 81)

“Flor de insomnio”

Madre

En sábana de nieve se envolvió la mañana

A través de la lupa

Que moldearan las lágrimas

En la ojera otoñal

De mi vida silente,

Repaso el alfabeto enamorado de la infancia

Y sueño que me arrullan las palomas

De tu voz más blanca:

-azucenas aéreas-

Para éste nuevo mayo jazminero,

Que huele al puro incienso de tu cuerpo.

Madre,

En el clima propicio de tus brazos,

Como una flor de insomnio

Se estremeció mi cuna

Cual péndulo equilibra

Y recuenta

Los minutos azules

Y mide a puros besos

El corazón de Dios.

Más, un sopro de sombras
Cual negra cuerda estrangulaba el día
Clausurando el jardín marinero de tus ojos
En túnica de ósculos
Y lienzos de orfandad
Amortajé la cera de tu cuerpo frígido
Una mañana encapuchada,
Que viniera instalando
A litoral de labio
Dobles cerrojos de silencio
Y espirales campanas de mementos
Cima la cruz
Bandera enarbolada del sollozo.

Madre

En sabanas de nieve se envolvió la mañana
A través de la lupa
Que moldearán las lágrimas
En la ojera otoñal
De mi vida silente
Que moldearon las lágrimas
En la ojera otoñal
De mi vida silente
Repaso el alfabeto enamorado de la infancia
En la pizarra gris de mi nostalgia.

(Ortiz Funes, 1951: 18)

“Ciudad amarga”

Este sueño de sangre que te nombra
Con alfabetos dóciles de agua

Te encontró carcomida,
Pretérita ciudad
En tinta de manzana
 Esta sed que retuerce
Sus bugambilias (sic) rojas
Sobre el labio de arena,
Donde fabrica su torre pajarera el beso,
Quiebra el cristal para que oiga
Los cascabeles líquidos
De la risa primera
Que bautizó el paraíso.

 Acre telar de llanto
Que sorprendí en la noche,
Me lava el corazón
Y me desata el mundo de espirales
Que no acaban tus manos de serpiente.

 Para llamarte apenas con sordina,
Ciudad amarga,
La voz arruga su floripondio de ámbar
Mientras el pulso reza
La última hemorragia del ocaso.

 Quien te oxidó los huesos
Fue el invierno
Cuando extendía
Como un bostezo blanco
Su anémica pantalla
Sobre los mudos ojos de tus calles
Que oyeron destilarse
Como estrellas

Los pasos del amor.

(Ortiz Funes, 1968:109-110)

“Dolorosa”

Estar contigo, dolorosa mía,
Porque te duelas menos desolada.
Yo el cordero pascual de tu mirada
La parasceve nos advierte, pía

Estar contigo en el dolor, María
Es la más alta noche no acabada.
Los ojos como puerto sin ver nada,
¡Tú sola con el sol de tu agonía!

Ronda que ronda. Virgen lacrimosa.
La nocturna querella que perfilas
Esa niña intemperie de las rosas.

Bajo la garza azul de tus pupilas,
Que bien te cuadra el nombre, Dolorosa.
¡Hemorragia interior cunden las filas!

- (Ortiz Funes, 1968:109-110)

“Miserere”

Miserere te reza la ceniza
A la sombra de un aire tonsurado.
Miserere, los ojos de un nublado plumbago de pestañas
De la brisa.

Miserere, los garfios de la prisa.

El iris de paisaje acribillado
Por el luto del vidrio destilado
En la anímica flor de tu sonrisa.
Minutero del beso que interpreta
El estruendo de sol en amapolas
O el silencio en recato de violeta

Miserere, señor, mi rompe olas
Y mis labios que saben a tu silueta,
Al dibujar la sed sus barcarolas

(Ortiz Funes, 1956: 69)

“Jueves santo”

Dichoso el sol porque madura el trigo
Y la redonda uva nazarena.
Sacramento de amor ¡Enhorabuena,
Porque son los discípulos contigo!

El tiempo sabe a égloga de higo
Esta noche, este jueves de la cena
Pascual, la que ensoñarás siempre amena,
Cuando te das en pan, Jesús amigo.

Huele a Getsemaní a antorchas vivas
Que enciende el Cenedrín de los escribas
Con el rencor que pudre su alma sola.

Jerusalén dormita mientras sudas
A ríos el rubí que vende Judas...
¡Ay, genuflecto amor, cuanta amapola!

(Ortiz Funes, 1950: 24)

Anexo de la obra catalogada

Periódico

- Ortiz Funes, José de Jesús. (7 de enero de 1951). Voz crucificada. *Sol de León*. P 6.
- _____ . (10 de mayo de 1952). Primavera de estrellas. *Sol de León*. (s/p)
- _____ . (30 de octubre de 1952). Rabi. *Sol de León*. (s/p).
- _____ . (25 de diciembre de 1952). Villancico. *Sol de León*. P3.
- _____ . (20 de enero de 1953). León. *Sol de León*. P3.
- _____ . (8 de agosto de 1954). Minuto. *Sol de León*. P2.
- _____ . (19 de agosto de 1954). Sueño de cetros. *Sol de León*. P3
- _____ . (29 de abril 1956). De nuestros poetas. *Sol de León*. P3
- _____ . (25 de abril de 1956). Poema en intimidades escribe Argos. *Sol de León*. P2.
- _____ . (3 de junio de 1956). Al pie de Mar, Lindero de júbilo, Biombo de junio, La Parábola Lila. *Sol de León*. (s/p)
- _____ . (28 de diciembre de 1956). Dos cartas. *Sol de León*. (s/p).
- _____ . (22 de diciembre de 1957). Voz crucificada. *Sol de León*. (s/p)
- _____ . (29 de diciembre de 1957). Alba tiempo. *Sol de León*. (s/p)
- _____ . (2 de agosto de 1958). Concha Mujica, premio iberoamericano de poesía. P2.
- _____ . (9 de septiembre de 1958). Ausencia. *Sol de León*. P3.
- _____ . (8 de diciembre de 1959). Brújula de voces. *Sol de León*. P2.
- _____ . (24 de enero de 1960). PULVIS (elegía filial). *Sol de León*. P5.
- _____ . (3 de septiembre de 1960). Estrella derramada. *Sol de León*. P3.
- _____ . (22 de enero de 1961). *Pax. Sol de León*. P2.
- _____ . (24 de diciembre de 1961). Villancico. *Sol de León*. P3.
- _____ . (9 de agosto de 1962). Evocación de José Villalobos Ortiz. *Sol de León*. P2.
- _____ . (2 de septiembre de 1962). Elegía. *Sol de León*. (s/p)
- _____ . (14 de enero de 1964). Noche Blanca. *Sol de León*. P5.
- _____ . (17 de marzo de 1964). Victoria de Victoriano Rodríguez. *Sol de León*. P3
- _____ . (25 de marzo 1964). Retablo de cuaresma. *Sol de León*. P6.
- _____ . (11 de junio de 1964). Rosa de horizontes. *Sol de León*. (s/p)
- _____ . (30 de agosto de 1964). Evocación a Concha Mujica. *Sol de León*. P5.
- _____ . (30 de agosto de 1964). Elegía a Concha Mujica. *Sol de León*. P5.
- _____ . (15 de noviembre 1954). Tú y las palomas. *Sol de León*. (s/p).
- _____ . (15 de noviembre de 1964). Indulta tu tristeza por baldía. *Sol de León*. (s/p).
- _____ . (2 de enero de 1965). Alba noche. *Sol de León*. (s/p).
- _____ . (17 de enero de 1965). Tus soles trotamonatanos. *Sol de León*. (s/p)..
- _____ . (7 de febrero de 1965). Feria de gozo. *Sol de León*. P3.
- _____ . (4 de julio de 1965). Los cipreses absolutos. *Sol de León*. (s/p).
- _____ . (1 de diciembre de 1965). Provincia. *Sol de León*. (s/p).
- _____ . (15 de diciembre de 1965). Elegía del silencio. *Sol de León*. P4.
- _____ . (25 de marzo de 1967). Dolorosa. *Sol de León*. P2.
- _____ . (16 de septiembre de 1968). Niña amor. *Sol de León*. P6.
- _____ . (25 de diciembre de 1972). Flor de diciembre. *Sol de León*. P6.
- _____ . (21 de enero de 1974). Sombras de llanto. *Sol de León*. P3.

- _____ . (28 de febrero de 1979). Miserere. Sol de León. P9.
- _____ . (24 de abril de 1979). Amigo. Sol de León. (s/p).
- _____ . (2 de junio de 1979). Fundador y Oasis. Sol de León. P5.
- _____ . (2 de septiembre de 1979). Trasluz. Sol de León. P1.
- _____ . (12 de diciembre de 1979). Indiana emperatriz, Estrellas desecadas, Mesianica insurgente, Primavera de Dios, Liturgia de sonrisas. Sol de León. P1.
- _____ . (25 de diciembre de 1979). Pimpollo de ternura. P1.
- _____ . (6 de enero de 1980). Epifanía. Sol de León. P1.
- _____ . (20 de enero de 1980). León. Sol de León. P1.
- _____ . (31 de enero de 1980). Laurel. *Sol de León*. P1.
- _____ . (20 de febrero de 1980). Sombra. *Sol de León*. P1.

Revistas

- _____ . (marzo de 1938). Sor pureza. Presagio. (12). P15
- _____ . (enero de 1950). Atrio y Viernes de dolores. *Oasis*. (1). P12.
- _____ . (enero de 1950). Viacrucis y conversión. *Oasis*. (1). P13.
- _____ . (enero de 1950). Sábado de gloria, La concha y El mar. *Oasis*. (1). P14.
- _____ . (abril de 1950). Lluvia. *Oasis*. (2). P23.
- _____ . (abril de 1950). Jueves santo. *Oasis*. (2). P24.
- _____ . (abril de 1950). Nupcial. *Oasis*. (2). P25.
- _____ . (enero de 1951). Voz crucificada. *Oasis*. (3). P34.
- _____ . (enero de 1951). Patria nostra. *Oasis*. (3). P36- 37.
- _____ . (noviembre de 1951). Presentación. *Oasis*. (4). P17.
- _____ . (noviembre de 1951). Flor de insomnio. *Oasis*. (4). P18.
- _____ . (noviembre de 1951). Serafín de la emoción. *Oasis*. (4). P18.
- _____ . (enero de 1952). Confiteor. *Oasis*. (5). P24.
- _____ . (junio de 1952). Epifanía. *Oasis*. (6). P26.
- _____ . (junio de 1952). Jordán. *Oasis*. (6). P 26.
- _____ . (junio de 1952). Nácar. *Oasis*. (6). P26.
- _____ . (junio de 1952). Orto. *Oasis*. (6). P26.
- _____ . (junio de 1952). Violines. *Oasis*. (6). P26.
- _____ . (junio de 1952). Remanso. *Oasis*. (6). P26.
- _____ . (junio de 1952). Yermo. *Oasis*. (6). P26.
- _____ . (junio de 1952). Samaritana. *Oasis*. (6). P26.
- _____ . (junio de 1952). Arco iris. *Oasis*. (6). P26.
- _____ . (junio de 1952). Espejo. *Oasis*. (6). P26.
- _____ . (junio de 1952). Nieve. *Oasis*. (6). P26.
- _____ . (junio de 1952). Jazminera. *Oasis*. (6). P26.
- _____ . (junio de 1952). Dolorosa. *Oasis*. (6). P26.
- _____ . (junio de 1952). Pascua. *Oasis*. (6). P26.
- _____ . (junio de 1952). Mayo. *Oasis*. (6). P26.
- _____ . (junio de 1952). Domingo. *Oasis*. (6). P26.
- _____ . (Junio de 1952). Presentimiento. *Oasis*. (6). P26.
- _____ . (octubre de 1952). Rabí. *Oasis*. (8). P4.
- _____ . (octubre de 1952). Villancico. *Oasis*. (8). P19.
- _____ . (marzo de 1953). Primavera de estrellas. *Oasis*. (9). P23.
- _____ . (marzo de 1953). León. *Oasis*. (9). P23.
- _____ . (enero de 1954). Ciudad amarga. (10). P10.

Libros

- _____ . (1956). *América Bolívar*. (Sin lugar de publicación). Unidad mexicana de escritores.
- _____ . (1956). *Trébol*. León, Guanajuato .Club tigres y domadoras.
- _____ . (1964). *Antonio Saldaña*. León, Guanajuato. Ediciones Oasis
- _____ . (1966). *Contra la ausencia*. México. Ediciones del estado de Guanajuato.

- _____ . (1973). *Éxtasis*. León, Guanajuato. Ediciones del estado de Guanajuato.
- _____ . (1976). *León de Anáhuac*. León, Guanajuato. Ediciones Oasis. González López, Carlos Xavier. (1968). *Duermevela*. (s/l). (s/e).