

ESTE LIBRO
NO SALE DE
LA BIBLIOTECA

BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO

SUEÑO Y REALIDAD



TESIS que para obtener el grado de Maestría en Literatura Mexicana presenta:

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESTUDIOS SUPERIORES

MARÍA DE LOURDES FRANCO BAGNOULS

1985

FLA 85
FLA



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DEDICATORIA

A la nitidez espiritual de tres
personas, espejos fieles de la
significación de su nombre:

Blanca Mauries de Bagnouls

Blanca Bagnouls Mauries

Blanca Novaro Novaro

NOTA DE AGRADECIMIENTO

Mi más profunda gratitud a la Señora Teresa Vega Alcántara y a la Señorita Guadalupe Suárez Ramírez quienes hicieron posible la adecuada presentación de este trabajo con su impecable mecanografía.

SUMARIO

INTRODUCCION

Las reglas del juego..... 5

SUEÑO

1) Hipnótica del sueño..La poesía..... 20
 El Adán soñador..... 27
 El Adán inmóvil..... 29

2) La narrativa de Bernardo Ortiz de Montellano. Una ventana al mundo de lo maravilloso..... 37

3) Clasicismo y ruptura. El Teatro..... 52
 La cabeza de Salomé..... 56
 El Sombrerón..... 59
 "Pantomima"..... 61

REALIDAD

1) En busca de identidad. El ensayo..... 66
 En busca de una nacionalidad..... 69
 Juegos poéticos..... 75
 Criterios para una antología..... 80

2) Misionero del silencio 91

APARATO DE INVESTIGACIÓN BIBLIOGRÁFICA

- 1) Apéndice hemerográfico de la obra en prosa de Bernardo Ortiz de Montellano.....105
- Aportaciones para el esclarecimiento de un seudónimo.....106
- Índice hemerográfico.....112
- 2) Bibliografía de Bernardo Ortiz de Montellano.....123
- 3) Biblio-hemerografía consultada.....125

INTRODUCCIÓN. LAS REGLAS DEL JUEGO

Entre los miembros de la llamada generación de Contemporáneos, Bernardo Ortiz de Montellano ocupa, de acuerdo con la tradición crítica, el lugar de promotor y director de una revista cuya trascendencia se debe más a la proyección personal de sus miembros, que a la unidad real de la publicación en sí; punto de partida de indiscutibles renovaciones literarias es Contemporáneos, a la postre, la imagen del cambio y la ruptura, de la evolución formal hacia el arte de conceptos, vertidos en un afán de consolidación de principios y estrategias orientadas hacia un fin común: la nacionalidad.

En el esfuerzo actual de acercamiento a los Contemporáneos, existe una actitud crítica diametralmente opuesta a aquella que los aglutinó en su momento: entonces, la homosexualidad, la manifiesta predilección por Gide, por Lawrence (el de Arabia) y por Whitman, se utilizó como símbolo de bárbara ruptura de principios morales y estéticos, ahora, se convierte en objeto de agudas, cuanto innovadoras posturas de totalización estética de acuerdo con la imagen ideal del andrógino en el cual la bipolaridad del ser humano se resuelve

en una existencia ideal de ambos sexos, combinación perfecta de la belleza de Afrodita y la inteligencia de Hermes. (1)

Ante la evidente trayectoria que en la literatura mexicana contemporánea ha tenido la obra de los Contemporáneos, las polémicas, e incluso los juicios de carácter legal que contra ellos se efectuaron han perdido cualquier asomo de validez, sin embargo, aún permanece viva en el ánimo de muchos, la imagen de un grupo burgués y descastado cuya obra, si bien genial, es una insula desde la cual su autonomía decanta la literatura mexicana con pasajes de excelso-tud poética que poco o nada tienen que ver con el desarrollo secular de la literatura mexicana.

Entre la negación total y la aceptación tácita del error cometido, hay un abismo que sólo habrá de llenar el estudio particular y específico de todos y cada uno de los miembros de este grupo, al que, como apunta Sergio Fernández, podría más bien denominarse como constelación "si se toma el término pleonásticamente, en su forma más literaria, sin por ello perder terreno en un referente obligado".

El odio enconado que una facción de la intelectualidad mexicana de los años treinta esgrimió contra el grupo de los Contemporáneos por sus inclinaciones homosexuales, se manifestó tanto en el aspecto literario como en el aspecto político ya que se llegó incluso a la propuesta de una ley que impidiera el acceso de los sodomitas a los puestos gubernamentales en una época en la que bajo la protección de Bernardo J. Gastelum y de Vasconcelos se albergaban en el seno de la Secretaría de Salubridad y de la Secretaría de Educación Pública, varios integrantes de Contemporáneos.

Entre los más feroces detractores del grupo se hallaron siem-

pre Ermilo Abreu Gómez, José Muñoz Cota y el propio Diego Rivera quien en el mural intitulado: El que quiera comer que trabaje que se encuentra en la Secretaría de Educación Pública hace una ostensible humillación del fenómeno todo que confluye en Contemporáneos. (2)

Dejando a un lado el aspecto puramente político en el que los rencores personales jugaron desde luego un papel importante, nos centraremos exclusivamente en la arbitrariedad que significó la negación de la obra producida por los Contemporáneos basándose en argumentaciones de carácter ético que nada tienen que ver con el valor estético de la obra en cuestión.

Georg Lukacs apunta en "Problemas de la belleza natural" que en especial en épocas en las cuales ciertos valores éticos entran en crisis porque socialmente son problemáticos, es cuando se manifiestan también mediante categorías estéticas. (3)

Un ejemplo de ello sería Corydon de André Gide, libro en el cual se plantea la legalidad natural de la pederastia tanto desde el punto de vista antropológico y etnológico como desde el punto de vista social y cultural.

Si consideramos que la realización estética es el reflejo de una realidad dada mientras que la ética es la realidad misma, veremos cómo la reprobación de esta última se extiende también a los productos de la primera, sin ver que pertenecen a estratos totalmente diferentes regidos cada uno de ellos por sus propias reglas. Desde el punto de vista estético por ejemplo, el hecho mismo de la creación artística es de carácter paradigmático y en esta medida admite todo lo que fluctúa entre el bien y el mal; lo que no sucede desde luego con los valores éticos que necesariamente se incertan

en el ámbito de lo positivo. Una obra artística no tiene que ser moral necesariamente, basta con que tenga lo que Lukacs llama "mundalidad" es decir, representatividad de un acto de autoconciencia.⁽⁴⁾

Quienes pretendieron socavar la obra de los Contemporáneos basándose en la insustancial femineidad que emanaba de su literatura equivocaron el rumbo crítico al adjudicar a las obras propiedades de carácter biológico y psicológico que de ninguna manera eran estéticamente representativas de su fuerza y de su capacidad de proyección en el campo de la revolución poética; tan es así, que cincuenta años más tarde, la virilidad de la poesía de Villaurrutia -virilidad como sinónimo de eficacia regenerativa- resulta indiscutible.

El problema en realidad se circunscribe a la jerarquización de categorías: mientras los llamados escritores de la Liga Revolucionaria anteponen la naturaleza al arte, los seguidores de la vanguardia proponen lo contrario. Es evidente que cada literatura engendra o debe, al menos, engendrar su crítica en la medida en que si un artista se coloca por encima de los cánones que moldean su vida cotidiana, no sólo para transgredirlos, por supuesto, sino únicamente para ubicarse en el ámbito correcto, es decir, en el plano de la creación artística, la crítica que se aboque a analizar dicha obra tendrá que colocarse en un plano eminentemente científico en el cual la literatura habrá de juzgarse de acuerdo a las cualidades intrínsecas de los materiales estudiados, en este caso, los materiales literarios.

Si en su momento la obra de los Contemporáneos fue juzgada y condenada por las premisas de una filosofía idealista, la interpretación crítica que ahora se requiere habrá de estar fincada en la

tesis de que el hombre hace arte aún por encima de sí mismo y es por ello que, si en la homosexualidad manifiesta de Novo y de Villaurrutia o en la desdibujada adecuación de la sexualidad de Pellicer, o en el desmesurado rompimiento de la duplicidad en Jorge Cuesta sólo se soba una y otra vez, ya con la bandera del descrédito, ya con la bandera de la justificación, el principio ético de su realización humana y artística, nada se aportará en el verdadero camino de su afirmación estética, aquel que Ortiz de Montellano esbozó con precisión en el artículo "Lo femenino y lo masculino" donde establece que toda época pagana, de goce sensual es femenina como también es femenina la noche, lo intuitivo e irracional, lo amoral y lo místico sentimental y sobre todo, la fuerza que viene de abajo, que parte de la tierra. Agrega en este artículo Ortiz de Montellano que entre lo masculino y lo femenino no hay una diferencia de valor, sino de esencia, puesto que son dos principios diferentes que sin embargo generan dos leyes constantes en el juego de todo lo existente. (5)

De acuerdo con esto ni Jorge Cuesta es sólo el poeta maldito de la alquimia y la magia negra ejercida en su obra a través de la propia inmolación satánica; como tampoco Salvador Novo es exclusivamente el espejo viviente de su propia ironía, ni Villaurrutia el poeta de cristal que se quiebra en las manos del pintor Rodríguez Lozano. A veces anécdotas, a veces lugares comunes vertidos a propósito de fragmentos -siempre los mismos- de su obra poética, narrativa, ensayística o teatral, son los causantes de este viejo estigma que hay que destruir.

En este grupo de soledades, como le llamó Jorge Cuesta, se ubica a Bernardo Ortiz de Montellano a quien hasta ahora los astróno

mos de la literatura han eclipsado tras el cono de luz de los poetas: Gorostiza, Cuesta, Villaurrutia, Novo, Owen y Pellicer. Hay que aceptar, desde luego, que Ortiz de Montellano, en el reino de los seres alados se mueve con mayor lentitud, como si tuviera miedo de volar o como si el espacio descubierto cerniera sus alas; y aunque la presencia del grupo lo perjudica si se le juzga equívocamente en función de los otros, él, por sí mismo constituye para la historiografía literaria un fruto maduro cuya obra aporta al reino de lo onírico la originalidad de su "Segundo sueño" en donde, mediante el vehículo de la anestesia, el espíritu viaja en ruta hacia su propio conocimiento; es la suya, además, una mente profundamente analítica que hurga en el trasfondo de la literatura en busca de los hilos conductores más antiguos del pensamiento nacional, desde la literatura indígena hasta las últimas manifestaciones artísticas de su tiempo.

Sacrifica, como todos sus compañeros, los beneficios de una literatura institucionalizada en pro de la búsqueda de nuevas formas, que si bien tienen su antecedente en los modelos del mundo contemporáneo: Valéry, Eliot, Rilke, Cocteau, Proust, Joyce; poseen sin embargo matices del más puro clasicismo español y de la más antigua tradición indígena.

Como todos los Contemporáneos él es también un hombre culto, sin que esa cultura se convierta necesariamente en un signo de clase puesto que siempre estuvo a la disposición de un público virtual que a través de las revistas literarias podía conocer, en buenas traducciones las obras de Valéry, Eliot o Saint John Perse.

Parábolicamente podríamos considerar a Bernardo Ortiz de Montellano como una renovación del espíritu dieciochesco tan dado a sa-

crificar la inspiración en aras del análisis. Teórico antes que poeta y ensayista antes que narrador, Ortiz de Montellano es, sin embargo, un escritor de profesión, un hombre que se introduce con respeto en la literatura para obtener de ella la depuración de su propio espíritu.

Es en la lírica donde Ortiz de Montellano desborda su inquietud por la vida, por los procesos del sueño y por la muerte. Su actitud poética estuvo siempre profundamente ligada a estos tópicos que trabajó de manera obsesiva no sólo en los libros de poemas: Sueños, Muerte de cielo azul, "Himno a Hipnos", sino también en sus cuentos y en sus diarios.

Su pensamiento con respecto a la vida verdadera crea con los místicos una línea paralela; dentro de esa vida la actividad onírica es una forma de autoconocimiento y la liberación que acerca al hombre momentáneamente a las esferas del conocimiento, de la naturaleza-divina, del devenir de las cosas, de la sublimación del amor. En una palabra, el ejercicio del sueño corporizado a través de una poética creada al efecto es un vehículo de autodepuración espiritual que se satisface no en la promesa de la contemplación divina -diferencia radical con los místicos- sino en la adquisición y sublimación de facultades humanas.

En el constante ejercicio de violentar la conciencia de sus sueños, de sus estados anestésicos, de sus éxtasis eróticos, logra curtir Ortiz de Montellano una poética de la vida y de la muerte, es decir una forma específica y absolutamente personal en la que cabe, junto con su quehacer poético su propio devenir histórico.

[La narrativa de Ortiz de Montellano cabe perfectamente en el ámbito de la literatura fantástica, en sus cuentos la explicación

lógica o la aceptación de un mundo mágico es difícil de establecer; el autor juega con las fronteras entre lo maravilloso y lo extraño para crear la atmósfera que envuelve sus piezas narrativas. En ocasiones maneja la ciencia ficción para plantearse el futuro de la humanidad. Tanto en los sueños como en la poesía la incógnita se resuelve por el camino de los sueños. Se puede decir que el suyo, es un universo regido por la magia donde las nociones de espacio y tiempo se supeditan a la emoción de un instante vivido en plenitud de capacidades anímicas. Su inquietud y su rebeldía se condensan en un afán de ruptura con el mundo regido por el pragmatismo. Los cuentos de Ortiz de Montellano son más que nada ensayos, maneras diferentes de enfrentar la posibilidad de trasponer la barrera de la actividad consciente a fin de encontrar la metáfora, entendida como transmutación de los valores de los objetos en cuanto concreciones del mundo que nos rodea.

Tanto la narrativa, como la poesía y el teatro son, en Ortiz de Montellano variantes expresivas de un fin poético que se decanta a través de diferentes formas. En la narrativa, por ejemplo, el autor utiliza la mecánica del cuento, interesa sus posibilidades, se mueve ágilmente en sus dominios, traspasa sus fronteras mezclando con habilidad los subgéneros pero obliga siempre al lector al olvido de la situación y del personaje para conducirlo a través de ellos a la finalidad buscada: la gran metáfora del sueño. No invalida el intento si se le juzga de acuerdo con su dinámica interna que es factor de lucha en ese proceso de encuentros y reencuentros en busca de una personalidad.

El título: "Tradición clásica y ruptura" dado al apartado de teatro, implica una contradicción aparente entre el término clási-

co y el efecto de la ruptura; responde en realidad a la integración de un proceso evolutivo que parte de una concepción antropomórfica del arte y marcha hacia la representación ideal de las formas. Esta concepción antropomórfica en la que el hombre, eje de una problemática que se cierra sobre su propia naturaleza a pesar de la acción directa de los dioses, esencia misma de la tragedia, deriva teatralmente en una simbología muy cercana a la concepción que del arte escénico tiene Jean Cocteau quien finca en los temas clásicos, la base de una nueva estética en la que el mérito de Orfeo, por ejemplo, está en su capacidad de vincular los mundos disímiles de la realidad y del sueño, superando así su vieja imagen de héroe mitológico para convertirse, mediante un proceso de desmitificación, por una parte, y de revalidación por la otra, en el símbolo de la vida renovada a través de una práctica filosófica y fundamentalmente vivencial.

Ortiz de Montellano recibe de Cocteau ese gusto por los temas clásicos, sólo que en él es la mitología indígena la que recorre los siglos para vivificarse en sus manos.

Remozar los antiguos mitos es una forma de establecer orígenes y fincar una nacionalidad auténtica alejada del folklore y actualizada por el lenguaje. La cabeza de Salomé y El Sombrerón son en definitiva ejemplos de un teatro experimental que busca, a través del efecto escénico, de la compleja sencillez de la trama y de su plena justificación histórica, su carta de autenticidad estética.

La obra crítica de Bernardo Ortiz de Montellano, aún no recogida en un volumen, constituye la parte más sólida de su obra como escritor. Director de la revista Contemporáneos, primero, y asiduo colaborador y director ocasional de la revista Letras de México des-

K/

pués, reúne en ellas la mayor parte de su labor periodística. No son estas publicaciones, sin embargo, las únicas en las que colaboró, también hay artículos publicados en Taller, Papel de Poesía, México Moderno, Examen, La Falange, El Trovador, El Hijo Pródigo, El Libro y el Pueblo y Nuestro México,⁽⁶⁾ además de dos ensayos sobre poesía indígena y colonial mexicana y un prólogo y notas a una antología de cuentistas mexicanos, materiales en donde la actitud del crítico se orienta hacia el historicismo, el análisis y la búsqueda de aquellos asideros que permitan la asimilación de constantes, de formas primigenias que puedan conducirse sin deterioro desde los cantos de Netzahualcóyotl hasta la poesía de López Velarde:

Sin embargo, dueña de sus influencias, que no siempre han procedido de España, se advierte en la literatura mexicana un desarrollo autónomo propio y con tendencias a ser característico que sigue las mismas leyes del idioma adoptado y adaptado a distinta naturaleza y a nuevas combinaciones raciales.⁽⁷⁾

Esta sería la tesis que consciente o inconscientemente Ortiz de Montellano maneja a través de toda su obra crítica sin perder de vista por ello, la posibilidad de renovación literaria que ofrece el pensamiento europeo de su época.

¿Por qué a un hombre como Bernardo Ortiz de Montellano, producto de una generación partícipe de revoluciones estéticas le atrae una figura como la de Amado Nervo? La razón estaría en el epígrafe de Paul Valéry que él mismo escoge para su Figura, amor y muerte de Amado Nervo: "Después de todo, la vida de alguien no es más que

una sucesión de hechos fortuitos y de respuestas más o menos exactas a estos acontecimientos".

Lo que le importa de Amado Nervo es una suerte de destino mágico que contiene una serie de elementos místico-eróticos que lo convierten en un producto trágico, cuya recreación artística fascinó necesariamente a quien -como Ortiz de Montellano- le preocupa involucrarse en la génesis de una figura estigmatizada por el amor y transfigurada por la muerte, y que además de todo era un poeta:

El poeta -y en general el artista- es la representación del afán colectivo de felicidad. Los poetas son más tristes mientras más engañoso es el mundo al que pertenecen y sólo se realizan cuando desprendidos de lo colectivo logran inspirarse en su dicha personal, aislada en la belleza o en la suprema gracia mística. Y los pueblos tristes, opacos, oprimidos como el nuestro, y los de América, tienen que producir, a veces, poetas melancólicos. (8)

Ortiz de Montellano no reniega de su pasado inmediato, lo cuestiona para descubrir sus procesos, no concede pero tampoco barre a rajatabla: "Dónde estarán sus archivos -dice a propósito de la correspondencia de Nervo- ¡Se obtendrían tantas versiones de lo humano nuestro!" (9)

Nuestro es el término a reivindicar en la postura de los Contemporáneos; en Ortiz de Montellano, por ejemplo, este término es sinónimo de evolución, de la suma paciente de tradiciones e influencias, de filtros generacionales y nuevas interpretaciones de algo que se llama el ser artístico de México.

NOTAS

1. Vid. Sergio Fernández, "El éter y el andrógino. Aproximaciones a los Contemporáneos", en Los Empeños, pp. 9-28.

2. Muchos son los testimonios que quedan a propósito de las polémicas que se establecieron entre los llamados escritores de vanguardia y la literatura nacionalista. Aludiremos a algunas de las más representativas por el radicalismo de su postura: En El Universal Ilustrado [A. Núñez Alonso, "Una encuesta sensacional: ¿Está en crisis la generación de vanguardia?", marzo 17 de 1932, pp. 20-21, 30-31], nació la posibilidad abierta de manifestarse en pro o en contra de los escritores pertenecientes a los grupos de Ulises y Contemporáneos; las preguntas que se formularon a los encuestados eran tendenciosas y recriminatorias: "¿Se consideran ustedes culpables de la desorientación literaria que existe entre los jóvenes más jóvenes que ustedes?" "¿La producción de ustedes es suficiente para justificar el movimiento de vanguardia?" "¿Cómo en cuatro años de existencia de Contemporáneos esta revista no logró formar un verdadero núcleo, una verdadera falange de escritores homogéneos e idóneos en una actitud?" etc. Respondieron a esta encuesta: Guillermo Jiménez, José Gorostiza, Samuel Ramos, Abreu Gómez y Francisco Monterde por la respuesta afirmativa, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Bernardo Ortiz de Montellano, por la defensa de la vanguardia. Jorge Cuesta publicó posteriormente dos artículos ["¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?", en: El Universal Ilustrado, abril 14 de 1932, p. 14. // "La literatura y el nacionalismo",

en "El magazine para todos", suplemento de El Universal, mayo 22 de 1932, p. 3]; a este último artículo respondieron E. Abreu Gómez ["Literatura sin sexo", en "Magazine para todos", suplemento de El Universal, mayo 29 de 1932, p. 3] y A. Núñez Alonso ["La literatura y el nacionalismo. Una aclaración en "Magazine para todos", suplemento de El Universal, mayo 29, de 1932, p. 3].

Ermilo Abreu Gómez decía entre otras cosas en este artículo:

"Toda doctrina académica debe estar condicionada a los términos de las posibilidades de la sociedad que la desarrolla. La técnica de una literatura sólo es válida en la medida que permite descubrir el camino de la más genuina expresión. La belleza literaria no está en ninguna disposición preconcebida: es el resultado de la conjunción de la capacidad ética y de la gracia puesta en el ademán que interpreta la médula de las normas del arte" [...]

Y una literatura que no es ejemplo de bien y de belleza, es literatura sin casta, literatura sin sexo. Sin la definición sexual no se alcanza la alteración sexual, que es también un aspecto de la expresión del sexo [...] una literatura que se oponga al ademán herético en materia estética y en materia moral. Esta literatura debe ser labrada por hombres de conciencia: 'valientes de corazón y de brazo'. En ella habrá de ponerse una actitud viril ...// La revista Crisol se caracterizó por su marcada tendencia hacia la literatura de tesis y lógicamente, rivalizaba con la corriente que veía en el arte la expresión de una necesidad estética regida por sus propias leyes ajenas desde luego a determinada postura política. Destaca, entre los artículos publicados ahí, uno de Seraffín Delmar ["Apuntes. La poesía actual de América es una traición al socialismo", en Crisol, año 1, tomo I, núm. 6,

junio, 1929, pp. 47-51] en el que su autor declara: "Lo menos interesante en el poema, es la poesía, señor Alfonso Reyes, en una época de beligerancia revolucionaria", loc. cit., p. 48. Ya en una época muy posterior, año de 1943, Andrés Henestrosa aún se preocupaba por la vieja rencilla [A. Henestrosa, "La novela de América", en La Pajarita de Papel. Órgano del P.E.N.- Club (Centro de México) núm. 15, 3 de febrero de 1943]: "Todo esto no tiene afán de querrela. Es sólo para situar a un grupo de escritores, que huyendo de la selva, la pampa, las tambochas y la sierra, se pusieron a escribir atentos a ejemplos europeos: escribieron novelas -de alguna manera hay que llamarlas-, sin emoción mexicana, sin raíz humana, mera literatura. Novela como nube de Gilberto Owen, Dama de corazones, de Xavier Villaurrutia, pueden ser los ejemplos clásicos de esta manera de la literatura mexicana. Están escritas a espaldas de la patria".

3. Cf. Georg Lukács, "Problemas de la belleza natural. Entre la ética y la estética", en: Estética I, vol. 4, pp. 264-296.
4. Ibidem, p. 270.
5. Vid. B. Ortiz de Montellano, "Lo femenino y lo masculino", en: Letras de México, año 2, vol. I, núm. 34 (1 dic., 1938) p. 2.
6. Vid. "Apéndice Hemerográfico de la obra en prosa de B. Ortiz de Montellano" en este trabajo.

7. Vid. B. Ortiz de Montellano, Literatura indígena y colonial mexicana, p. V.
8. B. Ortiz de Montellano, Figura amor y muerte de Amado Nervo p. 77.
9. Ibidem, p. 147.

HIPNÓTICA DEL SUEÑO.

LA POESÍA DE BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO

Bernardo Ortiz de Montellano es un poeta del sueño; nada nuevo ni tampoco sorprendente parece desprenderse de esta afirmación porque la poesía de hoy vive imbuída de este quehacer poético; sin embargo, si consideramos que desde la poesía colonial, inmersa en una concepción estética y ontológica propia del espíritu barroco, la literatura mexicana se apartó del sueño para comprometerse primero con la época libertaria y después con una lírica modernista -que si bien podría ajustarse a una poética del ensueño, difícilmente cabría en la inmolación onírica- el hecho de encontrar, a principios de los treinta, un poeta mexicano que se mueve ya con cierta ligereza en los espacios del subconsciente en busca de una expresión auténtica y original resulta un acto de valor extraordinario porque implica romper no sólo con una tradición artística imperante, sino que implica además aventurarse por las simas de su propio yo, con todo el riesgo que esto lleva consigo. Al hablar de autenticidad y originalidad me refiero no a la técnica, que en definitiva es el

producto de una asimilación consciente de tendencias varias que van de Valéry al surrealismo en línea inmediata y directa, sino a la sincera manifestación artística del mundo íntimo del poeta; ese mundo que supera la denuncia, aquella denuncia antipoética y desgarrada del Nervo de la Amada inmóvil.

En donde verdaderamente se rompe esa línea que distingue al modernismo de la generación de Contemporáneos es en esta labor introspectiva que no es recreación virtual de la naturaleza, ni tampoco capacidad imaginativa. Vivir estéticamente el sueño, no crearlo es aquí donde se halla el punto de partida de la poesía moderna. La nueva poesía compromete seriamente la voluntad y el intelecto del autor, exige de él la valentía de hurgar en la realidad más allá de la conciencia aún a riesgo de perderse para siempre en el camino.

Paul Valéry, al igual que Proust y que Gide, se convierte en maestro de quienes encuentran en él la justificación de un anhelo que toma a la literatura como el mejor de los vehículos para romper las limitantes del hombre frente a la muerte y al sueño.

La poética de Valéry parte de una concepción hermafrodita del pensamiento como generador y fecundador de sí mismo; es la inteligencia -apunta Valéry- la que engendra y sueña, sin embargo el poema no es sólo eso, es construcción, ejercicio del intelecto, burilado de la frase, presencia exacta de las palabras por medio de las cuales se entreteje el discurso poético. (1)

Fiel a esta premisa de Paul Valéry, Ortiz de Montellano aplica su inteligencia y su entusiasta capacidad onírica a la sistematización de una poética propia manifiesta en cinco sonetos elegidos quizá como forma de expresión por la estructura misma del poema que permite el desarrollo gradual de una idea culminante en una metáfo-

ra que cierra, al tiempo que la clave, la intención totalizadora de la pieza.

Son estos cinco sonetos recogidos por Wilberto Cantón bajo el título de "Ejercicio de la rosa" un acercamiento más a aquello en lo que Góngora fincó lo que llamaríamos su "filosofía de la conservación". Si pensamos en la rosa como prototipo de cualquier objeto artístico, podríamos aventurarnos a afirmar que Góngora habla de un proceso en el cual dicho objeto se desgasta por el manoseo; de acuerdo con esto, la obra en estado latente conserva su fragancia, su belleza ideal; entonces la labor del poeta tendrá que orientarse hacia la búsqueda de una obra abierta con mil posibilidades de autogeneración, de lo contrario se cae en lo que podríamos llamar el mito de la rosa que corporizaría de manera genial Federico García Lorca en Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores. Este mito de la rosa de existencia efímera que se evapora por falta de consistencia interna y que constituye por ello un engaño de los sentidos -recuérdese a sor Juana- conlleva a la gran pregunta: ¿cómo asir entonces la belleza? Para hacerla perdurable hay que dejar que se manifieste de acuerdo a su propia naturaleza sensible perteneciente al orden de las abstracciones.

Por su parte Ortiz de Montellano ensaya también su personal conceptualización del fenómeno poético tomando el símil de la rosa a la que llama "congregante de todos los floreros" camino por el que se abre al mundo de lo ritual, la poesía resulta así, la práctica de una religión entendida como sinónimo de culto u obligación de conciencia.

La poesía quiere ser sólo poesía, ejerciendo sobre el poeta una acción tiránica obligándolo, mediante la práctica dolorosa a

liberar su mundo interno como una forma de cumplir armónicamente con su capacidad de hombre-espíritu. Es esta armonía interna que se manifiesta al rozar el objeto poético; la poesía no es el objeto poético sino el todo y el nada, "lo amorfo eterno".

El poeta vive de morir como la rosa, como el ruiseñor de Wilde, va dejando ahí su sangre gota a gota; sentidos del poeta, los primeros/ que viven de morir como la rosa. Rito en el cual el poeta se integra, fusionándose, a la poesía misma en un proceso que reafirma una vez más este sendero de líneas paralelas; el poeta es el punto equidistante entre la vida y la muerte, absorto en la poesía y condenado por ella a la eterna disyuntiva: ¿Lázaro u Orfeo?

Es la poesía el ejercicio constante de destrucción de mitos al tiempo que una sistematización de ellos a través del rito, todo ello la convierte en un proceso doloroso vertido en tonos rojos y amarillos, rojo de luto y de sangre y amarillo de signos ocultos: intuición y fe, revelación y sabiduría.

Si en el primero de los sonetos se ocupa Ortiz de Montellano de la poesía, en el segundo se preocupa fundamentalmente del poema: recinto de la vida del florero.

Habremos de regresar aquí a Valéry para recordar su afirmación de que "un poema que no contenga más que poesía es imposible". (2) Ortiz de Montellano comulga con esta idea y por eso dota al poema de vida propia, una vida donde la oreja habla y la boca escucha.

El segundo cuarteto denuncia el proceso mediante el cual la naturaleza del poeta se integra a la poesía dentro de la estructura del poema y mediante un proceso de purificación que la convierte en una realidad y no en una entelequia. Sin embargo, la presencia del modo subjuntivo en el desarrollo de los dos tercetos, lo

envuelve todo en una atmósfera hipotética cuya realización tendría lugar más allá de la muerte; lo único permanente es esta actitud vigilante del poeta que, despierto, sueña "los sueños sin sueño de la vida".

Xavier Villaurrutia reprochó a Ortiz de Montellano en Una botella al mar ese dejarse llevar por el sueño, ⁽³⁾ aquello a lo que Hugo llama -refiriéndose a quienes se dejan atrapar por él- "hacerse sueño ellos mismos". ⁽⁴⁾ Es indiscutible que Ortiz de Montellano lucha por mantener esa vigilia que sin embargo en ocasiones le abandona en el laberinto intrincado de los sueños.

Aquella imperceptible, la infinita, la rosa; poesía autogeneradora y resurrecta ajena a la mano del hombre pero presente en su memoria; poesía de naturaleza divina que existe en y por sí misma desde el principio de los siglos dotada del poder reivindicador del alma humana, no puede, a pesar de todo, fructificar frente a la luz, necesita del sueño y de la noche para poderse manifestar. La poesía es creación en soledad porque todo su proceso es introspectivo. Hay que destruir lo que es sólo apariencia en el poema ya que minar lo amorfo es desvirtuar aquello que de inasible tiene la poesía, es substituir la esencia por el color y la voz por la apariencia.

En especial en el quinto de los sonetos de "Ejercicio de la rosa" es el sueño quien florece encarnado en una flor celeste y amarilla; flor de la revelación, de la claridad y la sabiduría; sueño inquisidor que penetra en la conciencia despertando al ser auténtico que duerme en las oscuras regiones de lo etéreo, lo importante es dotar a las palabras de un nuevo sentido trabajando bajo la ley de la creatividad semántica y de la libertad sintáctica en un "mar secreto" que bebe "deshielos", los deshielos del alma congelada du-

rante el día y liberada en la noche por esta "fiebre fría" que se traduce en sensibilidad contenida por la mano del poeta.

Una vez establecido el marco conceptual en el que se desarrollará la producción poética de Ortiz de Montellano, habrá de encaminar la dirección hacia el análisis específico de aquellas piezas que el juicio de la historia ha rescatado como lo más sobresaliente de su producción en la medida en que son las más acordes con su credo.

En 1931 aparece en Contemporáneos el que habría de ser uno de sus textos más representativos: Primero sueño, que responde cabalmente a la teoría específica de Gastón Bachelard a propósito del agua y los sueños.

Creemos -dice Bachelard- que una doctrina filosófica de la imaginación debe antes que nada estudiar las relaciones de la causalidad material con la causalidad formal [...]
Las imágenes poéticas tienen, también ellas, una materia. (5)

Es el Primero sueño un camino acuoso por el cual se va a los intrincados espacios de la premonición a la violencia, pero también es un medio conducente de la asimilación cósmica de una raza en la que la magia y el color son factores determinantes de un espíritu plástico que modela las formas de la muerte.

Los sueños -añade Bachelard- son equivalencias de la muerte, vivir el sueño es imaginar la muerte, e imaginar es, en última instancia, introducirse en lo poético.

Los elementos primigenios: agua, aire, tierra y fuego generan, cada uno de ellos una poética propia, es decir, una manera de expresión afín a su naturaleza particular. El agua, por ejemplo, abraza en su seno tanto la posibilidad retrospectiva del "Yo", como la turbulencia oscura del averno, salvación y condena, verdad y misterio que conviven gracias a la posibilidad transmutadora del agua: "toda agua viviente es un agua a punto de morir [...] contemplar el agua es derramarse, disolverse, morir" (6)

Si aceptamos la existencia de una doctrina filosófica de la imaginación, consecuentemente habremos de fincar sobre la base de la presencia de los elementos materiales como generadores de una cosmología específica del sueño. En el caso de los poetas del agua, como lo sería en este Primero sueño Ortiz de Montellano, el agua, al entenebrecerse, se materializa; la ensoñación entonces se construye sobre el agua, sintiéndola honda y profundamente.

El Río del Consulado, moderno Aqueronte, va conduciendo a la comitiva formada por el poeta andaluz y el mestizo a través de las imágenes poéticas de la muerte, entre la que se destaca la de las cuatro niñas que cantan alrededor de una quinta niña muerta rodeada de flores de sempasúchil, conjunto mágico que idealiza, concreta, colorea, magnetiza y hace corpórea la muerte, una muerte mexicana que vive, como la de Posada, inmersa en el folklore, muerte trágica, muerte color de cera transfigurada por el canto.

"Para el inconsciente -habla nuevamente Bachelard- el agua impura es un receptáculo abierto a todos los males" (7)

Tiene el Primero sueño un carácter eminentemente premonitorio; en él, la angustia recorre los espacios, viaja en el tiempo y se materializa en las palabras. "fuego", "fuego". Un crimen aún no come-

tido, el de Federico García Lorca, un destino que se alcanza a sí mismo, expresado en el sueño, materializado en el elemento agua, captado en el aire, "visto" por el ojo perspicaz de un poeta. "En el orden literario todo es soñado antes de ser visto, aún la más simple de las descripciones". (8)

Este Primero sueño tan "propriadamente mexicano" resulta patético no sólo por su carácter premonitorio, sino muy especialmente por su dependencia del agua profunda que desencadena una química de la muerte. La capacidad imaginativa de Ortiz de Montellano tiene en este Primero sueño una de sus mejores realizaciones.

El destino del agua es también el destino del sueño, es el agua de la pena y el agua del misterio, agua turbia de negros augurios por donde cabalgan los jinetes; es el agua que "se traga a la sombra como un negro jarabe" a pesar de la afirmación del poeta: "el secreto sin árboles despierta/ en aguas, por inmóviles azules", donde el azul, símbolo de claridad y de bondad se da por la revelación del secreto: el poeta andaluz va a morir asesinado.

En el Primero sueño como apunta Bachelard, la muerte permanece en y con nosotros; angustia veraz que hace del poema una de las piezas claves de Ortiz de Montellano.

El Adán soñador

Instalarse en una poética del sueño implica, tanto el proceso generativo de la expresión, como los móviles esenciales que interesan las fibras sensibles del poeta; por lo que se ve, los motivos -en este caso el sueño- que se dan como constantes en la obra poética de un autor, rebasan los límites de su temática para convertirse

en la razón misma de su ser creador.

Si partimos de la afirmación de que es el sueño el origen sobre el cual se estructura toda la producción poética de Bernardo Ortiz de Montellano, habremos de establecer primero su naturaleza, sus constantes y su realización particular en aquellas piezas que constituyen lo mejor y más representativo de su producción poética ya que "el poeta habla en el umbral del ser"⁽⁹⁾ es su alma la que se traduce en poesía hasta generar una verdadera y auténtica fenomenología de lo poético.

Una manifestación directa de lo que en Ortiz de Montellano constituye éste su ser poético se da en el "Himno a Hipnos" poema en el cual esta dinámica fenomenológica se haya expresada con vehemente convicción:

El hombre -Ser superior- que
se engaña sabiendo lo que ig-
nora que ignora lo que sabe,
conceda cosa alguna a otro poder
extraño al de su voluntad ser-
piente omnipotente.

Si alguna religión profesa Ortiz de Montellano ésta es la del hombre; el hombre primigenio y todopoderoso, Adán en el Paraiso, poder recobrado, voluntad serpiente que es símbolo de la sabiduría y emblema del logos.

El sentido artístico de la serpiente tiene que ver directamente con una dinámica autogenerativa del hombre en la medida en que los reptiles son ovíparos y nacen por sí mismos. Este poder de au-



togeneración no es a nivel físico, sino psíquico y espiritual; en el origen de todo el universo, el espíritu de Dios se movía en el caos bajo la forma de una serpiente de fuego formada por millones de partículas cósmicas. Eternidad e infinito simbolizados en la imagen anular de una serpiente con la cola en su boca. Incluso la religión católica acepta, en el Nuevo Testamento, la figura de la serpiente como sinónimo de sabiduría.

Esta búsqueda del hombre perfecto, del hombre anterior al pecado original se da en Himno a Hipnos por medio de un proceso de rescate: habrá que restituirse el sueño y el delirio; habrá que conservarse niños, habrá que ser nuevamente: "una fábrica de tiempo/ de soledad/ de pensamientos [...] de reacciones/ de belleza/ de sueños,/ de silencios nostálgicos y ausencias en la noche". Habrá que rescatar por fin ese "Yo feroz" capaz de "vuelos submarinos"

"Es justo que el hombre valga ni más ni menos el valor del hombre" dice Ortiz de Montellano, este hombre, Adán soñador, tiene que valer el peso exacto de sus sueños, de su capacidad transmutadora de realidades, debe ser, en pocas palabras, un liberto sin complejos ni atavismos, consciente de su capacidad infinita de ser.

Adán inmóvil

"La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil"⁽¹⁰⁾. El poeta de "Segundo sueño" y Muerte de cielo azul es un soñador estático en busca de la inmensidad, en busca de los espacios infinitos de la muerte, donde la verdadera vida se manifiesta en toda su complejidad cíclica que transcurre, como en el hombre anestesiado del "Segundo sueño": "del sonido a la voz y de la voz al sueño". El sonido

es el primer estadio de la conciencia, espacio primigenio percibido por los sentidos; la voz es el punto intermedio, la conciencia interna del tránsito, mientras que el sueño es el estado profundo, estado de liberación donde la chispa divina se transmite al hombre.

En fragmentos como éste:

Oh Saturno,
escafandra de siglos en mi siglo,
descenderás conmigo entre los brazos
a un mundo de sigilos
Y detrás de la muerte -centinelas-
ojos de dos en dos vivos, cautivos. (11)

la comunión de Ortiz de Montellano con la poesía se realiza tranquila y llanamente; el camino en descenso a través de las formas poéticas encuentra su ruta personal.

En "Segundo sueño" estamos frente a un ritual -soy el alma que me hice- donde el hombre va labrando poco a poco sobre la materia primigenia de su alma, esta alma que no es más que la posibilidad de ser cíclicamente, individualizándose por la experiencia de varias vidas vividas, enriquecidas con el sueño y con su muerte respectiva. En este proceso ritual la presencia de Dios está hecha de silencios y de sueño; es por tanto un dios omnipotente que lo abarca todo; Dios es lo que se adivina y se presiente y se recuerda por lo que el alma inmortal que el hombre posee está dada en función de la memoria.

Para que el alma su cordaje mida
Desistida del cuerpo y de la fecha

Impersonal como la muerte acecha
La memoria dispersa de su vida (12)

Muerte de cielo azul podría ser considerado el poema de la separación, dolorosa como todas las separaciones, ésta lo es más porque constituye un desgarramiento interior en busca de la luz: A deshojar su sombra el cuerpo vino/ por ese fuego frío/ del sueño de cinceles y amarguras. (13)

El hombre es él mismo más la suma de sus herencias; es algo cambiante y a la vez perenne. El hombre, Adán ideal, ser primigenio salido de las manos de Dios, es un ser en reposo dentro del cual buye un universo entero; carne mineral; al mismo tiempo se muestra: cicatriz y cotidiano nacer a la delicia/ del ojo, de la piel, de los pulmones. (14)

El poema va avanzando a lo largo de los catorce sonetos que lo conforman hacia el interior del hombre en este buscarse a través del monólogo. Cuando el poeta se abandona libremente en aras de la escritura, cuando la necesidad de justificarse su propio camino lo abandona, es cuando se crece, cuando su expresión se acerca a las cumbres de la poesía pura:

Quando el retrato torna la cabeza
a su eterna pureza de nonato
y el espejo al azogue vuelve intacto
y el reloj de la sangre monologa. (15)

sin embargo qué difícil le resulta transportarse para ser: Cera de sangre y fuego en otro prisma.

Una de las rutas preferidas de Ortiz de Montellano para sumergirse en los espacios oníricos es la anestesia, terreno inexplorado hasta entonces y acierto indiscutible que le marca José Gorostiza en Una botella al mar ⁽¹⁶⁾; tanto el soneto V de Muerte de cielo azul, como todo el "Segundo sueño" giran en torno a esta problemática ante la cual el poeta vacila: ¿es la anestesia un sendero viable para el enriquecimiento cognocitivo del ser? ¿o es por el contrario este cuerpo sin voz que ya no es la vida pero tampoco el sueño ni la muerte?

De todas maneras la anestesia no es sino un estado intermedio que aproxima al hombre a la ceniza, es decir, es un estadio más de purificación. Muerte de cielo azul representa una muerte de la que se ha suspendido el sentido trágico porque es una consumación de la vida y una supresión de ésta; es algo inherente al hombre; dentro, y no fuera de él se dan ambos procesos igualmente dinámicos:

Esta imagen que soy de su guirnalda
alza mi muerte espiritual habida
en la línea de luto de mi espalda⁽¹⁷⁾

la muerte es un continuo devenir, es también un proceso circular que se intuye gracias a la propiedad que tiene el espíritu para filtrarse a través de la vida y gracias al mecanismo del sueño. Al cabo de estos infinitos procesos el alma "germina".

En los sonetos VIII, IX y X ya se ha dejado atrás la frontera de la vida, todo emana un color blanquecino de luna y cementerio en "un clima de puros impudores" donde en aras del amor el poeta se acerca peligrosamente al reino de la escatología:

Y esta sombra de luz donde se rozan
las almas y los cuerpos que reposan
vivos sueños, bellezas funerales. (18)

La obra poética de Ortiz de Montellano culmina en esta "muerte de cielo azul" en cuyos ámbitos se desliza buscando en el sueño la redención del hombre, ser impuro, transitorio e imperfecto que logra, sin embargo, por medio de ese viaje sideral que se desenvuelve en los espacios movedizos entre la vida y la muerte, la conciencia de su inmortalidad.

NOTAS

- 1.- Vid., P. Valéry, Literatura, p. 11.
- 2.- Íbidem, p. 22.
- 3.- "He intentado decirle que no siempre, como parece haber sido su propósito, se ha mantenido usted, aun en pleno sueño, completamente despierto; que unas veces se ha dormido usted sobre las palabras; otras veces, las palabras narcóticas han triunfado sobre su vigilia". X. Villaurrutia, Una botella al mar, p. 40.
- 4.- "Deviennent reve eux memes, et, sans etre coupables, / Tombent dans l'essaim noir des faces impalpables. Fragmento de "Les Voix", Dieu, en: Oeuvres poétique completes, p. 1205.
- 5.- G. Bachelard, El agua y los sueños, p. 10.
- 6.- Íbidem, p. 77.
- 7.- Íbidem, p. 212.
- 8.- Íbidem, p. 207.
- 9.- G. Bachelard, La poética del espacio, p. 8.
- 10.- G. Bachelard, El aire y los sueños, p. 221.
- 11.- B. O. de M., "Segundo sueño", en: Sueño y poesía, p. 99.
- 12.- B. O. de M., op. cit. p. 103.
- 13.- B. O. de M., soneto V de Muerte de cielo azul, en op. cit., p.12
- 14.- B. O. de M., soneto II, de Muerte de cielo azul, en: op. cit., p. 127.
- 15.- B. O. de M., soneto III, de Muerte de cielo azul, en op. cit., p. 127.
- 16.- "El asunto es un verdadero hallazgo, lo mismo que el panorama en que se desarrolla. Hay ese temblor de muerte que nos hace

sentir aquella parca -cirujano en el Orfeo de Cocteau-. ¡Un verdadero hallazgo! ¡Y qué hermosos versos, qué honda poesía, arrancada al sentimiento de la carne!" Vid. José Gorostiza en: Una botella al mar, p. 25.

17.- B. O. de M., soneto VII de Muerte de cielo azul, en: op. cit. p. 130.

18.- B. O. de M., soneto IX, "Formas del sueño" de Muerte de cielo azul, p. 132.

Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de formar imágenes. Y es más bien la facultad de deformar las imágenes suministradas por la percepción.

BACHELARD, El aire y los sueños.

LA NARRATIVA DE BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO. UNA VENTANA
AL MUNDO DE LO MARAVILLOSO.

El cuento como entidad metafísica y autónoma requiere de un tratamiento en el cual el autor, colocado al margen de la vida, se preocupe por reordenar los datos inmediatos de la conciencia buscando, a través de su quehacer como narrador, la posesión de un pasado recurrente que cobra vida gracias a esa transmutación de realidades que lleva, tanto a la narrativa como a la poesía, por caminos paralelos. En ambos casos es la escritura el único medio conducente del objeto; es el lenguaje, unido a la irreversibilidad del hecho narrado, el que confiere al cuento su autonomía, misma que impide la complicidad inmediata del lector. "Convivimos una novela. Asistimos a un cuento" (1).

Si el cuento es una estructura cerrada y vuelta sobre sí, la actitud crítica con que se aborde dicho género estará en relación directa con esta fatalidad consumada que implica todo rescate del pasado ya sea vivido o imaginado.

Cada vez se hace más indispensable dirigir los estudios teóricos sobre literatura -y concretamente sobre la narrativa- hacia el terreno del análisis científico donde puedan abordarse, aunque sea de manera parcial, uno o varios aspectos de los muchos que importaría destacar en un cuento. El interés del escritor radica justamente en la búsqueda de interrelaciones tanto formales como funcionales. Juegos de espacios, juegos de tiempo, juegos de acción que requieran enfrentamientos rigurosos de carácter diverso que pueden ir de la estilística a la sociología y de ahí hasta la gramática en un proceso descendente en el cual se van efectuando cortes cada vez más pequeños de la obra a fin de encontrar sus más íntimos soportes.

La narrativa de Bernardo Ortiz de Montellano se mueve en los terrenos de la literatura fantástica, deslizándose a veces imperceptiblemente, por los caminos de lo extraño o bien manteniéndose en definitiva en el ámbito de lo maravilloso; también incurre en los terrenos de la ciencia ficción involucrándose de lleno en un futuro en el que las contradicciones de nuestra sociedad habrán de producir una serie de efectos negativos que podrían muy bien conducir a la destrucción total de la humanidad. Sin embargo, en los cuentos de Ortiz de Montellano predomina un vehículo común: los sueños, ese reino de lo onírico que nos mantiene en armonía con el ritmo cósmico de todo el universo, único vínculo de fidelidad con nuestro origen divino.

A Bernardo Ortiz de Montellano le obsesiona el problema de los sueños y su realización estética. Tanto su poesía como su narrativa giran alrededor de este mundo que para él es algo más que un tema literario; es una justificación de la vida y una presencia indeleble de la muerte.

Su prosa narrativa, se ciñe a sólo dos libros: Cinco horas sin corazón y El Caso de mi amigo Alfazeta, el primero publicado bajo los auspicios de Letras de México y el segundo perteneciente a la colección "Lunes" que editaron Pablo y Henrique González Casanova.

El mundo de Ortiz de Montellano es un mundo mágico, con esa magia que vivifica, en un solo instante de emoción profunda, el espacio y el tiempo cotidianos. Su inquietud y su rebeldía se condensan en un afán de ruptura con el mundo regido por el pragmatismo. En "Himno a Hipnos" (2) exclama:

Quema sus fábricas de verbos,
la maquinaria de sus pensamientos y de sus acciones
ajenos a los ritmos de amor indescifrados.
Afina sus sentimientos de mariposas torpes;
Haz profunda en sus pechos la conciencia
del ala de la muerte que llevamos.

En sus cuentos Ortiz de Montellano describe los vaivenes de esa lucha feroz que se establece entre el alma y el cuerpo por lograr la supremacía sobre el individuo. Los agentes externos de esta lucha se manifiestan a través de estados febriles o hipnóticos en medio de los cuales se debaten ambas fuerzas hasta alcanzar en ocasiones el paroxismo y la locura. Para que el espíritu vuele y se eleve a las esferas donde se halla la verdad, es necesario que el cuerpo se sumerja en una inmovilidad semejante a la de la muerte pero donde se perciben, sin embargo, con angustiosa precisión, los sinsabores de una tensión nerviosa extrema; a menor fuerza vital, mayor fuerza espiritual.

El alma humana, al rebasar los límites del entendimiento, se rige por leyes ocultas y misteriosas que determinan la conducta aun por encima de la educación, la moral, las costumbres, el ámbito social o las propias inclinaciones.

En este nuevo mundo todo tiene un valor diferente, el lenguaje adquiere matices nunca antes sospechados; los sentidos todos sufren un cambio considerable; el miedo genera emociones que, traducidas en imágenes, se convierten en pura resonancia espiritual, creándose así una íntima complicidad entre la realidad y el sueño.

"Hay que abrir ventanas con la esperanza de penetrar al fin en un mundo donde la libertad sea infinita", proponían los surrealistas, y mediante esta premisa logran romper las barreras impuestas por el propio movimiento, dotándolo de una proyección que le ha permitido ir más allá de la libre expresión del dictado del pensamiento según pretende la escritura automática.

Ortiz de Montellano no puede ser considerado un surrealista si se toma a la corriente iniciada por Breton en su sentido literal, se acercaría en todo caso a las ideas de Pierre Reverdy: "L'art tend a une réalité particuliere; s'il atteint, il s'incorpore au réel, qui participe de l'éternel, et il s'incorpore dans le temps". (3)

Cinco horas sin corazón es interesante precisamente por esta preocupación introspectiva que manifiesta y por el análisis acucioso de estos elementos que rigen el subconsciente del individuo y afloran en el sueño, la poesía y los estados anestésicos. Este libro está formado por nueve relatos en los que Ortiz de Montellano se muestra, según palabras textuales de Octavio G. Ba

rreda: "lento, silencioso, un tanto opaco, pero seguro, decidido, insistente y persistente". (4) Ceñido, es cierto, pero sobre todo persistente en este desplazarse por las regiones misteriosas del subconsciente. En los nueve relatos que integran Cinco horas sin corazón, el tiempo, derretido como en los relojes de Dalí, es elástico y su ingerencia en el transcurrir de toda la narrativa de Ortiz de Montellano le daría el valor de un actante, aunque tal denominación implicaría desde luego la revisión específica de la obra de acuerdo con los criterios marcados por la semántica estructural.

En el primero de los cuentos intitulado: "La máquina humana" se destacan los pormenores de un mecanismo mediante el cual se produce "un espíritu más didáctico y más fino en sus percepciones y una mayor penetración intelectual y sensitiva" (5); los objetos adquieren, gracias a la disminución de las fuerzas corporales, otro valor y otra calidad más profundos, más exactos: olores, texturas y sensaciones exacerbados por esta hipersensibilidad, pueden ser, para el arte, decisivos avances en la aprehensión de las esencias. Ortiz de Montellano se inspiró seguramente para escribir este cuento en Aurelia, obra en la que Nerval se convierte en el gran maestro de la literatura fantástica y en el claro precursor del surrealismo:

Parfois, je croyais ma force et mon activité doublées: il me semblait tout savoir, tout comprendre; l'imagination m'appartait des délices infinies. En recouvrant ce que les hommes appellent la raison, foudra-t-il regretter de les avoir perdues? (6)

Éste, al igual que los otros ocho cuentos que componen el libro, tiene como última finalidad el traspasar la barrera del inconsciente para encontrar ahí el verdadero valor de los objetos, ése que los hace únicos e irrepetibles y que se descubre en el cuento a través del lenguaje poético empleado, como en la frase: "por el polvo y la luz de un sol de cristal" (7). Este cuento se transforma en un émbolo que sube y baja adhiriéndose a la vida real por una parte, y al mundo nebuloso de la subconsciencia, por otra, en una lucha tenaz entre la vida y la muerte. La reiterada mención a "la máquina humana" y sus constantes paralelismos con las máquinas hechas por el hombre, ponen de manifiesto la complejidad y superioridad de ésta frente a otras estructuras creadas artificialmente, de modo que las leyes de la física pasan a segundo término cediendo su puesto a las leyes del espíritu.

En "La niña de Guatemala" se busca más que nada la metáfora representativa de la belleza, inasible y perfecta que se intuye a través del arte y por medio de la imaginación que actúa como una forma de realidad creativa. Aparece aquí uno de los adjetivos predilectos de Ortiz de Montellano: "vegetal", que condensa todas las virtudes y todos los misterios de un mundo naturalmente concebido donde "los ojos de un azul naval" poseen "reflejos de nubes y zarpazos de un tigre luminoso" (8)

Desde la primera línea de este relato se establece la lucha antagonica entre lo tangible y lo presentido. Aquí también el proceso de interiorización está precedido por un análisis pormenorizado de las situaciones anímicas que van determinando los hechos. En este cuento el lenguaje logra su mayor vivificación a través de las interrelaciones sensoriales: voces como aromas, sonrisas abstractas, be-

llezas creadas "con todos los materiales vivos o en movimiento".

"Historia de una imagen" es el manifiesto poético al que se avoca Ortiz de Montellano; la anécdota aquí no es sino la justificación de la teoría que tiene como premisa fundamental la afirmación de que la clave del arte está en que el autor pueda "valerse ahora de la propia experiencia de sus lectores y de su buena voluntad para cerciorarse, por sí mismos, de los misterios de una vida interior" (9). El retrato, el espejo y la luz se desenvuelven como símbolos mágicos a la manera de enfrentamientos alternos del hombre con su imagen: su yo interno frente a su yo externo. Sin embargo, en relatos como éste el oficio de narrador y el de poeta se interpolan:

"la imagen de la voz de su imagen -fijaos bien- la imagen de su voz sin movimiento acústico que podría ser la sombra melódica del silencio que nos rodeaba, opaca y brillante y llena de los ritmos del sueño" (10)

aproximación que nos hace recordar aquel otro ejemplo de Xavier Villaurrutia donde a la exactitud formal corresponde la totalidad significativa de la metáfora:

Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito
querer tocar el grito y sólo hallar el eco,
querer asir el eco y encontrar sólo el muro
y correr hacia el muro y tocar un espejo. (11)

"La calle de los sueños" por cuyo título mismo penetra el lector en el mundo de lo onírico, tiene un único propósito: es en sí mismo una imagen, un momento suspendido en el tiempo y donde el protagonista principal es el miedo.

Por el contrario en "Crimen sin castigo" se invierte el proceso: no es el sujeto que narra sus experiencias y va adentrándose cada vez más en el mundo pantanoso de los sueños el que justifica la anécdota, son agentes externos los que se van inmiscuyendo en la vida de los personajes por medio de sus cartas. La anécdota, como él mismo advierte, no es ni mucho menos un caso excepcional, lo es en el momento en que se da marcha atrás y se inicia el proceso introspectivo y analítico por parte de los agentes externos.

El mundo que se va gestando poco a poco en los dos amantes desemboca "en la dichosa quietud de un lago sin orillas" donde se consuma el amor que para poder existir necesita pagar primero el tributo de la vida; de donde se deriva que los crímenes más grandes que pueden cometerse son, contra la vida, contra la muerte y contra el amor. La imperfección del hombre, cifrada en su calidad de ser efímero y cambiante, constituye el meollo del relato.

Uno de los mejores relatos de Cinco horas sin corazón es sin duda alguna "Naturaleza muerta" en donde el valle de México, guardado por dos volcanes, aparece sumergido en una densidad aplastante que se comunica tanto a los seres como a las cosas. Paisajes, culturas, gentes de "belleza estrangulada" se mueven bajo una delgada capa de cielo azul por quién sabe qué "cosa muerta que ondulaba siempre entre aquella vida" y cuyo único signo vivificante era "la nostalgia de la muerte".

Este cuento es un retrato certero de México, que aparece aquí con una naturaleza femenina, seco y azul, pero de un azul muy distinto de aquel que veneraron los modernistas, sinónimo de lo sublime y lo melancólico, de lo etéreo y lo ideal; mientras que este azul es completamente estático, es algo muerto y petrificado.

Partiendo del nombre mismo que se avoca ya definitivamente al terreno de la plástica, desde Velasco hasta Tamayo cualquiera de ellos podría firmar este cuadro donde la pasividad del paisaje refleja la serenidad de "un país de sueño". Cuando Ortiz de Montellano describe a "la mujer sin memoria, la mujer sin destino, con un cuerpo estatuario y una voluptuosidad mortal" (12) cabría pensar en el famoso retrato de Lupe Marín, hecho por Diego Rivera o aquella Tehuana de Saturnino Herrán.

En esta tela de caballete, no sólo los pintores, también los poetas y los novelistas se licúan en esta atmósfera de cielo detenido: Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, José Rubén Romero y el propio Ortiz de Montellano juegan el intrincado juego de la muerte.

El sueño, detective particular, es una frase que hubiera agradado a Breton, "Mr. Dream, detective particular" es otro ensayo más de Ortiz de Montellano para explicarse el proceso de interiorización que siguen los sueños: videncias, aproximaciones o explicaciones de la realidad circundante, aclaraciones de nuestro subconsciente que surgen de pronto al contacto con la más leve excitación. Este ir y venir por el mundo de los sueños le permite al autor determinar su naturaleza y establecer sus características: "son los sueños la aclaración de la verdad no descubierta a su tiempo, que un día nos revela el subconsciente detective que todos llevamos vigilante, dentro de nosotros" (13). El análisis de la naturaleza de las cosas conduce a pensar en el alma y en el corazón humano. En el cuento que da nombre al libro: "Cinq heures sans coeur" se pone de manifiesto el peligro que puede correr la humanidad al convertirse en un complejo de seres aparentemente perfectos y cuyo punto vulnerable radica justamente en esa perfección exenta de pasiones, en un

mundo donde todos los actos están regidos por el intelecto y sujetos a un principio y a un fin establecidos de antemano, sin cabida ninguna para la ensoñación, el amor, el dolor o la angustia. Seres minúsculos y efímeros sin pasado y sin porvenir. Un mundo al que le resulta sin embargo una "realidad muy agradable para la inteligencia humana" aquella frase extraída de los Cantos de Maldoror del Conde de Lautreamont que los surrealistas tomaron como bandera de lucha para explicarse la aparente sinrazón de un universo conducido por una lógica naturalmente espontánea: "el encuentro fortuito de una máquina de coser y de un paraguas sobre una mesa de disección", esta libertad sin fronteras es "el único órgano capaz de ejecutar, modificándola, la naturaleza de las cosas" (14).

Los Cinq heures sans coeur no son sólo productos de la ciencia ficción, son los seres de hoy, empequeñecidos por una sociedad mecanicista hábilmente manejada por dirigentes de masas. Si consideramos a la literatura de ciencia ficción como un efecto romántico en la medida en que implica una ruptura para con la sociedad, tendremos que ubicar al escritor de ciencia ficción como un crítico de los valores admitidos o institucionalizados que se halla inmerso en un mundo del cual pretende hacer resaltar las opacidades.

El último cuento: "Noche de Hollywood" tiene como protagonista al amor, visto como algo inasible, vago y etéreo, como los sueños y como la noche; es un cuento de sensaciones, fantasmagorías y delirios que se desarrollan en un ambiente impregnado de vapores asfixiantes y densos, en una noche sombría de "intimidad hipnótica de sedas".

El caso de mi amigo Alfazeta incluye dos cuentos: el que da nombre al libro y otro que quizá por un error tipográfico no tiene

título y al que llamaremos tentativamente "[El cabo Muñoz]".

Al leer "El caso de mi amigo Alfazeta" surge de inmediato una pregunta fundamental: ¿qué es vivir y qué es morir? La respuesta, que puede ser dada a varios niveles, desde el puramente fisiológico hasta el metafísico, acaba por desmentir el juicio primitivo que establece como signo de vida la actividad de los órganos y el fluir de la sangre; y si los límites de la vida rebasan estos signos externos, más difícil aún resulta precisar las esferas en las que la muerte domina.

Ciertas transposiciones de carácter metafórico resultan a veces demasiado ingenuas quizá por un afán teórico predominante siempre en Ortiz de Montellano

En el nombre del personaje: Adán Alfazeta, se halla la razón misma del principio y el fin, encarnación de la lucha entre el cuerpo y el espíritu en pos de la vida eterna. El hombre y sus máscaras, el hombre frente a la cruda realidad de sus limitaciones, el hombre en todas sus facetas, el hombre que posee esa capacidad mimética por medio de la cual se esconde y desdibuja frente a los demás: "el ininteligible que se expresa en el arte", aquel que pretendiendo asemejarse a Dios sólo consigue la esterilidad.

Es éste uno de esos cuentos en los que Ortiz de Montellano juega mejor con el elemento fantástico, deslizándose a veces con suavidad, a veces violentamente por los senderos de lo posible y lo maravilloso llevándonos de la linealidad narrativa a la complejidad alegórica.

"[El cabo Muñoz]" es otro intento por alcanzar la identidad. El enfrentamiento entre presente y pasado ha de producir "la conciencia de sí mismo", el descubrimiento del alma que se mantiene

incólume frente a "los abismos de la carne", esa alma que no es sino el ser íntimo, no contaminado que preserva la vida más allá de la presencia corporal.

"[El cabo Muñoz]" podría parecer a primera vista un cuento de aparecidos, en este primer nivel sería fácil ubicarlo en el terreno de lo maravilloso; sin embargo el eje del cuento no gira en torno al hecho de que el personaje haya estado hablando con un muerto; ni siquiera se podría afirmar que es el narrador el personaje principal; el verdadero actor es el tiempo que se proyecta como el elemento purificador que habrá de redimir por medio del sufrimiento, que habrá de perpetuar a través del dolor.

Al final de esta somera revisión de la narrativa de Bernardo Ortiz de Montellano persiste un gran vacío: la ausencia de los cuentos, no como proyecciones, sino como unidades en sí; y es que, el autor utiliza la mecánica del cuento, interesa sus posibilidades, se mueve ágilmente en sus dominios, traspasa sus fronteras mezclando con habilidad los subgéneros pero obliga siempre al lector al olvido de la situación y del personaje para conducirlo a través de ellos a la finalidad buscada, por eso su narrativa carece de autonomía en la medida en que siempre depende del autor, que se delata aquí y allá en largos discursos teóricos que tienen sin embargo, una razón de ser: no hay que olvidar que Ortiz de Montellano pertenece a un grupo de innovadores, de rebeldes que se oponen, con las armas que tienen a su alcance, a los últimos resabios de un nacionalismo ya sin posibilidades estéticas, aunque cabe aclarar que los Contemporáneos -y desde luego entre ellos Ortiz de Montellano- no niegan lo mexicano, por el contrario, lo vivifican buscando, tanto en sus raíces como en su realidad inmediata, aquellos verdade-

ros generadores de una ideología nacional confirmada por la presencia de un arte propio. Nada invalida el intento si se le juzga de acuerdo con su dinámica interna que es factor de lucha en ese proceso de encuentros y reencuentros en busca de una personalidad.

NOTAS

1. Mario A. Lancelotti, Teoría del cuento, p. 23
2. B. Ortiz de Montellano, "Himno a Hipnos", publicado originalmente en Letras de México, año 1, vol. I, núm. 2 (feb. 1937) p. 3; se reprodujo posteriormente en Sueño y poesía. Nota preliminar de Wilberto Cantón. México, Imprenta Universitaria, 1952, pp. 141-144.
3. Pierre Reverdy, Le gant de crin (1927).
4. Octavio G. Barreda, "Prosa. Cinco horas sin corazón (Relatos), de B. Ortiz de Montellano", en Letras de México, año 4, vol. II, núm. 23 (15 nov. 1940) p. 4.
5. B. O. de M., "La máquina humana" en Cinco horas sin corazón, p. 10
6. Gerard de Nerval, Aurelia, p. 12
7. B. O. de M., "La máquina humana en op. cit.", p. 12
8. B. O. de M., "La niña de Guatemala", en op. cit., p. 35
9. B. O. de M., "Historia de una imagen", en op. cit., p. 42
10. Íbidem, p. 45

11. Xavier Villaurrutia, "Nocturno de la estatua", en Nostalgia de la muerte, en Obras. Poesía. Teatro. Prosas varias. Crítica. 2a. edición aumentada. Prólogo de Alf Chumacero y Luis Mario Schneider. Bibliografía de Xavier Villaurrutia de Luis Mario Schneider. México, Fondo de Cultura Económica, 1974 (Letras Mexicanas). Loc. cit. pp. 46,47.
12. B. O. de M., "Naturaleza muerta", en op. cit., p. 92
13. B. O. de M., "Mr. Dream, detective particular" en op. cit., p. 112.
14. Uno de los juicios más certeros que sobre Ortiz de Montellano se han emitido es el de Henrique González Casanova quien apunta: "Ortiz de Montellano tiene más apariencia de escritor que de literato, con una extraña ideatoria característica" en el Prólogo a El caso de mi amigo Alfazeta, pp. 4,5.

CLASICISMO Y RUPTURA. EL TEATRO

Eurídice volverá de los infiernos, no es una frase.
Es un poema del sueño, una flor del fondo de la muerte

Como el personaje de Cocteau que rompía todos los días un cristal tratando de vencer a su enemigo, el misterio, Bernardo Ortiz de Montellano se adentra en la mitología indígena para desentrañar su juego metafórico, sus íntimos temores ontológicos, su particular tratamiento de la vida y de la muerte; de esa misma muerte escurridiza que se escapa a través de los espejos -en Cocteau- a través de las raíces de los árboles y de las máscaras en Ortiz de Montellano-.

Desde la segunda mitad de la década de los veinte, se afilia a la vanguardia del teatro mexicano; en 1929 traduce a O'Neill (1) y en 1930 participa activamente en un periódico de carácter teatral: El Espectador donde publica su primera obra dramática: "Pantomima" (2).

Es evidente que Ortiz de Montellano se inclina más por los principios que enarbola el grupo de "Ulises" que por aquellos que propiciaron el movimiento del grupo de los siete autores porque su teatro tiene un valor conceptual mucho más literario que cuaja artísticamente en tres obras que son representativas a su vez de tres lustros de búsquedas durante las cuales se dieron los intentos de "Ulises", del "Teatro de Orientación" y del "Proa Grupo" (3) a pesar de los cuales no se creó lo que pudiera llamarse una "escuela" mexicana de teatro: Gorostiza, Villaurrutia, Rodolfo Usigli, Novo y el propio Ortiz de Montellano, son realizadores individuales que intentan, las más de las veces sin reciprocidad por parte del público, la integración de los elementos nacionales a la dinámica de un teatro universal que encuentra en el absurdo su propia justificación estética.

Si la vida del teatro es "un continuo problema de equilibrio" (4) la vida del teatro mexicano ha sido, sin duda alguna de las más azarosas porque ha fluctuado por los caminos más disímolos donde los valores predominantes han sido alternativamente: su realización escénica frente a su estricta capacidad literaria, o su temática social profundamente nacionalista frente a estos complejos ensayos de integración de un carácter nacional a las formas más subjetivas del teatro europeo. Todas estas apreciaciones, tanto sobre el panorama teatral de México, como sobre la obra concreta de Bernardo Ortiz de Montellano, nos conducen necesariamente al análisis de la configuración del teatro como entidad artística.

La preponderancia de lo literario en la obra de Bernardo Ortiz de Montellano parecería coincidir con Jean Hytier quien afirma que: "la prueba decisiva del drama no es la representación: la obra

maestra debe resistir otra prueba que es la ausencia de representación; su autenticidad tiene por signo esta vida a la vez integral e íntegra que subsiste en un texto desnudo".(5) Sin embargo hablar de un teatro puramente literario contraviene la naturaleza misma del género, que requiere, para su consolidación, de la presencia de ese momento irrepetible y único que implica cada representación. Al hablar de la eficacia de lo literario por lo que se refiere al teatro habrá que circunscribirse a la efectividad innegable del texto como tal y dejar fuera todos los elementos ajenos al espectáculo. Henry Gouhier se explica el fenómeno afirmando que "el literato descubre la perfección de una obra dramática en la virtud que la conduce, no a la vida de la escena, sino a la inmortalidad del libro"(6). El teatro debe ser entendido como un arte de conjunciones artísticas y no como la expresión pública de un texto literario.

La controversia que representan las dos posturas esbozadas constituye el paradigma al que en uno u otro caso habrá de ajustarse la crítica, aunque en definitiva, el verdadero valor de la obra dependerá de la totalidad y eficacia del conjunto por lo que toda especulación al respecto tendrá que reducirse forzosamente a un mero juego retórico.

Octavio G. Barreda, maestro de la ironía, logra dilucidar el problema en unas cuantas líneas:

Me asegura (Gordon Craig) que el teatro debe ser teatral. Querido amigo: ¿literatura literaria, pintura pictórica? ¿No suena esto a retórica? Mucho mejor sería esto: el teatro debe ser teatro. Así al menos se sale del paso. Un teatro teatral difícilmente podría ser puro. Peligrosa posición de Cocteau pues.

La parafernalia, por ejemplo, del Apolo Musagetas y del Orfeo -los espejos- las cuadrigas- las alas- ¿Para qué? ¿qué objeto? es ése el misterio? ¿un misterio misterioso?(7)

Si bien es cierto que Barreda no profundiza en el valor de la simbología propuesta por Cocteau para entronizar estas reglas del juego como parte de una nueva dinámica teatral, sí afirma la inutilidad del pleonasma a propósito del misterio porque el teatro es en sí una necesidad de transformación del mundo, una iniciación al misterio volcado en un juego erótico de máscaras y dioses. Este misterio profundo que engendra el teatro, radica en su capacidad de hacer visibles todas las manifestaciones de la fuerza imaginativa y espiritual del hombre en un medio en el cual el mundo, con todas sus contradicciones, es el eje sobre el cual giran las vidas de los hombres en lucha con el destino, los dioses, el medio que les rodea y su propia naturaleza dando lugar al drama como ejemplo vivo de la existencia.

El teatro moderno influido por la obra de Kafka, Pound, Joyce, Proust, Valéry y Gide ha reemplazado el antiguo plano de conciencia por los estratos de conciencia, lo que le ha dado múltiples posibilidades de realización. Asomarse a los abismos del alma humana y sacar a la luz sus más intrincadas reconditeces es uno de los grandes aciertos del teatro contemporáneo.

Sin embargo, la renovación teatral que triunfa desnudando al alma, se equivoca frecuentemente cuando en su afán de destruir convencionalismos, acaba también con la estructura escénica. Al presentar las vibraciones más íntimas del ser humano, se genera un lenguaje distinto y particular, impregnado de su propia dialéctica; es un estado muy especial que involucra momentos de creación (poie-

sis) en los que el monólogo interior es la forma idónea de expresión.

En la frase de Cocteau: "Le entrego el secreto de los secretos. Los espejos son las puertas por las que la muerte va y viene"⁽⁸⁾ está el legado que lo convierte en corifeo del teatro de vanguardia, entendido más que nada como un teatro de exploración. En el espejo está la clave para deslizarse subrepticionalmente por los ámbitos de lo onírico. Si en poesía este problema se resuelve con facilidad a través de la doble significación de la metáfora, en la escena será el espejo quien permita el doble tránsito de personaje y espectador por las esferas atemporales de la vida y de la muerte, de la vigilia y del sueño. "Por lo demás toda su vida es un espejo y verá trabajar a la muerte lo mismo que las abejas en una colmena de cristal"⁽⁹⁾. En esta frase engloba Cocteau toda la fatalidad del teatro visto como el escenario de la vida misma.

La cabeza de Salomé⁽¹⁰⁾

La cabeza de Salomé puede definirse como la realización metafórica del desgarramiento que se da en la interrelación de un triángulo amoroso: una mujer indígena, el amante y el marido en un clima tórrido de vapores asfixiantes. La mujer viene por el camino, y el amante la requiere, ella promete volver después; entra a la choza y prepara la cena, a la hora en que el marido se duerme sale, dejando la cabeza sobre la hamaca, sólo su cuerpo se desliza afuera. El cuervo, el jaguar y el conejo, presencias cercanas de la mitología indígena, observan, como los antiguos dioses del Olimpo, el desenvolvimiento de los mortales. El acto de amor, incompleto por

la falta de cabeza, rompe el encantamiento mientras el marido se levanta y, como en medio de un ritual, esconde la cabeza entre las cenizas del fogón; al regresar la mujer y no encontrar su cabeza, cae herida mortalmente; el cuervo, el jaguar y el conejo, representantes de la zoolatría indígena, con dogmática presencia preparan el advenimiento del día y con él el final del sueño.

Independientemente de las dificultades técnicas que implica la obra, importa analizar la actitud poética que se establece como premisa: la metáfora cobra vida teatral en la cabeza. Como en los poemas de Bernardo Ortiz de Montellano, esta obra es también el producto de un sueño, de un sueño de amor en el que la magia del trópico envuelve este juego poético en donde la búsqueda de lo estético anima el desarrollo del drama.

La escena primera es un juego de luces, de formas movedizas, de sensaciones en las que domina Eros. La segunda escena acentúa el lenguaje críptico, reproduce con fidelidad, por una parte, la parquedad expresiva del indígena a través de formas aparentemente directas pero cuyo sentido está oculto en la totalidad poética que envuelve a la escena.

Más que diálogos, son en realidad monólogos que hablan de soledad y pesadumbre, pero sobre todo de impotencia. (11)

La producción dramática de Ortiz de Montellano está especialmente imbuída del espíritu que engendra la poesía indígena, reproduce fielmente la dinámica de imágenes en donde lenta y repetitiva transcurre la acción en la cual las fuerzas de la naturaleza (la astucia, la muerte y el fuego) se dan cita en su encarnación animal para gobernar y dirigir los destinos del hombre.

Estos elementos indígenas no son meras representaciones exter-

nas de un folklore vivaz y colorido, participan íntimamente de las concepciones filosóficas del pueblo náhuatl y maya sobre la naturaleza divina de las cosas y los seres; sobre el valor de la flor y el canto como producto de la capacidad divinizadora que el Dador de la Vida ha volcado sobre el hombre; participa también del dolor de la existencia, pero sobre todo, de la angustia del no ser más allá de la muerte que en Netzahualcóyotl tiene uno de sus más bellos ejemplos:

Me siento fuera de sentido,
lloro, me aflijo y pienso,
digo y recuerdo:
Oh, si nunca yo muriera,
si nunca desapareciera...
¡Vaya yo donde no hay muerte,
donde se alcanza victoria!
Oh, si yo nunca muriera,
si nunca desapareciera... (12)

La escena cuarta es una escena muda en la que el poeta, a través de la acotación, se descubre ante el lector -no así ante el espectador- como el amante eterno del sueño; (13) podríamos llamarla la escena del desprendimiento, un cuerpo de mujer que se desgarrá, se bifurca, duplica su destino y entrelaza en el sueño las paralelas que sólo en su virtualidad consciencia habrían tenido la posibilidad infinita de tocarse; el pobre y mísero mortal rompe por fin en el sueño sus cadenas.

En la escena quinta sobreviene la tragedia, el hombre-dios es traicionado por el amor que se escurre en las sombras, ausente el alma que vive en la mirada y en el beso, la pasión se desploma.

La escena sexta es gemela de la cuarta, se sirve como ella de la pantomima como el medio ideal para mostrar ante el lector ese desplazamiento pausado y etéreo en el que transcurre la nebulosidad del sueño.

La escena séptima es la confirmación de la tragedia: la carne humana sucumbe ante las fuerzas de los elementos, estos animales, deidades implacables se reparten el botín. El espíritu prehispánico se amolda a los cánones de la tragedia griega en un espectáculo de búsquedas confirmadas: presencia indígena y tradición clásica en un todo indivisible -positivo acierto de Ortiz de Montellano que es ejemplo de lo que puede ser en un momento, dado la realización de una estética mestiza con características propias⁽¹⁴⁾.

La escena octava es la confirmación del rito que habrá de repetirse con el advenimiento de la noche; el sueño ha concluido su ciclo, la cabeza de Salomé desaparece entre las llamas, la muerte, al final de todo sueño, recoge su presa.

El Sombrerón⁽¹⁵⁾

Se acerca aún más que La cabeza de Salomé a la mitología indígena, de los pueblos mayas. Hay ciertas concepciones mitológicas que se han repetido a lo largo de la historia de los pueblos: la existencia de un paraíso terrenal, la diversificación de las lenguas, de la creación del primer hombre y, una muy importante que se da como centro gravitacional de El Sombrerón: la fecundación demoniaca en mujeres mortales.

El Sombrerón es un espíritu maligno cuya naturaleza real se distorsiona tras las máscaras que esconden su rostro.

En el campo vive una familia formada por el padre, la madre y un hijo; una noche en la que el padre estaba ausente del hogar, a la sola vista del Sombrerón la madre queda encinta y da a luz dos palomas que salen volando por la puerta de la casa. A una segunda visita del Sombrerón, el padre y el hijo deciden ir en su búsqueda. La escena se divide en dos planos: un plano superior que representa la superficie de la tierra y un plano inferior que corresponde al subsuelo donde reina El Espíritu de la Tierra y donde está escondido El Sombrerón. El padre y el hijo meten un tronco con hojas de pedernal por una cavidad pretendiendo con ello aplastar al Sombrerón; El Espíritu de la Tierra le aconseja gritar y mandar con las hormigas pedazos de su cabello y de sus uñas para que los hombres piensen que ha muerto; así lo hace, y padre e hijo se alejan satisfechos porque han creído destruir al Sombrerón. El drama se consuma nuevamente. El hombre a merced de los dioses inicia un nuevo ciclo.

Los "juegos de manos" y "escamoteos" del Sombrerón son los propios mecanismos de integración y combinación de elementos estéticos del autor (Fausto y Celestina en un contexto indígena). En ambos, las fuerzas del mal manipulan los destinos de los hombres que sucumben fatalmente a su influjo.

Además de la presentación tiene esta obra un prólogo que se usa como recurso de integración del público al desarrollo cabal de la trama, estableciendo de antemano las reglas del juego; el público habrá de participar en los procesos oníricos, metafóricos y alegóricos que el autor crea a través de este personaje polifacético y omnipresente que es el Sombrerón⁽¹⁵⁾.

Es importante determinar por qué lo denomina teatro de títeres: independientemente de las razones que arguye en la presenta-

ción y obedecen a factores de carácter folklórico, usados como afirmación de la naturaleza propia de la obra, puede significar al mismo tiempo un juego de ingenio: el hombre, visto como un títere frente a las fuerzas ocultas.

La escena primera es profundamente erótica, recuerda por sus imágenes el poema de "Preciosa y el aire" de Federico García Lorca, en especial por aquel "viento hombrón" que se cuele mañosamente por los resquisios.

La reiteración de los diálogos finales en las escenas uno y dos es un recurso estilístico que se emplea para destacar el sentido ritual que la voz y el canto tiene para la literatura indígena. En general, el lenguaje todo que conforma la obra tiene este mismo dejo ritualista que implica una particular filosofía y por ende una específica concepción estética.

"Pantomima", que es también una obra para marionetas, se desarrolla en un circo que representa "al gran teatro del mundo" donde todos tenemos un papel que representar y donde nuestra vida pende peligrosamente de un alambre.

El payaso es el autor que distribuye los papeles de la "pantomima" en la que cada personaje está condenado a representar siempre su mismo papel; aquí, realidades y anhelos contrapuestos determinan los lineamientos de la tragedia en la que el hombre, ser mortal, está manejado por la fuerza del destino que le impone su ley inexorable.

De las tres obras de Ortiz de Montellano ésta es la más dudosa en cuanto a su clasificación en el terreno de la dramaturgia ya que está incluso dedicada a "un público lector". Virtualmente distinta de las dos anteriores está sin embargo orientada por los mismos ca-

minos; ajena a un contexto indígena, más "occidental" en su temática y en su estructura, encierra en sus hilos conductores una preocupación fundamental: el trasfondo mágico de la realidad.

Ortiz de Montellano encausa en el teatro sus inquietudes de poeta porque encuentra en él la posibilidad de realizaciones concretas donde la metáfora revierte su pureza en la confirmación escénica.



NOTAS

1. B. Ortiz de Montellano tradujo The Hairy Ape de E. Oneill en 1929; se conserva inédita.
2. El Espectador. Teatros, Cines, Arte, Literatura. Semanal. Año 1, núm. 1 (23 ene. 1930). Dirección: Humberto Rivas. Redacción: Xavier Villaurrutia, José y Celestino Gorostiza, Ermilo Abreu Gómez, Bernardo Ortiz de Montellano, Salvador Novo, Ricardo de Alcázar (Florisel), Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos.// "Pantomima. Escena para marionetas", en: El Espectador, año 1, núm. 19, 29 may., 1930) p. 3.
3. El Teatro de Ulises (1928), fue creado por Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Celestino Gorostiza y Gilberto Owen con la ayuda de Antonieta Rivas Mercado. El Teatro Orientación (1932), fundado por Celestino Gorostiza, tuvo cinco temporadas que se llevaron a cabo en la Secretaría de Educación Pública, en el antiguo Teatro Hidalgo y en el Palacio de las Bellas Artes. El Proa Grupo (1942) nace en Bellas Artes, su creador y director fue José de Jesús Aceves.
4. Según afirma Henri Gouhier [Vid. La esencia del teatro, p. 93].
5. Citado por Henri Gouhier en op. cit., p. 107.
6. Ibidem, p. 109.

7. Vid. Octavio G. Barreda, "Cuaderno de bitácora" (Londres, 1929-1930). Fragmentos [El Hijo Pródigo, año 2, vol. V, núm. 16, 15 jul. 1944, pp. 19-25], loc. cit., p. 20.

8. Vid. Jean Cocteau, Orfeo, en Obras completas, p. 530

9. Ibidem, p. 546

10. La cabeza de Salomé, obra publicada originalmente en El Hijo Pródigo, año 1, núm. 3, jun., 1943, pp. 165-167; posteriormente se publicó junto con El Sombrerón. México, Editorial La Estampa Mexicana, 1946.

11. El marido (Arreglando el fuego del hogar). Dejó las brasas en las cenizas (como abstraído). El fuego es la ceniza que hace olvidar. El fuego blando y rojo; el fuego nuestro; ¡la cabelle-
ra creciente, rama de sangre, carne del viento, lengua del cielo! Que el fuego y el sueño desnudan al hombre mortal (Repitiendo en la inconsciencia del sueño). El fuego y el sueño... el fuego... y el sueño... desnudan al hombre... mortal (Vuelve a oírse el arrullo del organillo acompañando el silencio y la quietud del sueño de los que duermen).

12. Vid. Angel María Garibay K., La literatura de los aztecas, p.61

13. "No olvide la actriz que sus movimientos, su actitud, la marcha del cuerpo solo, deben producir en el espectador una intensa emoción. Su ritmo no debe ser de fantasma -risible- sino de

figura en sueños y, con intuición de danza, expresar con el movimiento nada más de los miembros el estado de ánimo del personaje, ya que se pretende, en este ensayo de escenificación de un sueño que, como en los sueños, los movimientos, las actitudes, los hechos tengan más importancia que las palabras.

14. El Cuervo. ¡Crash! ¡Crash!

El Jaguar. Leño sin fuego; cuerpo sin cabeza, ni arde, ni quema, ni vive, ni sueña..

El Conejo. Solo caen las cabezas de las reinas.

El Jaguar. En mis rojas lenguas se queme el cabello... las uñas no crezcan... se pudran los huesos.

El Conejo. Se olviden los sueños.

El Cuervo. (Aparte) Para mí el florido banquete carnal.

15. El Sombrerón fue publicado originalmente en Contemporáneos con el título: "Teatro de títeres. El Sombrerón", t. IX, año 3, núm. 32 (ene. 1931) pp. 71-96. Se incluyó posteriormente en el volumen: La poesía indígena de México, pp. 68-90. Se publicó también junto con La cabeza de Salomé en la Editorial La Estampa Mexicana, 1946.

16. "¡Es cada vez más difícil advertir mi presencia y menos fácil, por eso, que me burlen! Evolucionan la ciencia y las costumbres y el doctor Fausto y la Celestina ya no me necesitan, pero sigo viviendo y ahora uso máscara -lo notaréis-; me disfrazo, hago juegos de manos, escamoteos que nadie advierte".

EN BUSCA DE IDENTIDAD. EL ENSAYO

El término ensayo engloba una serie de posibilidades temáticas y estilísticas por las que se mueve el prosista que encuentra, en el discurso, la forma idónea de expresión expositiva mediante la cual pretende crear un lazo de unión con un lector potencial, dispuesto a penetrar en los juegos secretos de la creación literaria.

La labor ensayística de Ortiz de Montellano es múltiple; incluye artículos en revistas, un prólogo y notas analítico-biográficas a una antología de cuentistas -uno de los intentos más loables de recopilación y sistematización de narrativa mexicana- y dos ensayos sobre literatura indígena y colonial.

George Poulet en un artículo titulado "Un critique d'identification" resume los lineamientos de la crítica contemporánea: "C'est que la critique nouvelle (je ne dis pas la nouvelle critique) est, avant tout, une critique de participation, mieux encore, d'identification. Il n'y a pas de véritable critique sans la coincidence de deux consciences". (1)

Ortiz de Montellano y su mundo, aquél con el que es coinciden-

te se observan perfectamente desde la perspectiva de las principales revistas literarias en las que colabora.

La Falange, dirigida por Ortiz de Montellano y Torres Bodet tuvo un propósito fundamental: expresar sin limitaciones el alma latina de América pretendiendo convertirse así en índice de la cultura artística de México, manteniéndola alejada sobre todo de la influencia sajona.

Contemporáneos, dirigida también en una época por Ortiz de Montellano, fue uno de los órganos de divulgación cultural más trascendentes del siglo XX. Mucho hay que decir de esta revista; mucho más de lo que cabe en esta revisión general, basta simplemente con afirmar que sin Contemporáneos muy otra sería la realidad literaria de nuestra época, privada, en hora temprana, del sustento cultural indispensable a su sano y completo desarrollo.

La revista Letras de México representa el momento de la madurez; de la reconciliación de intereses en pro de una tarea común; significa la apertura hacia una crítica objetiva de nuestros procesos literarios.

El Hijo Pródigo surge de un principio tanto estético como ideológico que su editor, Octavio G. Barreda, resume como la necesidad de acoplar el mundo imaginativo y el mundo real a fin de no perder la percepción ante las cosas del espíritu y el valor ante los embates de la realidad; única actitud capaz de salvar al mundo durante la Segunda Guerra Mundial.

Taller, busca una palabra original, libre de contaminaciones literarias e ideológicas. Sus miembros ven en la literatura una manera de vivir la vida con intensidad, teniendo como estandartes el amor y la poesía.

El Libro y el Pueblo, Nuestro México y México Moderno coinciden en resaltar los valores culturales de nuestro país.

El Espectador se adentra en el mundo del espectáculo contando en su cuerpo de redacción a algunos de los miembros de la generación de Contemporáneos. (2)

Desde Saltillo, Rafael del Rfo da vida a Papel de Poesía que se coloca entre las revistas de primera línea en la capital.

Todos estos órganos de divulgación tuvieron en sus manos la tarea de estructurar la crítica de la literatura mexicana de la primera mitad del siglo XX basándose en aquello que Ramón Fernández concibe como la necesidad de apresar el móvil más profundo que existe debajo de esa conciencia colectiva, debajo de esa interrelación profunda entre el crítico y el creador. (3)

Como todos los demás miembros de la generación de los Contemporáneos, existe en Ortiz de Montellano el placer de la literatura por el ejercicio literario en sí, sin embargo, dos son sus preocupaciones fundamentales: la teoría poética y la incorporación del mundo indígena al plano de la concientización cultural del mexicano.

Abreu Gómez punza hondo, con perspicacia pero no sin cierta injusticia nacida más que de la mala intención, de la brevedad del juicio: "Tenía Bernardo más que ideas, ideas fijas, que es como no tener ideas. Estas fueron su fuerza y también su debilidad" (4)

Ciertamente Ortiz de Montellano es obsesivo en el análisis de los temas que maneja con preferencia; para profundizar en ellos busca diversos caminos, diversos enfoques que le permitan un convencimiento pleno de la validez de sus afirmaciones. Sin embargo, la injusticia comienza cuando se ignoran en él razonamientos como

estos que culminan sin duda largas horas de reflexión y análisis:

El drama mexicano de una vida grotesca, entre martes de carnaval y miércoles de ceniza, que se revela en la obra popular del grabador Posada y en la obra "baudeleriana" de José Clemente Orozco -en Diego Rivera no aparece- es el vértice, la esencia de la poesía de López Velarde (5)

En esta frase: "el drama mexicano de una vida grotesca entre martes de carnaval y miércoles de ceniza" sólo podía ser concebida por alguien que vivía dentro de ese drama, alguien que había sentido en carne propia la necesidad de expresar una dualidad que se ofrece a los ojos de los demás como el resultado de una mezcla imposible, alimentada de sus propios mitos.

La pasión con la que se entregan los Contemporáneos a la materia literaria para dejarse conducir por ella es su signo más distintivo (6). Bernardo Ortiz de Montellano no es ajeno a esta capacidad de emoción que indiscutiblemente enriquece su obra crítica dándole al análisis literario el valor de una nueva creación.

Como en todos los Contemporáneos también hay en este escritor un vasto entorno cultural que enriquece su crítica porque le abre nuevas perspectivas para abordar su realidad. Por ejemplo de la cultura francesa dice: "Lo que yo debo a Francia es el deseo de comprenderlo todo, de dar a cada cosa su valor" (7)

En busca de una nacionalidad

La tarea de los Contemporáneos comprende dos tipos de análisis: uno, se proyecta hacia una órbita exterior que recoge en su camino la

esencia de lo que podríamos llamar lo universal colectivo; el segundo es una elíptica que va hacia el centro individual e irrepetible del hombre. Es por ello que los miembros del grupo coinciden en su afán de encontrar una expresión nacional que se inserte en el ámbito de los valores universales. Sus diferencias radican justamente en la manera como cada uno de ellos se resuelve como creador. Jorge Cuesta encuentra en la lógica las estructuras más acordes con su sistema de pensamiento mientras que Villaurrutia prefiere las esferas más sensibles; la estética, por ejemplo, habrá de ofrecerle la multiplicidad de enfoques críticos que matizan su obra ensayística.

Novo, por su parte, hace de su individualidad un baluarte inexpugnable que lo convierte, si esto es posible, en el más original del grupo.

Bernardo Ortiz de Montellano, a quien siempre se ha vestido con el ropaje del más desvaído e insustancial, tiene, sin embargo, el mérito de la perseverancia que lo lleva a descubrir mediante la tenacidad cotidiana, verdades contundentes que prueban por el continuo sometimiento a examen, su validez universal. En la "traición del folklore" de Ortiz de Montellano, en su interés por la historiografía de la literatura, en su casi obsesiva presencia indígena se halla su particular forma de integrarse al universo. Mucho más consciente del valor intrínseco de la cultura indígena que Abreu Gómez, Ortiz de Montellano se coloca fuera de la línea de los "nacionalistas" porque para él la cultura indígena y colonial mexicana no es un fin en sí misma, tampoco es determinante de una identidad, es un factor activo que se afirma proyectando sus esencias sobre el arte contemporáneo mexicano; por eso es que resulta tan gran-

de la distancia entre la novela colonial escrita en el siglo XX y el Primero sueño de Ortiz de Montellano o las pinturas de Diego Rivera.

Todo en Ortiz de Montellano está visto a través de la difusa luz del indigenismo subyacente en una cultura aparentemente española; los pintores, los literatos, los músicos, son analizados en función de colores, texturas, ocultas y arraigadas sensaciones que son a manera de proyecciones espectrales (en su acepción del que presenta una o dos líneas brillantes destacándose sobre los colores) que se manifiestan a través del prisma de lo amorfo.

Lo mexicano verdadero lleva implícita una dinámica absorbente, es decir, una evolución que integra todos y cada uno de los valores históricos de los que ha sido conformada. El error de los nacionalistas fue justamente romper ese dinamismo histórico para exaltar, en forma aislada, el estatismo propio de los cuadros de costumbres.

Al Ortiz de Montellano crítico, no sólo le importa rescatar una literatura indígena con propósitos didácticos, se adentra en ella para descubrir sus raíces tanto lingüísticas como ideológicas: "se advierte en la literatura mexicana un desarrollo autónomo propio y con tendencias a ser característico que sigue las mismas leyes del idioma adoptado y adaptado a distinta naturaleza y a nuevas combinaciones raciales". (8)

Acierta cuando afirma que los escritores son quienes aportan al pensamiento de su época "fórmulas de expresión colectiva" que enriquecen "su sensibilidad para relacionarse con el medio vital" porque tal afirmación excluye en forma radical la posible revivificación del pasado partiendo de la imitación, y permite solamente dos caminos: el del análisis por una parte, y el de la revitaliza-

ción por la otra. La primera se lograría a través del estudio crítico, el segundo a través de la comunión del escritor actual -con toda su contemporaneidad a cuestas- con las esencias emanadas de otros tantos momentos climáticos determinantes para la confirmación de una ideología nacional.

Ortiz de Montellano explica, sin apasionamientos, cuál ha sido el desarrollo de la literatura mexicana frente a su desenvolvimiento histórico y político: más historiadores que novelistas, más poetas que críticos y hombres de letras. Terreno fértil para las realizaciones que, desde los últimos años del siglo XIX empezaron a pugnar por una literatura acorde a la multiplicidad de cambios que sobrevinieron al cabo de tres siglos de coloniaje y un siglo de independencia.

La asimilación de la literatura indígena al ámbito de la poesía contemporánea reviste capital importancia porque ambas se integran, por vez primera plenamente, al reconocer ésta como suyo, el discurso de la metáfora en aquélla. León Portilla, Ángel María Garibay K. José María Vigil entre otros, contribuyeron notablemente al esclarecimiento del mundo indígena, este mundo con el que se penetra también Ortiz de Montellano escarbando hasta en sus más íntimos resortes; uno de ellos, la superstición: "(La superstición es siempre una metáfora y, como el temor y la angustia que la determinan, conserva intacto en sí, el sentimiento poético)" (9). En un juego de palabras que concretiza su concepción de la esencia de América como continente y del indio como sinónimo de ideosincrasia del ser americano, Ortiz de Montellano perfila en rápida pincelada que contiene la peligrosa contundencia del esbozo, lo que para él representan estos dos polos antitéticos y únicos a la vez: "la naturale-

za primitiva de América y el indio de naturaleza primitiva". (10)

El primitivismo de una y de otro son de orden distinto; en el caso de América tiene que ver con la exuberancia de la tierra, en el caso del indio, con una inocencia natural que lo acerca mucho a la sabiduría. Esta dicotomía aparece nuevamente cuando afirma que para el poeta de América tienen todavía el paisaje y la naturaleza más atractivo que "el paisaje interior del hombre americano" (11); paisaje, como el exterior, matizado por el contraste entre la selva y la llanura, entre el desierto y las cordilleras, paisaje aún por descubrir, por conquistar.

En un ensayo sobre literatura indígena, Ortiz de Montellano se echa a cuestras una difícil tarea: "me propongo -dice- iniciar la revaloración de la poesía indígena de México, interpretándola por su significado espiritual más que por su contenido histórico". (12)

Esta conquista del paisaje espiritual la hizo especialmente Pellicer en la poesía. Ortiz de Montellano es consciente de que no es una tarea fácil porque "no es fácil inventar el espíritu de una raza" (13); no se trata pues de idealizar, sino de descubrir en los orígenes de una estética, los resortes que motivaron a un pueblo a expresarse líricamente. Esta estética que estaría fincada en "la relación impenetrable entre el hombre y el caos que le rodea, físico y psicológico, entre el indígena y su paisaje en cuanto el paisaje es un modo de la Naturaleza y de la naturaleza del indio de la que no podremos apartarnos por completo." (14)

Con todas estas citas no pretendo sino corporizar el juego lógico de Ortiz de Montellano, un juego por medio del cual él mismo busca integrarse en la dualidad indígena, un juego en fin, que habrá de llevarlo a perfilar su propio sentido estético en la medida

en que las imágenes son "una realidad del espíritu y el lenguaje propio de la poesía que tiende a hacerse vida" (15).

La clave que encuentra Ortiz de Montellano para compenetrarse del alma indígena es el goce, un goce casi esotérico en el cual habrá de comulgar con el universo cosmogónico de los pueblos indígenas, un goce armónico en el que le serán reveladas las imágenes mediante las cuales habrán de empeñarse pasado, presente y futuro del ser americano.

Ha pervivido a lo largo de la historia del hombre hispanoamericano la dualidad de su historia y su cultura; de acuerdo con las épocas la balanza se ha inclinado hacia uno u otro lado sin que se haya llegado por fin al tan deseado equilibrio. En esta dirección, se orienta la búsqueda de los Contemporáneos; Ortiz de Montellano piensa que la conciliación entre nuestras dos naturalezas habrá de resolverse en una "proyección colectiva de nuestra conciencia hacia un destino místico y una forma plástica, rítmica" (16) que aún sin definirnos coadyuve a nuestra aceptación cabal, dueña de todos nuestros matices. Si descubrimos nuestras constantes -apunta Ortiz de Montellano- habremos descubierto nuestra indivisible correspondencia entre pueblo y raza. Lo indígena -agrega- tiene unidad, lo mexicano aún no la tiene pero habrá de ser en el arte donde encuentre "su verdadero y eterno ser".

El camino más viable hacia la posesión del espíritu indígena que nos pertenece es la poesía; en esa tarea acuciosa que implica el desentrañar en el texto poético las metáforas y en ellas los giros del alma que las engendró, aunque sea a través de un lenguaje prestado, como es el español, es en donde radica la docilidad de la ruta emprendida que debe ser, además de constante, ineludible

o que se pretende es "descubrir lo nuestro sin quebranto
 idez -curiosidad con ánimos humanos y vitales- de compen-
 tra deficiente educación.

oéticos

a de Paul Valéry acompaña frecuentemente a Ortiz de Monte-
 su discurrir teórico a propósito del fenómeno poético.
 eptos valerianos determinan aquí y allá los lineamientos que
 seguir tanto en la creación como en la crítica y el ensayo,
 o de la base de que "el artista crea la obra y los ojos pa-
 mplarla". (17)

parte de la rama ensayística de Ortiz de Montellano que se
 a la teoría estética, se orienta fundamentalmente hacia la
 ión del mecanismo poético; cómo y de qué manera el poeta se
 e en un iniciado; cómo la poesía realiza el milagro de la
 ción más allá de las palabras, más allá de las ideas mis-
 o las imágenes se transforman en metáforas, "artículo ad-
 como él les llama, para integrar ese tan indefinible mundo
 oesía que "no puede entregarse en manos del primer tran-
 porque el lector de poesía habrá de salvar las dificulta-
 entraña' la purificación de las palabras.

acto de la creación poética constituye el eje central de
 upaciones a la vez que el afán de conducir al lector con-
 eo por el camino de su descubrimiento.

el camino de la definición de lo poético el primer paso con-
 delimitar dónde termina la poesía y dónde principia la re-
 precisar, ciertamente, cuál es la esencia de la metáfora,

cuáles sus capacidades sensoriales y armónicas. Para Ortiz de Montellano la inquietud mayor consiste en desentrañar el misterio de la natalidad de lo poético así como su peligrosa contaminación de una serie de elementos que le son ajenos pero que al entrar en contacto con su esencia se adhieren a él propiciando que sea aún más difícil la tarea de asir su natural, escurridiza substancia.

Para vencer esta dificultad primordial el poeta habrá de tener un "ilimitado poder de sugestión" (18) que no es otra cosa que una honda capacidad perceptiva; sugestión aquí, tendría que considerarse como un sinónimo de captación sin que pierda por ello su sentido mágico de inspiración hipnótica.

Importa, sin embargo, en el ámbito de lo poético, concretar una definición; esta posibilidad la ofrece, según Ortiz de Montellano, el soneto, al que llama: "forma lírica de la definición", (19) espacio en el cual lo poético adquiere proporciones tangibles, donde la realización del fenómeno se corporifica bajo su forma lingüística.

Es por todo esto que los sueños son tema recurrente tanto en el poeta como en el crítico que es Ortiz de Montellano porque ellos representan todo lo que la poesía es: inconmensurable e inconsútil (20), etérea, pero esencial y profundamente humana en aquello que de divino tiene la naturaleza del hombre.

Al enfrentar a la poesía con la plástica en el interior de un sistema de vasos comunicantes a la manera de Breton, los pensamientos del ensayista se orientan hacia las esferas de lo conceptual; basándose quizá en la afirmación saussuriana de la doble articulación de las palabras y las posibilidades que esta dualidad permite, la representatividad plástica de un universo lingüístico aparece

como una incógnita interesante ya que ambas manifestaciones artísticas están dotadas de amplias capacidades sintéticas que habrán de encontrar, aunque por caminos diversos, aproximaciones a la esencia de las cosas. La poesía, dice Luis Cardoza y Aragón, "se alimenta con antinomias, con deseos y nostalgias y, ante todo, con realidades". (21) Las realidades son justamente las que ofrecen un punto de contacto con la plástica, y para Ortiz de Montellano, no sólo un punto de contacto, sino un factor que por antítesis establece los mecanismos propios de una y otra formas expresivas. Así, la dinámica de la poesía "tratará de transformar lo objetivo en subjetivo, el mundo material en pensamiento" (22) mientras que la pintura "habrá de concretar objetivamente, con vida material plástica, el mundo de los sueños y el mundo interno del pintor" (23).

Otro de los factores externos al fenómeno poético pero que interesan directamente su naturaleza única y particular es el de la traducción; sujeta -según afirma el crítico- "a un conjunto fortuito y feliz de condiciones logradas" (24) además de una "compenetración espiritual necesaria entre el poeta que traduce y el poema traducido"; (25) tales afirmaciones nos remiten de nuevo a las esferas del origen de lo poético que va más allá del orden de las palabras para situarse en el orden de la comunicación sensible.

Se manejan aquí dos conceptos: genio e ingenio; el primero -dice- pasa sin restricciones al otro idioma aunque a expensas del segundo que "sutil superficie, es intraducible y permanece fiel a su propia lengua" (26). Para establecer los límites entre uno y otro términos es necesario recurrir en primera instancia a la semántica de ambos: el primero constituye una índole, el segundo una facultad, por lo que el genio es una condición, mientras que el ingenio es

una potencia. La condición puede ser adquirida a través de la simpatía emocional, en cambio la potencia es una fuerza innata cuya manifestación única e irrepetible flota en el poema descubriendo su presencia más allá del orden sintáctico, semántico o morfológico de los versos.

Aún más lejanas, las relaciones entre la poesía y el toreo ofrecen a Ortiz de Montellano nuevos aunque extraños paralelos que comenzarían por una necesidad primigenia de evasión y continuarían por el camino mágico de lo imprevisible, por la posibilidad del éxtasis ante la plenitud de momentos irrepetibles, ante su toma de conciencia frente a la muerte. Es este arte del toreo una manifestación de orden plástico que no requiere del trabajo en soledad. En cambio la poesía pertenece al orden de las artes intelectuales que "por su soledad está más cerca de la síntesis del mundo interior, de los sueños y de las verdaderas fuentes de la vida." (27)

Hablar de poesía es hablar de una necesidad de expresión del alma humana. En "Lo amorfo y la forma", (28) uno de los textos teóricos más importantes de Ortiz de Montellano, se aborda un aspecto que atañe directamente al proceso generador del arte: ¿Es éste un productor de formas nuevas, o simplemente representa la capacidad del genio para realizar variadas combinaciones de una materia indefinible que subyace en el hombre bajo el denominador común de alma?

En el lenguaje -dice Ortiz de Montellano- "la palabra es forma de lo amorfo del pensamiento" (29). Es decir, la poesía es la posibilidad lingüística de manifestación de lo amorfo. Pero es una de tantas; ésta se englobaría a su vez en un todo cultural que afectaría todos los órdenes de la vida, y por ello, ofrece nuevos enfoques para juzgar incluso, desde ese particular punto de vista, el

devenir histórico de los pueblos; lo cual da lugar a comentarios como éste:

México y los pueblos de América todavía no crean su forma y permanecen cerca de lo amorfo, en cambio los indígenas ya periclitaron su forma, que lograron crear, y viven nada más en el recuerdo de la forma original y propia de su desarrollo, de acuerdo con su naturaleza y su evolución. (30)

en donde las dos inquietudes fundamentales del crítico se combinan en un intento por resolver estéticamente una problemática de orden distinto cuya justificación se daría en función de un discurso metafísico bien estructurado a través del cual se generan afirmaciones en las que lo poético no es sólo un elemento de análisis sino que además está presente en la exposición a fin de afirmar por medio de la metáfora la necesidad de lo amorfo de convertirse en forma viva: "La hipocresía de las formas es una forma de engaño para preservar lo amorfo". (31)

La palabra -metáfora en sí misma- lleva implícito un hondo sentido mágico, Ortiz de Montellano las llama: "las palabras mágicas para el arte de las palabras" (32); sin embargo, no se trata de cualquier clase de palabras, éstas que son materia indispensable a la poesía, son "palabras-acto", "verbo mágico" que denotan la facultad de ser del espíritu ante su necesidad de expresarse y ante la necesidad del poeta de cumplir ese mandato para el cual ha sido elegido sin que para ello entre en juego su libertad de decidir.

Las concepciones poéticas de Ortiz de Montellano se resuelven

finalmente en un conjunto de fuerzas mixtas: las inherentes al poeta en su carácter de artesano del lenguaje y las que obedecen a las leyes de lo eterno. La función del poeta será justamente la de mantener el equilibrio fundamental entre la necesidad creativa del hombre y su capacidad para reconocer esos principios universales que serán esencia viva transmitida históricamente a través de diversas formas. De acuerdo con este principio teórico, el término vanguardia adquiere un valor bidimensional en el que la renovación de formas no es un fin, sino sólo un medio para cumplir con una tarea más trascendental: "la renovación de lo eterno"⁽³³⁾.

Criterios para una antología

El signo distintivo de la antología de cuentos mexicanos preparada por Bernardo Ortiz de Montellano fue, como él mismo lo hizo notar, su carácter criollo.

Este criollismo que se manifestó a través de las piezas escogidas es un magnífico muestreo de aquellos elementos que en conjunto lograron la integración de una nacionalidad como la mexicana que incorporó a lo largo de su historia desde el más acendrado españolismo como en el caso del cuento "La virgen de Monterroso" de Valle Arizpe, hasta las más hondas raíces del alma popular como en "El abigeo" de Cayetano Rodríguez Beltrán, sin olvidar, desde luego, la fina elegancia del estilo de Gutiérrez Nájera en un cuento que se ha convertido en joya indispensable de cualquier antología: "Historia de un peso falso".

Ortiz de Montellano muestra en esta recopilación de nuestro espíritu criollo un amplio y bien orientado criterio tanto sobre lo que debe ser el género como sobre los autores que maneja, eligiendo

de ellos aquellas piezas que de manera más significativa aportan al lector el particular enfoque estético del cuentista de que se trate.

En el año en que fue hecha esta compilación aún no se habían publicado libros de relatos tan importantes como El hombre malo y El feroz cabecilla, de Rafael F. Muñoz.⁽³⁴⁾ En realidad, el cuento de tema revolucionario surge después para incorporarse definitivamente al ámbito de un espíritu nacional. En el momento en que Ortiz de Montellano concibe esta obra, criollismo significa la vida del campo y la de la ciudad, el alma recia del campesino, en "La horma de su zapato" de José López Portillo y Rojas y la imaginación desbordada de la muchacha de clase media en "El tulipán", de María Enriqueta y "El príncipe azul" de Carlos González Peña; el ser criollo es también ser un humorista como Vicente Riva Palacio, al tiempo que un crítico severo e incluso cruel como Ángel de Campo. El alma criolla mexicana cree en los milagros aunque no por ello deja de reconocer la abyecta complicidad de la iglesia con las clases acomodadas, de ahí la presencia de cuentos como "Lanchitas" de José María Roa Bárcena y "El puñado de rubíes" de Jorge de Godoy, en el primer caso, y "Rigel" de Rafael Delgado, en el segundo. México también es sus tradiciones y sus héroes, no podía faltar entonces un cuento como "El forastero" de Francisco Monterde en el que la figura del padre Hidalgo aparece dibujada con breves y certeras pinceladas y "Las rosas de Juan Diego" de Mariano Silva y Aceves quien recrea el mito del Tepeyac con personal enfoque.

La sangre es factor primordial de la vida del mexicano, la sangre selló su criollismo y afirmó después su personalidad en una larga cadena de luchas intestinas, por eso "Los perros de Tomochic" de Heriberto Frías resultaba material indispensable para cubrir esta

parte de la idiosincracia mexicana.

De todos los cuentos que integran la antología hay uno que responde absolutamente a las inquietudes de Ortiz de Montellano: "El fusilado", de José Vasconcelos donde las preocupaciones de orden metafísico responden más a un proceso discursivo del autor que a la veracidad del personaje y aún del cuento; en frases como ésta: "el misterio se ilumina en los sueños" encontramos la coincidencia con la estética de Ortiz de Montellano que quizá vio en este relato cumplidas sus propias inquietudes, mismas que por aquel entonces no se perfilaban todavía con claridad en él.

El lirismo ocupa también un lugar preponderante en el contexto de la antología: "La canción de la lluvia" de Guillermo Jiménez y "Taracea" de Julio Jiménez Rueda son expresiones de un México romántico que hace de la muerte la culminación del amor.

A pesar de que Ortiz de Montellano afirma en su prólogo que es la suya la primera selección que de cuentos mexicanos se hace, esto no es absolutamente cierto; con el título de Cuentos mexicanos apareció en 1898⁽³⁵⁾ una antología que no obedecía desde luego a un criterio uniforme ni en cuanto a los autores ni en cuanto al tipo de composiciones. Junto a nombres de la altura de Rubén M. Campos, Alberto Leduc, Rafael Delgado, José Juan Tablada y Bernardo Couto Castillo aparecen otros cuya huella se desvanece en la historiografía literaria: M. Larrañaga Portugal, Pedro Argüelles, Ana Ruiz y Gregorio Aldasoro. Esta antología carece de una presentación mínima que justifique el criterio empleado, es sin duda alguna un primer intento de organizar una narrativa mexicana que empezaba a rendir sus frutos dentro de un género relativamente nuevo en ese momento.

Tres años antes de la publicación por parte de Ortiz de Monte-

llano de su antología, Salvador Novo intenta una recopilación de cuentos tanto mexicanos como hispanoamericanos ⁽³⁶⁾ en la parte referente a México, incluye a Guillermo Prieto, Justo Sierra, Ángel de Campo, Gutiérrez Nájera, Amado Nervo, Alfonso Reyes y Genaro Estrada; Alfonso Reyes y Ángel de Campo participan con las mismas piezas que aparecerían en la antología de 1926.

Francisco Rojas González quien además de cuentista fue un acucioso investigador del género, remonta su origen en México a la literatura indígena partiendo de textos tan antiguos como el Popol-Vuh; lo ve recorrer los años del virreinato en forma de consejas y tradiciones pero enriqueciéndose, aunque sea por imitación, de los grandes autores españoles de los Siglos de Oro. Es hasta el XIX que el cuento empieza a perfilarse ya como un género independiente, todavía irregular y desequilibrado en su estructura, pero con un sello popular que habría de darle su autenticidad como expresión netamente nacional. De esta primera época en la que entrarían Payno y Altamirano no hay representación en el trabajo de Ortiz de Montellano porque él considera que la amplitud de las obras rebasa las posibilidades y lineamientos de la antología.

En cuanto a lo que sería una segunda generación extraña la ausencia de José Rosas Moreno; entre los modernistas Luis G. Urbina podría haber entrado sin dificultad; José de Jesús Núñez y Domínguez -mencionado por Rojas González- no fue incluido en la antología seguramente porque en sus Cuentos mexicanos predomina la sordidez y la maldad de una raza corrompida bajo la cual pretende esconderse "lo mexicano" de los cuentos; en ninguno de ellos existe siquiera la menor esperanza de redención, en ellos no hay un pasado ni una tradición, simplemente un presente abyecto, los personajes viven y mueren en medio de

un clima de miseria moral unida a una miseria física las más de las veces y que no proporciona en realidad una imagen de lucha de fuerzas en pugna sino la impasibilidad ante la vida, son seres condicionados, carentes de otro sentimiento que no sea el del rencor y la frustración desencadenada en hechos sangrientos, en cambio el criollismo que propone Ortiz de Montellano significa personalidad que se va moldeando en la experiencia multiforme de su variado carácter.

Por lo que se refiere a los autores que intervinieron directamente en la Revista Moderna, Bernardo Couto Castillo y Amado Nervo serían las ausencias más notables. Los ateneístas tuvieron un lugar especial, sin embargo el juicio de la historia ha preferido al ensayista que fue Reyes, al historiador que fue González Peña y al ideólogo que fue Vasconcelos, relegando a segundo término su valor como cuentistas. De hecho, Ortiz de Montellano no habla de cuentistas, sino de narradores, consciente de que el segundo es un término que permite mayor amplitud genérica.

Esta antología más que un orden cronológico o generacional tiene en realidad un propósito mucho más complejo expuesto por su compilador en el prólogo: como iniciadores del criollismo narrativo coloca a Roa Bárcena y Riva Palacio, después, López Portillo y Rafael Delgado van a darle sustancia y proporción al cuento el cual adquiere con ellos carácter y peso; más tarde Gutiérrez Nájera lo dotaría de esa elegancia en el lenguaje que tanto pondera Ortiz de Montellano⁽³⁷⁾; Micrós representaría el amor, la entrega paciente y cotidiana hacia lo nuestro; con la inclusión de los representantes de la Revista Moderna se palpa la intención conciliadora de Bernardo, Modernismo y Vanguardia entretujan sus lazos, lazos hechos de amor por la pureza literaria y devoción por la experiencia poética. Héc-

tor Valdés en el prólogo al Índice de la Revista Moderna apunta que en los escritores afiliados a la revista "había una conciencia de grupo que abría nuevos cauces al idioma poético, pugnaba por una moralidad nacida del hombre mismo y trataba de educar al público dándole una visión más completa y moderna del mundo. Había que escapar del espíritu provinciano". (38) Esta última frase afirma en los autores de la Revista Moderna el espíritu criollo, con ellos México busca sus derroteros estéticos en los cauces del cosmopolitismo.

Reunidos en una trilogía, Cayetano Rodríguez Beltrán, Victoria no Salado Álvarez y Heriberto Frías representan, el primero, la habilidad para crear individuos, el segundo, el espíritu clásico trasladado al medio mexicano pero dotado además de un ingenio y una picardía que no alcanzan -dice López Portillo y Rojas- "ese color que nosotros llamamos rojo, y verde los franceses". (39)

Heriberto Frías por su parte es el observador implacable que transmite una realidad que le ha impactado fuertemente.

Reunidos bajo el amparo del Ateneo de la Juventud, Vasconcelos, María Enriqueta, González Peña, Mariano Silva y Aceves, Julio Torri y Alfonso Reyes, tienen para Ortiz de Montellano un denominador común: "la seriedad de su producción"; en ellos el criollismo alcanza su definición más clara: afirmación de una cultura que busque su camino en el corazón de una raza, de un carácter íntimo del mexicano alejado de lo puramente regional.

Por último, entre los colonialistas incluye a Guillermo Jiménez, Jorge de Godoy, Francisco Monterde, Julio Jiménez Rueda y Manuel Horta; la ausencia quizá más notable del libro es la exclusión de Genaro Estrada quien en: Visionario de la Nueva España. Fantasías mexicanas nos da una serie de narraciones de las que, si bien no todas

pueden ser consideradas verdaderos cuentos, tienen el mérito indiscutible de su capacidad de recreación de una vida colonial presentada en todas sus facetas: política, religión, mito, historia, caracteres psicológicos etc.

Sin embargo y a pesar de esas ausencias que son verdaderas cuestiones de ajuste, el acto de pensar, en el año de 1926, en una antología de cuentos mexicanos dotados de un espíritu netamente nacional es sorprendente porque implica la madurez del compilador, su poder de síntesis y sobre todo, su capacidad de perspectiva al recoger, en un periodo aún incipiente, los frutos de un género que años después se colocaría a la cabeza de la producción literaria de México.

NOTAS

1. Vid. G. Poulet, "Un critique d'identification" en: Les chemins actuels de la critique, p. 7.
2. Humberto Rivas fundó en enero de 1930 la revista El Espectador en la que colaboraron Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza, Ermilo Abreu Gómez, Bernardo Ortiz de Montellano, Salvador Novo, Ricardo de Alcázar (Florisel) y los pintores Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos.
3. Vid. G. Poulet, loc. cit., p. 15.
4. Vid. E. Abreu Gómez, "Contemporáneos", en: Las revistas literarias de México, p. 170.
5. Vid. B. O. de M., "Baudelaire y López Velarde", en: Papel de Poesía, núm. 24, p. 2.
6. "Una nueva sensibilidad asoma, con el llamado 'vanguardismo' en la década que va de 1928 a 1938. Pasada la violencia, el grupo de escritores llamado de Contemporáneos se entrega al ejercicio puro, gratuito, de la literatura y a la conquista del nuevo arte, lo mismo en las letras y la pintura que en el teatro". Vid. José Luis Martínez, El ensayo mexicano moderno, p. 20.
7. Vid. B. O. de M., "Respuesta a un interrogatorio de Les Nouvelles Litteraires" en Letras de México, núm. 17 (1940), p. 9.

8. Vid. B. O. de M., Prólogo a Literatura indígena y colonial mexicana, p. V.
9. Ibidem, p. 11
10. Vid. B. O. de M., "Francisco de Terrazas y los poemas de la conquista" en op. cit., p. 24.
11. Vid. B. O. de M., "La ciudad, sus cronistas y cantores" en op. cit., p. 31.
12. Vid. B. O. de M., La poesía indígena de México, p. 9
13. Ibidem, p. 11.
14. Ibidem, p. 15.
15. Ibidem, pp. 15, 16.
16. Ibidem, p. 20.
17. Vid. B. O. de M., "Una antología nueva" en Contemporáneos, núm. 1, p. 77.
18. Vid. B. O. de M., "Poesía y retórica", en: Letras de México, núm. 6 (1937), p. 3.
19. Vid. B. O. de M., "Poesía y retórica. Notas sobre el soneto",

- en: Letras de México, núm. 17 (1937), p. 3.
20. Cf. B. O. de M., "Plástica y poesía", en Letras de México, núm. 21 (1937), p. 5.
21. Vid. Luis Cardoza y Aragón, Signos. Picasso, Breton, Artaud, p. 36.
22. B. O. de M., "Plástica y poesía", en: Letras de México, vid. nota 20.
23. Idem.
24. Vid. B. O. de M., "El arte de la traducción", en: Letras de México, núm. 22 (1938), p. 3.
25. Idem.
26. Idem.
27. Vid. B. O. de M. "El arte del toreo" en: Letras de México, núm. 2 (1938), p. 6.
28. En Letras de México, núm. 18 (1940), p. 7.
29. Vid. supra.
30. Idem.

31. Idem.
32. Vid. B. O. de M., "Poesfa y retórica. Notas para la estética de ...", en Letras de México, núm. 6 (1941), p. 5.
33. Vid. B. O. de M. "Poemas clásicos modernos", en: Letras de México, núm. 6 (1942), p. 6.
34. El hombre malo (1927) // El feroz cabecilla (1928)
35. Publicada por Tipografía de El Nacional.
36. S. Novo, Antología de cuentos mexicanos e hispano-americanos. México, Editorial Cvltvra, 1923 (Biblioteca Universo, Tomo I, núm. 2).
37. "goza de la gracia, de la animación, de la emoción vibrante al soplo de una frase, de una palabra que viene de no sabemos dónde y de la que disponen solamente los magos del verbo". Vid. B. O. de M., Antología..., p. 9.
38. Vid. H. Valdés, Índice de la Revista Moderna, p. 16.
39. Vid. V. Salado Alvarez, Cuentos y narraciones, prolog. de José López Portillo y Rojas, ed. cit., p. xxix.

Nervo el hombre mismo, ¿qué es?

Un pretexto humano.

Alfonso Reyes⁽¹⁾

MISIONERO DEL SILENCIO

La dinámica que siguen las corrientes literarias, por más opuesto que resulte ideológicamente un movimiento frente a otro, permite un margen de pervivencia de aquello que podría llamarse una comunicación amistosa entre los escritores de una u otra generación, entendiéndose por comunicación esa capacidad poética de comprender cuáles han sido los parámetros emotivos que han condicionado la imaginación del poeta.

Para los Contemporáneos, generación revolucionaria en el mejor sentido del término, su pasado inmediato se centra en el movimiento modernista, exceptuando desde luego el caso de López Velarde que surge como la gran posibilidad conciliatoria entre el espíritu nacional y las formas universales; y Enrique González Martínez a quien correspondiera en la historia el papel de exterminador del ave vana y falaz, el cisne de engañoso plumaje que no representa sino la parte más externa y grandilocuente del movimiento dirigido por Darío.

El Modernismo -como todo gran movimiento- fue alimentado de pasiones a veces encontradas y disímbolas que son las que le confieren justamente su riqueza cromática.

Si desde el punto de vista sociológico la crítica siempre se da como prolongación de una lucha de clases habrá que aceptar que los modernistas representan una clase social coincidente en algunos puntos y divergente en otros frente a la clase social que representan los Contemporáneos; el juicio de estos últimos habrá de acercarse en ocasiones, habrá de distanciarse en otras, de los modernistas mexicanos, pero entre ellos existe indudablemente una raíz común: su fatalidad frente a lo que podríamos llamar, las banderas del nacionalismo.

Angel Rama apunta que el propósito de Darío no fue otro que el de lograr la autonomía poética de la América española como un paso indispensable para avanzar en el proceso general de la libertad continental, por eso es que el poeta modernista busca ante todo su individualidad; el Modernismo entonces se convierte en un movimiento individualista, como individualista fue también el grupo de los Contemporáneos, reunidos entre sí por el cordón umbilical de sus respectivas soledades. En ambas generaciones la pulcritud metafórica del ejercicio poético es el afán principal de su proceso creativo, en el modernismo sin embargo, la perfección formal se convierte en piedra de toque que mitifica la obra frente a la crítica que se convierte así en "un demonio engendrador de la polémica inconclusa"⁽²⁾

El objetivo que se persigue al establecer ciertos paralelismos entre el Modernismo y la generación de Contemporáneos es el de acortar las distancias que se abrieron cuando en la famosa antología de Jorge Cuesta se excluyó a Manuel Gutiérrez Nájera y explicar cuáles

fueron las causas principales por las que Ortiz de Montellano eligiera una figura como la de Nervo para realizar un trabajo de vuelo que habría de partir necesariamente de una comunión anímica entre el biógrafo y su biografiado.

Si el individualismo y el afán libertario son sentimientos comunes a ambas generaciones, su diferencia radical estriba en el sensualismo que los Modernistas cultivan con pasión y en ocasiones incluso con masoquismo. La sensualidad modernista rebasa los límites de la estilística para erigirse por sí misma en una postura estética cuyos polos serían, por una parte, la evasión mística, y por la otra, la entrega incondicional a los sentidos.

El mérito mayor del Modernismo consiste en haber reunido en la palabra las posibilidades de la música, la danza y la plástica en un todo armónico, universo poético con caracteres bien definidos, los cuales podrían sintetizarse en lo que A. Schulman considera la honda preocupación metafísica de la época: la confusión ideológica y la soledad espiritual.⁽³⁾ La práctica modernista representa un agudo examen de conciencia del que nacería la posibilidad de afirmación personal y colectiva, lo cual los acerca indiscutiblemente a la contemporaneidad; Schulman lo define de esta manera: "Las expresiones angustiadas de Martí, Nájera, Silva, Casal, Nervo, González Martínez y Rodó, amen de otros, tampoco deben pasarse por alto, pues sus buceos y preguntas definen el Modernismo y anticipan el ansia contemporánea"⁽⁴⁾.

A través de la Antología de Jorge Cuesta fluye el sentir del grupo de los Contemporáneos con respecto a la poesía que les antecede; en todos los juicios hay un interés constante por la expresión de lo poético en su mayor grado de pureza. Depurar, expurgar,

definir, parecen ser los derroteros que con esta antología se persiguen: "dejar a cada quien lo suyo es la única manera de no perder lo propio y de poseer lo justo" (5)

En un afán extremo de justedad fue eliminado Manuel Gutiérrez Nájera a quien Nervo calificó de "sociólogo y poeta, economista y literato, humorista y tierno, riente y triste, clown y pontífice, juglar y orfebre" (6)

El juicio de los Contemporáneos resalta sin embargo, a Díaz Mirón, a Manuel José Othón, a Luis G. Urbina aunque con muchas limitantes, a Rafael López, Rebolledo y Tablada entre los poetas anteriores a González Martínez. Nervo también se salva, aunque en el recorrido va dejando aquí y allá sus vestiduras hasta quedar desnudo del todo provocando en éstos, sus implacables lectores, los Contemporáneos, un sentimiento de pudibundez ante el espectáculo de un alma desgarrada por el dolor y ambiciosa de sinceridad. El Nervo que tiene el derecho a pervivir, según los contemporáneos, es el místico, el poeta oscuro de El éxodo y las flores del camino, aquel que busca a Dios "¿en el éter, en la tierra, en mí mismo?" (7). Aquel que se restituye al final la paz del espíritu en Elevación: ¡Vida, nada me debes! ¡Vida, estamos en paz!; por eso Donald F. Fogelquist afirma que Nervo es de la familia de Sor Juana, Santa Teresa y Fray Luis de León (8), pero sin duda alguna quien más acerca a Nervo a la nueva poesía es Luis Monguió: "Nervo consideraba la poesía como un absoluto, fuera del tiempo y del espacio [...] El absolutismo poético que Nervo teorizó fue llevado a sus extremos por algunas de las escuelas literarias que ahora solemos comprender bajo el apelativo de vanguardistas." (9); esta intuición poética de Nervo, esta especie de suprarrealidad es la que le concede la modernidad que su sensibili-

dad a flor de piel y su llanto le niegan. La fama de la que gozó un día, se basa en aquella parte de su obra -La amada inmóvil- que llegó con más facilidad a un público especialmente predispuesto a la confesión desgarradora; sin embargo, esa misma poesía es la que lo ha sumido posteriormente en el reino del olvido porque se ha juzgado su obra como Nervo nunca pensó que se le juzgaría -dice Reyes- "a la fría luz del esteticismo" (10). El mérito mayor del trabajo de Ortiz de Montellano radica justamente en este rescate espiritual del Nervo que supo madurar su propia muerte, "el acto más diplomático de su vida" (11).

Este trabajo -búsqueda espiritual que realiza Ortiz de Montellano introduciéndose de lleno en el alma del poeta nayarita- fue comentado en su oportunidad por José Luis Martínez (12) quien destaca como aciertos en Figura amor y muerte... la justificación del "tono" de Nervo, la autenticidad del poeta, el carácter popular de su obra y el secreto de esta popularidad: el tono de confesión. Las páginas que no le gustan a José Luis Martínez son aquellas en las que el biógrafo se involucra directamente con el sentimiento nostálgico, donde recrea ciertos giros del alma mexicana que se diluyen en los vales de Juventino Rosas o en las gardenias de Gutiérrez Nájera; páginas en las que Ortiz de Montellano se contagia del dulce y misterioso recato que envuelve aquellos amores prohibidos de Ana y Amado, disimulados a los ojos del mundo por los póstigos cerrados de la casa o por las sombras de un coche de bandera azul.

"Nervo -apunta José Luis Martínez- no tiene una dimensión más allá de su eficacia comunicativa". Es éste el común denominador de la crítica contemporánea sobre el autor de El arquero divino y El estanque de los lotos; si bien es cierto que el trabajo de Ortiz de

Montellano no significa una revaloración de su obra, sí representa la posibilidad de adentrarse poéticamente por los senderos de la ensoñación a fin de reencontrarse con las cuerdas más puras de la lira del poeta, aquellas que lo acercan a la mística, aquellas de la diáfana espiritualidad que se hermana amorosamente con la muerte. El sueño y la muerte, los dos motivos centrales de la obra de Ortiz de Montellano.

Se puede marcar una secuencia poética entre el Romanticismo, el Modernismo y la vanguardia a partir del análisis de la personalidad de las aves que les representarían en un momento dado: El cuervo, aquella ave que irrumpió de pronto en la habitación de Poe, encarnará las fuerzas de la noche, el misterio de lo ultraterreno y lo desconocido, el culto a la muerte de los románticos; ave de sueños y fantasmagorías, heraldo de las fuerzas que se ocultan en los pozos de la conciencia. Pero surge un día el cisne, ave perfecta y suave que se desliza sobre un lago de aguas límpidas, ave diurna, esperanza de vida, belleza inmaculada que habría de morir un día estrangulada para dejar su trono al búho de mirar profundo que en la noche de los tiempos se ejercita en prácticas de vuelo que habrán de conducirlo -vigilante del sueño- a la conciencia de la muerte vivida palmo a palmo. (13)

En este compartir la muerte es en donde Ortiz de Montellano se acerca y se concilia con Neruo: "Neruo, más que la presencia de la noche o de los sueños, percibía y amaba a la muerte. Sin embargo, noche y ensueños vagan, vagamente, por su fantasía" (14)

El paisaje en el que Ortiz de Montellano nos envuelve tiene esa magia que nace del misterio indígena -su segunda gran preocupación estética- del colorido de la tierra, de la exuberancia

de sus selvas tropicales, en un todo anímico del cual el poeta será una consecuencia lógica; desde el principio del libro el hombre que aún no surge en el retrato se presiente en aquel clima de misterio en el que "la vida cabalga sobre varios planos a la vez" (15).

Este hombre, producto de su tierra, condicionado quién sabe por qué fuerzas del destino por un nombre sobre cuyo significado habría de girar su vida entera... Amado, se inclina por la mística porque según su biógrafo: el poeta como el místico es en esencia un ser sin egoísmos, que en el plano de lo humano simpatiza y en el plano de la literatura desconcierta.

Por caminos diferentes a los que sigue la mística española, Nervo habrá de cultivar intensamente su propia muerte; por eso -apunta Ortiz de Montellano- fue la suya una muerte madura, arduamente trabajada, alimentada en los caminos del amor, de un amor al que consagró la muerte, círculos concéntricos en los que se halla puesto el interés del biógrafo; ¿azar?, ¿destino?, ¿integración múltiple tanto de factores internos como externos? Las preguntas habrán de ir encontrando sus respuestas a lo largo de esta cadena de figuraciones conducentes, no en balde el libro se llama Figura, amor y muerte.

Es cierto, como apunta José Luis Martínez, que Ortiz de Montellano se deja envolver en ciertos momentos por la magia de la añoranza, por la melancolía ante una sociedad decimonónica que tiene el encanto añejo de los días idos: "pasan corriendo los 'canillitas' vendedores de periódicos, el 'inglesito' de la inolvidable 'Historia de un peso falso'; pasa la sombra de los carruajes y el charol de las guarniciones de los caballos con re-

flejos de lluvia" (16). El pasado inmediato se mitifica, se diluye mansamente en una evocación puramente sensual lo que no impide que se recobre nuevamente la distancia guardada por el crítico que bien podría haber hecho suya la afirmación de Valéry a propósito de un verso de Vigny: los sufrimientos humanos no tienen majestad" (17); reflexiona sobre su biografiado diciendo:

"existen poetas que ponen involuntariamente la poesía en su vida y otros que ponen también por fatalidad su vida en la poesía" (18),

Nervo pertenece a estos últimos; su poesía no es "la poesía doméstica" del Duque Job, su expresión poética tiene el mérito de la musicalidad interior, algo que -apunta Ortiz de Montellano- nunca es un bien adquirido, se trae o no se trae desde el momento de nacer.

Nervo y Darío, compañeros en el París bohemio aparecen a los ojos del crítico tan veleidosos como "les Papillons du Parnace" de Lafontaine. Inmersos en la buyente capital francesa fue como pudieron integrar el néctar recolectado en Europa para adecuarlo a la floricultura poética latinoamericana.

La figura del hombre al tiempo que la calidad del poeta se van perfilando a través del recorrido histórico. Al joven seminarista provinciano sucede Monsieur le Crist, el poeta melancólico que pasea sus miserias por París para llegar al fin al diplomático ilustre que en la plenitud de su vida encuentra el amor, un amor en el que se mezclan lo perecedero y lo imperecedero, la muerte y la eternidad; aún en vida de Ana este amor habría de enriquecer notablemente su vida interior; este amor es un camino de preparación mística hacia la muerte.

"¡Qué difícil es reproducir con exactitud la realidad fluida

de un instante! ¡Cómo cambia un hecho real desde diferentes puntos de vista!" (19), esto es: ¿cómo poder entonces reconstruir la historia de un amor? ¿cómo palpar las metamorfosis del espíritu excitado por el sentimiento amoroso?.

Habría que buscar las explicaciones partiendo de la sensibilidad colectiva para decantar posteriormente la propia sensibilidad del poeta hasta contenerla toda en el recipiente donde habrán de observarse todos los procesos alquímicos que conforman una personalidad de tan honda melancolía.

El interés que demostró siempre Ortiz de Montellano por la cultura precortesiana de México lo lleva a cimentar la personalidad de Neruo en las raíces más profundas del mexicano, mezcla de espiritualismo oriental y doctrina cristiana; indígena le parece ese doble y contradictorio enfrentamiento que el mexicano hace de la muerte, temor y reto al mismo tiempo, dolor infinito y satisfacción interna:

Yo he sentido en los saraos la amargura de la muerte
Y he sentido ante la muerte la alegría de los bailes

El México en el que vivió Neruo aparece a los ojos de Ortiz de Montellano como un país suspendido entre la esperanza y el recuerdo, un país oloroso a gardenia, flor intermedia entre la explosión colorida de la rosa y la palidez mortuoria de la camelia.

En este México suspenso, Amado Neruo erige su altar a la muerte, la de Ana y la suya propia, aparece entonces como el poeta triste por antonomasia porque: "los poetas son más tristes mientras más engañoso es el mundo al que pertenecen [...] y los

pueblos tristes, opacos, oprimidos como el nuestro, y los de América, tienen que producir, a veces, poetas melancólicos" (21)

La melancolía y la tristeza van perfilándose como los caracteres más definitorios de Amado Nervo; aunque su mística no sea entonces sólo producto de su experiencia personal, sin embargo, resulta válida por su fecundidad y persistencia. Si la expresión descarnada de las pasiones humanas no puede por su misma naturaleza, trascender poéticamente, sí en cambio puede obtener cierto grado de "revelación" como "parece" ser el caso de Nervo. Su profundo amor-dolor humano lo conducen ciertamente a la desnudez -como apunta Cuesta- pero hay algo en él que lo rescata para la poesía: su capacidad para hablar en voz baja.

Porque Dios, su Dios, el Dios de la Muerte, del silencio y del misterio, le habló a Nervo al oído, en voz baja, muy baja, pero más terrible que la del huracán, el temblor de tierra y el fuego. Y así, en voz baja, muy baja, en tembloroso susurro, del cogollo del alma, en algo que era como el ruido del corazón, que sólo en el silencio y el que sabe escuchar oye, habló Nervo a su Dios y nos habló de su Dios a los demás. Y Dios, para oírle mejor, le ha llevado a su seno, al seno de la muerte [...] (22)

En este "ruido" de su corazón se halla el vertedero de su misticismo, demasiado accesible en su forma externa pero hondo y abismal en su naturaleza íntima; de ahí que Nervo sea, contrariamente a la opinión más difundida: un "misionero del silencio" (23) hermosa frase que engloba el juicio crítico de Bernardo Ortiz de Montellano:

Nervo es un poeta mexicano que extendió por la América hispana su culto del silencio, un silencio lleno de palabras, de confesiones desgarradoras pero dichas en voz baja, un silencio de desnudeces que lo aíslan y protegen porque ¿qué mejor lugar para esconder una hoja que un bosque? ¿qué mejor manera de callar lo más íntimo que soltar a los cuatro vientos los pedazos de un alma lacerada por la muerte?

En Nervo es evidente su deseo de sinceridad que contrasta, sin embargo, con cierto halo misterioso que lo envuelve, una sinceridad que se diluye en lo popular de su poesía, una sinceridad que se convierte en tópico de su persona ¿y qué es en fin la persona del poeta Amado Nervo sino la encarnación -nuevo acierto de Ortiz de Montellano- de un claroscuro muy mexicano, muy de su época?: "pureza y tinieblas; primitivismo y refinamiento. Los símbolos patrios lo revelan: el águila y la serpiente el fuego de los volcanes y la nieve que los cubre; el desierto y el trópico" (24)

De la mano de la Muerte lleva Ortiz de Montellano al poeta nayarita conduciéndolo por la huella de los pasos de su alma sensible a la meditación y al éxtasis, porque hay que aceptar que Nervo se extasía en el dolor aunque hay en él una pureza descubierta por Ortiz de Montellano: "la pureza de su esfuerzo por penetrarlo o dejarse penetrar por el misterio" (25); he ahí de dónde mana el caudal de simpatía que hizo posible la aventura, porque la poesía participa necesariamente de la magia contenida en el misterio.

NOTAS

1. Alfonso Reyes, "La serenidad de Amado Nervo" en Tránsito de Amado Nervo..., p. 12.
2. Juan Marinello, Sobre el Modernismo, p. 11
3. Ivan A. Schulman, "Reflexiones en torno a la definición del Modernismo" en Estudios críticos sobre el Modernismo, p. 345
4. Ibidem, p. 347
5. Antología de la poesía mexicana moderna, p. 8.
6. A. Nervo, "Sobre Gutiérrez Nájera" en Obras completas, t. I, p. 1314.
7. A. Nervo, "Viejo estribillo" en El éxodo y las flores del camino en Obras completas, t. II, p. 1491.
8. Donald F. Fogelquist, "El carácter hispánico del Modernismo", en Estudios críticos sobre el Modernismo, p. 71.
9. Luis Monguió, "El concepto de poesía en algunos poetas hispanoamericanos representativos", en Estudios críticos sobre el Modernismo, p. 117.
10. A. Reyes, "La serenidad de Amado Nervo", en op. cit., p. 19

11. B. Ortiz de Montellano, Figura, amor y muerte de Amado Nervo, p. 16.
12. José Luis Martínez, "Situación de Amado Nervo", en Letras de México, 7 (IV) 11 (15 nov. 1943) pp. 1, 2, 10. Reproducido en Literatura mexicana siglo XX (1910-1949). Primera parte, pp. 147-153.
13. Nervo combina sin embargo la idea de cisne con la idea de sueño en "Deprecación a la nube" de En voz baja: "Lleva en su cuello el cisne la inicial de Sueño/ y es como un misterioso sueño blanco que pasa" (en Obras completas, t. II, p. 1541), retoma del Romanticismo la facultad nocturna de soñar, vid. "Noche" de Elevación, en Obras completas, t. II, p. 1695, 1696: "ámbito en el que vuelan las alas de azur de los sueños".
14. A. Ortiz de Montellano, op. cit., p. 79.
15. Ibidem, p. 11
16. Ibidem, pp. 28, 29.
17. Alfred Vigny, conde de: "J'aime la majesté des souffrances humaines" citado por Paul Valéry en: Literatura, p. 30
18. B. Ortiz de Montellano, op. cit., p. 32.
19. Ibidem, p. 48.

20. A. Nervo, "Funambulesca" en Los jardines interiores, vv. 3, 4.
21. B. Ortiz de Montellano, op. cit., p. 77
22. Miguel de Unamuno, "La voz baja de Amado Nervo" en: vol. VII de las Obras completas (Madrid, 1920), pp. 20, 21.
23. B. Ortiz de Montellano, op. cit., p. 162.
24. Ibidem, pp. 162, 163.
25. Ibidem, p. 83.

APÉNDICE HEMEROGRÁFICO DE LA OBRA EN PROSA DE

BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO

Aportaciones para el esclarecimiento de un seudónimo

Es ésta la primera recopilación formal que se realiza en torno a la biblioemerografía de la obra en prosa de Bernardo Ortiz de Montellano. Se revisaron para ello un sinnúmero de revistas⁽¹⁾. Sin dar por sentado, desde luego, que las producciones que se registran constituyan la totalidad de los artículos publicados por él a lo largo de su vida periodística, sí podemos afirmar que se trata de un acercamiento que además de primigenio engloba lo más sobresaliente de su producción en el ámbito de la crónica y el ensayo.

El primer escollo en el camino fue la aparición de esa sociedad cosmopolita que con el nombre de Marcial Rojas se regodeó en complicados juegos de ilusionismo tras de los cuales un grupo aún no bien definido de escritores escondió su identidad.

En un artículo de César Rodríguez Chicharro⁽²⁾ se aborda sistemáticamente por vez primera la problemática de este seudónimo y su eventual dilucidación. Rodríguez Chicharro cita como únicas

fuentes informativas un prólogo de Magaña Esquivel a una antología de la revista El Espectador y una breve nota de Ortiz de Montellano en Contemporáneos. Ninguna de las dos fuentes citadas ofrece ciertamente información precisa y confiable sobre la paternidad de determinados artículos en determinados periódicos; es de hecho, Rodríguez Chicharro quien abre la ruta, especialmente dirigida hacia la persona de Xavier Villaurrutia.

Aunque la información proporcionada por el investigador es acuciosa, adolece sin embargo de algunos errores que me han permitido establecer la coyuntura para proseguir en el camino iniciado y aportar a él nuevas consideraciones que habrán, sin duda alguna, de arrojar más luz sobre Marcial Rojas; por lo que a mí respecta, en la dirección de Bernardo Ortiz de Montellano y en el ámbito de la revista Letras de México.

Letras de México comenzó en enero de 1937 y terminó en marzo de 1947 ⁽³⁾. Ya desde el primer número aparece en sus páginas el seudónimo de Marcial Rojas en dos artículos: uno, fue el primero de una serie que habría de constituir un propósito vertebral de la revista, se llamaba "Poesía y Retórica". Sólo el primer artículo de esta serie está firmado por Marcial Rojas; a lo largo de la revista fueron cinco los artículos encabezados por este título genérico, los cuatro restantes fueron firmados por Bernardo Ortiz de Montellano. Este título tuvo algunas variantes además, aunque la intención fue siempre la misma: "Plástica y poesía", "Vida y Poesía", "Lo amorfo y la forma", "Técnica y estilo"; en todos los casos la firma es de Ortiz de Montellano y el asunto tratado: cuestiones de estética.

El segundo artículo aparecido en el primer número de Letras de

México ostenta una viñeta que dice: "El Teatro" y representa un escenario. Tal parecería que la intención era justamente mantener la columna en forma constante, lo cual no sucedió; sin embargo, es claro, que la firma M. R. revivía a aquel duendecillo de profunda agudeza crítica que vivió en las páginas de El Espectador.

Marcial Rojas aparece seis veces en Letras de México; tomando en cuenta las afirmaciones tanto de Magaña Esquivel y Ortiz de Montellano como de César Rodríguez Chicharro, trataré de esclarecer la paternidad del seudónimo en la revista de Octavio G. Barreda.

Se puede afirmar, sin lugar a dudas, que la firma no corresponde a José Gorostiza porque en realidad él nunca fue un colaborador de la Gaceta. Se reprodujeron en ella algunos fragmentos de Muerte sin fin y varios sonetos ⁽⁴⁾. Por otra parte, su único artículo corresponde a un homenaje rendido por varios autores a Alfonso Gutiérrez Hermosillo con motivo de su fallecimiento. ⁽⁵⁾

Coincido con Rodríguez Chicharro cuando afirma que es improbable que Villaurrutia comente su propia traducción a La vida que te di, de Pirandello. Siguiendo la misma argumentación no puede tratarse de Celestino Gorostiza ya que uno de los artículos firmados por Marcial Rojas es precisamente sobre el autor de Escombros del sueño. A propósito de Celestino Gorostiza, él responde a dos encuestas de Letras de México, ambas a propósito de teatro, y publica además dos artículos sobre Xavier Villaurrutia, de los cuales el segundo, que corresponde a una carta abierta, se publica en 1943, cuando hacía ya tres años que no se publicaba nada bajo el seudónimo de Marcial Rojas. Tiene además dos pequeñas reseñas, ambas publicadas en 1937 cuando comenzaba la revista.

Por lo que se refiere al artículo de Marcial Rojas publicado

en febrero de 1940 se sale de la línea del Marcial Rojas cronista teatral pero cabe perfectamente en la preocupación historicista de Ortiz de Montellano. Es difícil pensar que Villaurrutia, por ejemplo, hubiera coincidido con afirmaciones como esta:

Carlos González Peña y Julio Jiménez Rueda son los historiadores de nuestra literatura que han abordado el ambicioso y, por ello, noble estudio del desarrollo histórico de nuestras letras, con tino y acierto. Aislados, parciales, existen esfuerzos para concretar en un solo texto el panorama de nuestra cultura, de nuestra literatura. Pero a estos escritores contemporáneos hay que reconocerles el mérito de haber desplegado, completo, ordenado, el panorama de nuestras letras, siguiendo un método cronológico.

Más cerca estaríamos aquí sin duda alguna de Ermilo Abreu Gómez aunque considero improbable que él haya utilizado este seudónimo en Letras de México cuando Marcial Rojas desaparece en 1940 y Abreu Gómez no sólo continúa colaborando, sino que además dirige la revista desde febrero de 1946 hasta su último número.

A propósito de las fechas es interesante observar que entre el quince de mayo de 1939 y el quince de mayo de 1940 no hay ningún artículo firmado por Ortiz de Montellano a pesar de que sus colaboraciones fueron asiduas desde el primer número y después de la fecha señalada hasta abril de 1943. Los cuatro artículos firmados Marcial Rojas -independientemente de los dos primeros que se publicaron en enero de 1937-, aparecen justamente en este periodo: agosto 1939, febrero 1940, mayo 1940, mayo 1940.

Torres Bodet publica en Letras de México tres artículos, el primero de El Pez que Fuma bajo el seudónimo de Sebastián Roca, dos artículos autobiográficos y un cuento, por lo que podemos afirmar que no se trata de un colaborador asiduo de la revista.⁽⁶⁾

Por su parte Octavio G. Barreda se ampara bajo el seudónimo de Carlos Salcedo en Letras de México por lo que es improbable que hubiera utilizado en tan contadas ocasiones el de Marcial Rojas.

Todas estas apreciaciones si bien podrían no ser contundentes sí ofrecen la posibilidad indiscutible de que haya sido solamente Ortiz de Montellano el usufructuario de Marcial Rojas en esta publicación de la cual fue director durante los cuatro primeros números del volumen tercero. (7)

En esta recopilación hemerográfica de la obra en prosa de Ortiz de Montellano he incluido los artículos firmados por Marcial Rojas en Letras de México. Ante la imposibilidad de determinar la paternidad de los artículos firmados con el mismo seudónimo en las otras revistas, sólo se recogen los artículos firmados por Ortiz de Montellano. Sirvan simplemente estas líneas preliminares como un intento de aproximación filológica al esclarecimiento de un seudónimo.

NOTAS

1. Las revistas literarias que se revisaron sin encontrar en ellas ninguna colaboración en prosa de Bernardo Ortiz de Montellano fueron: San- Ev- Ank; Revista Nueva; Ulises; El Maestro; Savia Moderna; Nosotros; Arte; Argos; Romance; Gladios; La Nave; Cuadernos Americanos; Tierra Nueva; Antena; Monterrey; Número; América; Barandal; Firmamento; La Antorcha; La Pajarita de Papel; Tiras de Colores; Síntesis; Revista de Revistas (1923-1940) Ábside; Fábula.
2. Vid. César Rodríguez Chicharro, "Xavier Villaurrutia, Marcial Rojas, Ulises", en Estudios de literatura mexicana, pp. 139-149.
3. C. Rodríguez Chicharro da erróneamente como fecha de terminación de Letras de México el año de 1944 (Vid. op. cit., p. 143).
4. José Gorostiza, "Poesía" [Sonetos], 3 (II) 1 (15 ene., 1939) p. 3 // "Poesía. Muerte sin fin. Fragmentos", 3 (II) 11 (15 nov., 1939).
5. Este homenaje tuvo lugar en el núm. 11 del vol. I (16 jul, 1937) y participaron: José Gorostiza, Agustín Yáñez, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Bernardo Ortiz de Montellano y Rafael Solana.
6. Con el título de "El Pez que Fuma" apareció en Letras de México una columna muy importante por su valor testimonial y la fina ironía con que estaba escrita. La inició Jaime Torres Bodet y la

continuaron Octavio G. Barreda y Xavier Villaurrutia sin que a la fecha se haya dilucidado cuáles artículos pertenecen a Barreda y cuáles a Villaurrutia.

7. Los números de Letras de México correspondientes a los meses de enero, febrero, marzo y abril de 1941 aparecieron bajo la dirección de Bernardo Ortiz de Montellano. En el número 1 de dicho volumen se publicó la siguiente nota: "A partir de este número queda la dirección artística y literaria de Letras de México a cargo de Bernardo Ortiz de Montellano antiguo colaborador nuestro, que dirigió la excelente revista Contemporáneos. El Editor". El carácter determinante de esta nota haría pensar en una entrega definitiva de la revista, sin embargo, en el quinto número del mismo volumen la dirección regresa a Octavio G. Barreda, lo que hace pensar en diferencias importantes de criterio entre el editor y el director.

Contemporáneos

"Motivos. Una antología nueva", en Contemporáneos, año 1, núm. 1 (jun. 1928) pp. 76-80,81.

"Motivos. Aventuras de la novela", en Contemporáneos, año 1, núm. 2 (jul. 1928) pp. 207-209.

"Motivos. Crucero [obra de Genaro Estrada]", en Contemporáneos, año 1 núm. 4 (sep. 1928) pp. 84-86.

"Motivos. Romancero gitano [de Federico García Lorca]", en Contemporáneos, año 1 núm. 4 (sep. 1928) pp. 104-108.

"Motivos. Por el camino de Proust", en Contemporáneos, núm. 6 (nov. 1928) pp. 298-299,300.

"Motivos. Vida de Cortés", en: Contemporáneos, núm. 7 (dic. 1928) pp. 388-393.

"Motivos. Librería de viejo", en Contemporáneos, núm. 7 (dic. 1928) pp. 412-415..

"Motivos. Historia literaria de México", en Contemporáneos, núm. 9 (feb. 1929) pp. 177-180.

"Definiciones para la estética de...", en Contemporáneos, núm. 10 (mar. 1929) pp. 199-205.

"Épica popular", en Contemporáneos, núm. 10 (mar. 1929) pp. 271-274.

"Antiguos cantares mexicanos", en Contemporáneos, núm. 12 (may. 1929) pp. 100-104.

"Motivos. Suma de poesía: 'Público y retórica'; 'Ecuación de poesía española'; 'Juego y geometría' ", en Contemporáneos, núm. 12 (may. 1929) pp. 143-145.

"Motivos. Un camino de poesía", en Contemporáneos, núm. 16 (sep. 1929) pp. 150-152.

"Motivos. Visita", en Contemporáneos, núm. 16 (sep. 1929) pp. 156-157.

"Motivos. Nuevas revistas mexicanas. Crisol. Bandera de Provincias", en Contemporáneos, núm. 18 (nov. 1929) pp. 333, 334.

"Acera. Notas de conversación", en Contemporáneos, núm. 18 (nov. 1929) pp. 335-336.

"Motivos. Cuadernos del Plata", en Contemporáneos, núm. 19 (dic. 1929) pp. 427-429.

"Motivos. Literatura de la revolución y literatura revolucionaria", en Contemporáneos, núm. 23 (abr. 1930) pp. 77-81.

"Motivos. Notas de un lector de poesía", en Contemporáneos, núms. 26-27 (jul. ago. 1930) pp. 91-95.

"Poesfa de América", en Contemporáneos, núms. 30-31 (nov. dic. 1930) pp. 269-271.

"Teatro de títeres. El sombrero [Introducción y tres escenarios]", en Contemporáneos, núm. 32 (ene. 1931) pp. 71-96.

"Motivos. Dos cartas a propósito de la nota preinserta" [respuesta de B. O. M. a Jorge Cuesta], en Contemporáneos, núm. 33 (feb. 1931) pp. 164,165.

"Supervielle, poeta de alta mar", en Contemporáneos, núm. 35 (abr. 1931) pp. 79-81.

"Aniversario 3", en Contemporáneos, núm. 36 (may. 1931) pp. 87-98.

"Esquema de la literatura mexicana moderna", en Contemporáneos, núm. 37 (jun. 1931) pp. 195-210.

"Motivos. Antología de Jean Charlot", en Contemporáneos, núm. 37. (jun. 1931) pp. 263-266.

"Motivos. La obra de Valéry y el pensamiento ruso", en Contemporáneos, núms. 40-41 (sep-oct. 1931) pp. 187-197.

"Indios", en Contemporáneos, núms. 42-43 (nov. dic. 1931) pp. 233-234.

El Espectador

"Carpas", en El Espectador, año 1, núm. 7 (6 mar. 1930) pp. 1,2.

Examen

"La consignación de Examen (opiniones)", en Examen, núm. 3 (nov. 1932) p. 21.

La Falange

"A.B.C. Literatura del pueblo y de los niños", en La Falange, núm. 1 (1 dic. 1922) pp. 31, 32.

"Ánfora sedienta, de Rafael Heliodoro Valle", en La Falange, núm. 2 (1 ene. 1923) p. 118.

El Hijo Pródigo.

"Hipneticias de México", en El Hijo Pródigo, 1 (II) 6 (15 sep. 1943) pp. 353-354.

"Guillermo de Torre, La aventura y el orden", en El Hijo Pródigo, 1 (III) 11 () pp. 120-121.

Letras de México.

[Firma: Marcial Rojas]

"El teatro. Tres autores mexicanos. Mariano Azuela, Los caciques. José Vasconcelos, La mancornadora. Nemecio García Naranjo, El vendedor de muñecas", en Letras de México, 1 (I) 1 (15 ene. 1937) p. 7.

[Firma: Marcial Rojas]

"Poesía y retórica" en Letras de México, 1 (I) 1 (15 ene. 1937) p.2.

"Poesía y retórica", en Letras de México, 1 (I) 2 (1 feb. 1937) p.2.

"La máquina humana", en Letras de México, 1 (I) 5 (1 abr. 1937) pp. 1, 2. Incluido en el libro: Cinco horas sin corazón [Vid.]

"Poesía y retórica", en Letras de México, 1 (I) 6 (16 abr. 1937) p. 3.

"La poesía lírica azteca", en Letras de México, 1 (I) 9 (15 jun. 1937) p. 4.

"Alfonso Gutiérrez Hermosillo", en Letras de México, 1 (I) 11 (16 jul. 1937) p. 3.

"Poesía y retórica. Notas sobre el soneto", en Letras de México, 1 (I) 17 (16 oct. 1937) p. 3.

"Estrada -Crucero- Poesías", en Letras de México, 1 (I) 18 (1 nov. 1937) p. 3.

"Genaro Estrada", en Letras de México, 1 (I) 18 (1 nov. 1937) p.7.

"Plástica y poesía", en Letras de México, 1 (I) 21 (16 dic. 1937) p. 5.

"El arte de la traducción", en Letras de México, 2 (I) 22 (1 ene. 1938) p. 3.

"El arte del toreo", en Letras de México, 2 (I) 26 (1 abr. 1938) p. 6.

"Lo femenino y lo masculino", en Letras de México, 2 (I) 34 (1 dic. 1938) p. 2.

"Vida y poesía", en Letras de México, 3 (II) 5 (15 may. 1939) p. 3.

[Firma: Marcial Rojas]

"La actualidad literaria. Teatro. Celestino Gorostiza", en Letras de México, 3 (II) 8 (15 ago. 1939) p.5.

[Firma: Marcial Rojas]

"La actualidad literaria. Carlos González Peña. Historia de la Literatura mexicana", en Letras de México, 4 (II) 14 (15 feb. 1940) p. 9.

[Firma: Marcial Rojas]

"Teatro. Luigi Pirandello. La vida que te dí", en Letras de México, 4 (II) 17 (15 may. 1940) p. 4.

[Firma: Marcial Rojas]

"HUmor. Benjamín Jarnés. La sal del mundo", en Letras de México, 4 (II) 17 (15 may. 1940) p. 4.

"Respuesta a un interrogatorio de Les Nouvelles Litteraires" en Letras de México, 4 (II) 17 (15 may. 1940) p. 9.

"Lo amorfo y la forma", en Letras de México, 4 (II) 18 (15 jun. 1940) p. 7.

"Anticipo de libros. Cinq heures san coeur", en Letras de México, 4 (II) 19 (15 jul. 1940) pp. 6, 8. Incluido en el libro Cinco horas sin corazón [Vid.]

"Diario de mis sueños", en Letras de México, 5 (III) 1 (15 ene. 1941) pp. 1, 2.

"Canek, biografía espiritual", en Letras de México, 5 (III) 1 (15 ene. 1941) pp. 3, 8.

"Carlos Mérida o el color", en Letras de México, 5 (III) 2 (15 feb. 1941) pp. 2, 10.

"Notas de lectura. Técnica y estilo", en Letras de México 5 (III) 4 (15 abr. 1941) pp. 4, 10.

"Poesía y retórica. Notas para la estética de...", en Letras de México, 5 (III) 6 (15 jun. 1941) p. 5.

"Tres fichas sobre México", en Letras de México, 5 (III) 10 (15 oct. 1941) p. 9.

"Poemas clásicos modernos", en Letras de México, 6 (III) 13 (15 ene. 1942) p. 6.

"Presentación de Mister Dudley Fitts", en Letras de México, 7 (IV) 4 (15 abr. 1943) pp. 1, 2.

El Libro y el Pueblo

"Fernández de Lizardi y el temperamento mexicano" en El Libro y el Pueblo, tomo XI, núm. 5 (may. 1933) pp. 154-157.

"Antecedentes de la literatura mexicana. Época colonial" en El Libro y el Pueblo, tomo XI, núm. 12 (dic. 1933) pp. 435-444.

"México en La serpiente emplumada de D. H. Lawrence" en El Libro y el Pueblo, tomo XII, núm. 4 (abr. 1934) pp. 180-183.

"Librería de viejo. Memorias del marqués de san Basilio" en El Libro y el Pueblo, tomo XII, núm. 11 (nov. 1934) pp. 562-564.

México Moderno.

"Pensamientos y formas. Notas de viaje, de Alberto Masferrer", en México Moderno, año 1, núm. 8 (1 mar. 1921) pp. 123, 124.

Nuestro México

"Torso de la música mexicana" en Nuestro México, núm. 1 (mar. 1932) pp. 8-9, 80.

Papel de Poesía

Respuestas a la encuesta sobre la novela mexicana para Papel de Poesía, en Papel de Poesía. Hoja Literaria Mensual, 2a. época, núm. 11 (jun. 1943) p. 1.

"Baudelaire y López Velarde", en Papel de Poesía. Hoja Literaria Mensual, 2a. época, núm. 24 (mar. 1945) p. 2.

"Sombra y luz de Ramón López Velarde (fragmento)", en Papel de Poesía. Hoja Literaria Mensual. 2a. época, núm. 35 (jun. 1946) p.1.

Taller

"T. S. Eliot. Poemas. Nota previa", en Taller. Poesía y crítica, núm. X (mar-abr., 1940) pp. 63-64.

El Trovador

"Amor en Venecia", en El Trovador, Periódico científico y literario, año 1, núm. 2 (may. 1913) p. 7.

La Voz Nueva

"Encuesta mexicana sobre el intercambio universitario entre España y América", en La Voz Nueva, núm. 16 (10 de marzo de 1928) s.p.

"Torso de la música mexicana", en La Voz Nueva, núm. 42 (septiembre de 1930) s.p.

ficha cruzada con: Nuestro México [Vid.]

BIBLIOGRAFÍA DE BERNARDO
ORTIZ DE MONTELLANO

POESÍA

Avidez. México, Librería Cvltvra, 1921 (Ediciones del Ateneo de la Juventud).

El trompo de siete colores. México, Editorial Cvltvra, 1925

Red. Con cinco dibujos de Julio CASTELLANOS. México, Contemporáneos, 1928.

Primero sueño. Con dos litografías de Alfredo ZAICE. México, Editorial Contemporáneos, 1931.

Sueños. México, Contemporáneos, 1933

Muerte de cielo azul. Poema. México, Cvltvra, 1937.

Sueño y poesía [Edición póstuma]. Nota preliminar de Wilberto CANTÓN. México, Imprenta Universitaria, 1952.

NARRATIVA

Cinco horas sin corazón (Entresueños). México, Edición Letras de México, 1940.

El caso de mi amigo Alfazeta. Prólogo de Henrique GONZÁLEZ CASANOVA, viñetas de Luis GARCÍA ROBLEDÓ. México, Editorial Costa Amic, 1946 (Colección "Lunes", núm. 21).

TEATRO

La cabeza de Salomé. El Sombrero. México, Editorial La Estampa Mexicana, 1946

ENSAYO

Antología de cuentos mexicanos. Selección y prólogo de... Madrid, Editorial "Saturnino Calleja" S. A., 1926

La poesía indígena de México y El Sombrero. México [Talleres Gráficos de la Nación], 1935.

Figura, amor y muerte de Amado Nervo. México, Ediciones Xochitl, 1943 (Colección Vidas Mexicanas, 10).

Literatura indígena y colonial mexicana. México, Secretaría de Educación Pública, 1946 (Biblioteca Enciclopédica Popular, 113),

Una botella al mar. Conversación epistolar a propósito del libro Sueños. México, Rueca, 1946.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA CONSULTADA

Ábside. Revista de Cultura Mexicana (ene. 1937 - abr.may.jun. 1979)

Director: Gabriel MENDEZ PLANCARTE. Mensual hasta el tomo V.
Trimestral en adelante.

América. Revista Mensual. Tribuna de la Democracia (De 1942 a 1950).

Revista Antológica. Editada por el Departamento de Divulgación de la Secretaría de Educación Pública. (Del núm. 56 de 1948 hasta el final). Comité Directivo: Presidente: Roberto GUZMÁN ARAUJO. Director: Marco Antonio MILLÁN. Subdirector: Juan B. CLIMENT.

Antena. Revista Mensual (jul. - nov. 1924). Recopilador: Francisco

MONTERDE GARCÍA ICAZBALCETA.

Antología del Modernismo [1884-1921]. Selección, introducción y notas de José Emilio PACHECO. México, UNAM, 1970. 2t. (Biblioteca

del Estudiante Universitario 90, 91).

La Antorcha. Letras. Arte. Ciencia. Industria. Semanario de José

Vasconcelos (4 oct. 1924 - 27 dic. 1924). Gerente: José VASCONCELOS. Presidente: Manuel GÓMEZ MORÍN. Jefe de Redacción: Alfonso TEJA ZABRE.

Argos. Revista Literaria (núms. 1-6 1912). Director: Enrique GONZÁ-

LEZ MARTÍNEZ.

Arte (jul. 1907 - mar. 1909). Directores: Enrique GONZÁLEZ MARTÍNEZ y Sixto OSUNA. Editor propietario: José SABÁS DE LA MORA. Mensual publicada en Mocolito, Sin.

BACHELARD, El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia. México, Fondo de Cultura Económica, 1972 (Breviarios, 279).

---El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento. Trad. de Ernestina de CHAMPOURCÍN. México, Fondo de Cultura Económica, 1972 (Breviarios, 139).

---La poética del espacio. México, Fondo de Cultura Económica, 1975 (Breviarios, 183).

Barandal (ago. 1931 - mar. 1932). Editores: Rafael LÓPEZ, Salvador TOSCANO, Octavio PAZ, Arnulfo MARTÍNEZ LAVALLE.

BEGUIN, Albert, El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa. Trad. de Mario MONTEFORTE TOLEDO. Revisado por: Antonio y Margit ALATORRE. México, FCE, 1954.

BRETON, André, Manifestes du Surréalisme. France, Gallimard, 1963 (Nouvelle Revue Française, Collection Idées).

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, "André Breton atisbado sin la mesa parlante", en Signos. México, Marcha Editores, S.A., 1982 (Colección El Círculo de Tizatl).

CASTAÑEDA, Daniel, "La socialización del arte", en: Crisol, año I, Tomo I, núm. 1 (ene. 1929), pp. 48-53.

CASTILLO, Homero, comp., Estudios críticos sobre el Modernismo. Madrid, Gredos, 1974 (Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y Ensayos, 121).

COCTEAU, Jean, Obras escogidas. Trad. del francés de L. BERNÁRDEZ, Alfonso HERNÁNDEZ y Miguel de HERNANDI. Pról. de J.G. ALBERT. Madrid, Aguilar, 1966 (Biblioteca de Autores Modernos).

Contemporáneos. Revista Mexicana de Cultura (jun. 1928 - nov. dic. 1931). Editores: Bernardo J. GASTELUM, Jaime TORRES BODET, Bernardo ORTIZ DE MONTELLANO y Enrique GONZÁLEZ ROJO (hasta el núm. 9). Director: Bernardo ORTIZ DE MONTELLANO (del núm. 10 - 42/43).

Cuadernos Americanos. La Revista del Nuevo Mundo (ene. feb. 1942) Director Gerente: Jesús SILVA HERZOG. Secretario: Juan LARREA. Bimestral.

Cuadernos del Valle de México (sep. 1933 - ene. 1934). Los publican: Rafael LÓPEZ MALO, Octavio PAZ LOZANO, Salvador TOSCANO y José ALVARADO.

Cuentos mexicanos. Edición de El Nacional. México, Tipografía de El Nacional, 1898.

CUESTA, Jorge, recop., Antología de la poesía mexicana moderna. México, Ediciones de Contemporáneos, 1928.

---Poemas y ensayos II. Ensayos I. Prol. de Luis Mario SCHNEIDER.
 Recopilación y notas de Miguel CAPISTRÁN y Luis Mario SCHNEIDER.
 México, UNAM, 1964 (Colección Poemas y Ensayos).

Les chemins actuels de la critique. George POULET, comp. París.

Unión Générale d'Editions, 1968 (Le Monde en 10-18: 389/390).

DELMAR, Serafín, "Apuntes. La poesía actual de América es una traición al socialismo", en: Crisol, año I, tomo I, núm. 6 (jun. 1929) pp. 47-51.

ensayo mexicano moderno. 2a. ed. refundida y aumentada. Selección, introducción y notas de José Luis MARTÍNEZ. México, Fondo de Cultura Económica, 1971. 2 vols. (Letras Mexicanas, 39, 40).

El Espectador. Periódico de Teatros. Cines. Artes y Literatura (ene. sep. 1930). Director: Humberto RIVAS, Jefe de Redacción: Celestino GOROSTIZA.

ESTRADA, Genaro, Visionario de la Nueva España. Fantasías mexicanas. México, Ediciones de México Moderno, 1921 (Biblioteca de Autores Mexicanos).

Examen. Revista Mensual de Literatura (ago. 1932 - nov. 1932). Director: Jorge CUESTA.

Fábula. Hojas de México (ene. 1934 - sep. 1934). Las imprimen: Alejandro GÓMEZ ARIAS y Miguel N. LIRA.

La Falange. Revista de Cultura Latina (1 dic. 1922 - feb. 1923).

Directores: Bernardo ORTIZ DE MONTELLANO y Jaime TORRES BODET.

FERRERAS, Juan Ignacio, La novela de ciencia ficción: interpretación de una novela marginal. Madrid, Siglo Veintiuno de España, 1972.

Firmamento. Literatura e Información Editorial (1945-1946) Editores: Ricardo GARIBAY, Ángel CHÁPERO y Ramón GÁLVEZ.

FOGELQUIST, Donald F., "El carácter hispánico del Modernismo" en: Estudios críticos sobre el Modernismo [Vid.].

FORSTER, Merlin H., Los Contemporáneos (1920-1932). Perfil de un experimento vanguardista mexicano. México, Ediciones de Andrea, 1964 (Colección Studium, 46).

GARIBAY K., Ángel María, La literatura de los aztecas. México, Joaquín Mortiz, 1964 (El legado de la América indígena).

GIDE, André, Corydon. Con un diálogo antisocrático por el Dr. Gregorio MARAÑÓN. Madrid, Alianza Editorial (El Libro de Bolsillo. Sección Literatura, 314).

Gladios (ene. 1916 - mar. 1916). Director: Luis Enrique ERRO.

Sección de Ciencias: Luis Enrique ERRO. Sección de Historia y Bibliografía: Guillermo DÁVILA. Sección de Música: Carlos CHÁVEZ. Sección de Literatura: Carlos PELLICER. Sección de Artes Plásticas: Eduardo CHÁVEZ. Administrador: Octavio G. BARREDA. Secretario: Guillermo DÁVILA. Mensual.

GOUHIER, Henri. La esencia del teatro. Con testimonios de Georges PITOEFF, Charles DULLIN, Louis JOUVET, Gastón BATY. Madrid, Artola, 1954.

GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, Cuentos completos y otras narraciones. Prólogo, edición y notas de E.K. Mapco. Estudio preliminar de Francisco GONZÁLEZ GUERRERO. México, Fondo de Cultura Económica, 1983 (Colección Popular, 264)

HENESTROSA, Andrés, "La novela de América", en La Pajarita de Papel. Órgano del P.E.N. Club (Centro de México), núm. 15 (3 feb. 1943).

Hijo Pródigo. Revista Literaria (15 abr. 1943 - 15 sep. 1946)
Editor: Octavio G. BARREDA. Redactores: Octavio PAZ, Antonio SÁNCHEZ BARBUDO, Alf CHUMACERO, Xavier VILLAURRUTIA, Celestino GOROSTIZA, Administrador: Isaac ROJAS ROSILLO.

HUGO, Víctor, Oeuvres poétiques complètes. Réunies et présentées par Francis BOUVET. Paris Jean-Jaques Pouvert, Éditeur, 1961.

IRELAND, G.W., "Gide et Valéry, precurseurs de la nouvelle critique" en: Les chemins actuels de la critique [Vid.].

KUEHNE, Alyce de, Teatro mexicano contemporáneo (1940-1962). México, s.e. 1962.

LAGARDE, André et al., Les grands auteurs français. VI. XX siècle. Nouvelle édition mise en jour 1900-1973. Paris, Bordas, 1973 (Collection Littéraire).

LANCELOTTI, Mario A., Teoría del cuento. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas. Ministerio de Cultura y Educación, 1973.

Letras de México. Gaceta Literaria y Artística (ene. 1937 - mar. 1947). Editor: Octavio G. BARREDA.

El Libro y el Pueblo. Órgano del Departamento de Bibliotecas de la Secretaría de Educación Pública (ene. 1922 - nov. dic. 1941). Fueron sus directores: Gilberto LOYO y Guillermo JIMÉNEZ; sus redactores: Francisco MONTERDE, Antonio ACEVEDO ESCOBEDO, Andrés HENESTROSA y Ricardo CORTÉS TAMAYO.

LUKACS, Georg, Estética I. La peculiaridad de lo estético. Cuestiones Liminares de lo estético. Vol. IV de Obras Completas. Barcelona, Editorial Grijalbo, 1982 (Instrumentos, 21).

El Maestro. Revista de Cultura Nacional (abr. 1921 - feb. 1923).
rectores: Enrique MONTEVERDE, Agustín LOERA Y CHÁVEZ.

MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio, El Espectador. Una revista mexicana de 1930. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura, 1969.

---Imagen del teatro. Experimentos en México. México, Letras de México, 1940.

MARINELLO, Juan, Sobre el Modernismo. Polémica y definición. México, UNAM, 1959 (Ediciones Filosofía y Letras, 46).

MARTINEZ, José Luis, Literatura mexicana siglo XX (1910-1949).

Primera parte. México, Antigua Librería Robredo, 1949 (Clásicos y Modernos. Creación y Crítica Literaria, 3).

---Literatura mexicana siglo XX (1910-1949). Segunda parte. Guías Bibliográficas. México, Antigua Librería Robredo, 1950 (Clásicos y Modernos. Creación y Crítica Literaria, 4).

MELCHINGER, Siegfried, El teatro en la actualidad. Buenos Aires, Ediciones Galatea Nueva Visión, 1958 (Colección Ideas de Nuestro Tiempo).

México Moderno. Revista Mensual de Letras y Arte (1 ago. 1920 - 1 jun. 1923) Director: Enrique GONZÁLEZ MARTÍNEZ.

MONGUIÓ, Luis, "El concepto de poesía en algunos poetas hispanoamericanos", en: Estudios críticos sobre el Modernismo [Vid.].

MONTERDE, Francisco, Personas, revistas y diarios. Recopilación y Entrevistas por José MARTÍNEZ TORRES. México, Universidad Autónoma Metropolitana. Dirección de Difusión Cultural. Departamento Editorial, 1982 (Colección Cultural Universitaria, 7).

Monterrey. Correo Literario de Alfonso Reyes (jun. 1930 - jul. 1937). Río de Janeiro, Brasil (núm. 1 al 12). Buenos Aires, Argentina (núms. 13 al 14). El núm. 14 y último tiene dos ediciones: Una de Río de Janeiro y otra de Buenos Aires.

MUNCY, Michele, El teatro de Salvador Novo. Estudio crítico. México, INBA, 1976 (Colección de teatro, 3).

La Nave (may. 1916). Director: Pablo MARTÍNEZ DEL RÍO.

NERVAL, Gerard de, Aurelia. Le reve et la vie. México, Costa-Amic Éditeur, 1943 (Les Maitres de la Pensee Française, 1).

NERVO, Amado, Obras completas. Edición, estudios y notas de Francisco GONZÁLEZ GUERRERO (Prosas) y Alfonso MÉNDEZ PLANCARTE (Poesías). Madrid, Aguilar S.A. de Ediciones, 1952. 2t.

Nosotros. Revista de Arte y Educación (dic. 1912 - jun. 1914). Director Francisco GONZÁLEZ GUERRERO, Jefe de Redacción: Felipe de J. ESPINOSA. Irregular.

Nuestro México. Un Magazine Mensual Exclusivamente Mexicano (mar. 1932-nov. 1932) Director: Armando VARGAS DE LA MAZA. Gerente: Manuel RAMÍREZ OLMEDO.

Número. Revista Literaria de Guillermo Jiménez (otoño 1933 - verano 1934).

NÚÑEZ Y DOMINGUEZ, José de Jesús. Cuentos mexicanos. Ilustraciones de Ernesto GARCÍA CABRAL. México, Herrero hnos., 1925.

La Pajarita de Papel. Órgano del P.E.N. Club de México. Primera época (1924-1925). Segunda época (1941-1945).

Papel de Poesía. Hoja Literaria Mensual. Responsables: Rafael DEL RÍO y Héctor GONZÁLEZ MORALES (hasta vol. I, núm. 4). Director: Rafael DEL RÍO (del vol. I, núm. 5 al vol. II, núm. 7). Lo pu-

blican Jesús FLORES AGUIRRE y Héctor GONZÁLEZ MORALES (del vol. II, núm. 8 hasta oct. 1940).

PERUS, François, Literatura y sociedad en América Latina. El Modernismo. México, siglo veintiuno editores, 1976.

POULET, Georges, "Une critique d'identification", en: Les chemins actuels de la critique. [Vid.].

RAMOS, Samuel, El perfil del hombre y la cultura en México. 4a. ed. México, UNAM, Publicaciones de la Coordinación de Humanidades, 1963.

Revista de Literatura Mexicana (jul. sep. 1940 - oct. dic. 1940).
Director: Antonio CASTRO LEAL.

Las revistas literarias de México (Segunda Serie). México, Instituto Nacional de Bellas Artes. Departamento de Literatura, 1964.

REYES, Alfonso, Tránsito de Amado Nervo. De Viva voz. A lápiz. Tren de ondas. Varia. En: Obras completas, tomo VIII, México, FCE, 1958 (Letras Mexicanas).

RODRÍGUEZ BELTRÁN, Cayetano, Cuentos costeños. Pról. de José LÓPEZ PORTILLO y ROJAS. Barcelona, Editorial Sopena, 1905.

RODRÍGUEZ CHICHARRO, César, Estudios de literatura mexicana. México, UNAM. Facultad de Filosofía y Letras, 1983 (Opúsculos. Serie Ensayos).

ROGER, Jaques, "Lecture de textes et histoire des idées", en:
Les chemins actuels de la critique [Vid.]

ROJAS GONZÁLEZ, Francisco, "Origen y evolución del cuento mexicano", en: Letras Potosinas, año IX, núm. 95 (ene.- feb., 1951)
pp. 5-10.

Romance. Revista Popular Hispanoamericana (1 feb. 1940 - 31 may. 1941). Director: Juan REJANO. Quincenal.

SALADO ÁLVAREZ, Victoriano, Cuentos y narraciones. Prol. de Ana SALADO ÁLVAREZ / Reproducción del prólogo de José LÓPEZ PORTILLO y ROJAS a la edición de 1907. México, Editorial Porrúa, S.A., 1953.

San-Ev-Ank. Revista Semanaria Estudiantil (jul. 1918 - nov. 1918)
Director técnico: Luis Enrique ERRO. Director Administrativo: Juan ESPEJEL (núm. I, 1). Administrador: Octavio G. BARREDA (del núm. I, 2 al I, 14). Administrador: Adolfo FERNÁNDEZ BUSTAMANTE (el núm. II, 1). Semanal el tomo I, quincenal el II.

Savia Moderna. Revista Mensual de Arte (31 mar. 1906 - 31 jul. 1906). Editor y Administrador: Evaristo GUILLÉN. Directores: Alfonso CRAVIOTO y Luis CASTILLO.

SCHNEIDER, Luis Mario, Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica. México, Fondo de Cultura Económica, 1975 (Colección Popular, 136).

SCHULMAN, Iván A., "Reflexiones en torno a la definición del Modernismo", en: Estudios críticos sobre el Modernismo [Vid.].

SILVA CASTRO, Raúl, "¿Es posible definir el Modernismo?", en: Estudios críticos sobre el Modernismo [Vid.].

Síntesis. Los Mejores Artículos de la Prensa Mundial (ago. 1931 - dic. 1945). Editor: A. MISRACHI. Director: DURÁN Y CASAHONDA. Selección y Redacción: Porfirio HERNÁNDEZ, Celestino GOROSTIZA, Carolina AMOR, G. ORTEGA, Amalia MARTÍNEZ DEL RÍO, Federico SÁNCHEZ FOGARTY (hasta vol. XXVIII, año 15, núm. 160) Editor: Alberto MISRACHI. Recopilador: Francisco MONTERDE. Jefe de Redacción: Salvador ECHAVARRÍA.

Taller. Revista Mensual (dic. 1938 - ene. feb. 1941). Responsables: Octavio PAZ, Rafael SOLANA, Efraín HUERTA, Alberto QUINTERO ÁLVAREZ (hasta el núm. 4) Director: Octavio PAZ. Secretario: Juan GIL ALBERT (del núm. 5 al 12).

Tierra Nueva. Revista de Letras Universitarias (ene. feb. 1940 - dic. 1942). Responsables: Jorge GONZÁLEZ DURÁN, José Luis MARTÍNEZ, Alf CHUMACERO, Leopoldo ZEA.

Tiras de Colores. Revista de Arte y Literatura (may. 1943 - nov. dic. 1947). La dirigen: Arturo ADAME RODRÍGUEZ y Clemente SOTO ÁLVAREZ. La publica: Álvaro GÁLVEZ Y FUENTES.

TODOROV, Tzvetan, Introducción a la literatura fantástica. Trad. de Silvia DELPY. México, Premiá Editora, 1980 (La Red de Jonás).

El Trovador. Bondad. Verdad. Belleza (may. 1913 - ?). Fundador: Miguel GUTIÉRREZ NÚÑEZ. Director: Guillermo LUZURIAGA BRIBIESCA. Jefe de Redacción: René CAPISTRÁN GARZA. Secretario de Redacción: Bernardo ORTIZ DE MONTELLANO. Administrador: Mariano NAGORE LABASTIDA.

TURBANEY, Colin Murray, El mito de la metáfora. Prólogos de Morso PECKHAM y Foster TAIT. Apéndice de Rolf EBERLE. México, FCE, 1974 (Sección de Obras de Filosofía).

Ulises. Revista de Curiosidad y Crítica (may. 1927 - dic. 1927). Editores: Salvador NOVO, Xavier VILLAUURUTIA.

Una botella al mar. Conversación epistolar a propósito del libro Sueños. Cartas de: Jorge CUESTA, José GOROSTIZA, Bernardo ORTIZ DE MONTELLANO, Jaime TORRES BODET y Xavier VILLAUURUTIA. México, Rueca, 1946.

VALDÉS, Héctor, Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia (1898 -1903). México, UNAM, 1967.

VALERY, Paul, Introducción a la poética. Trad. de Ricardo de ALCAZAR (Florisel). México, Ediciones de La Voz Nueva, 1938.

---Literatura. Trad. de Ricardo de ALCAZAR (Florisel). México, Ediciones de La Voz Nueva, 1933.

VIANU, Tudor, Los problemas de la metáfora. Trad. de Manuel SERRANO PÉREZ. Argentina, Eudeba, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971 (Colección Ensayos).

La Vida Literaria. Los Empeños. Revista de la Asociación de Escritores de México. Director: Sergio FERNÁNDEZ. Jefe de Redacción: Gonzalo CELORIO. Dirección General: Arturo AZUELA. Consejo Editorial: Sergio FERNÁNDEZ, Ernesto MEJÍA SÁNCHEZ, Augusto MONTEROSO, Luis RIUS y Luis Mario SCHNEIDER. Nueva Epoca. núm. 1 (México, abr. - may. jun. 1981). 186 pp.

VITIER, Medardo, Del ensayo americano. México, FCE, 1945 (Tierra Firme, 9).

La Voz Nueva. Semanal (nov. 1927 - feb. mar. 1931). Director: Ricardo DE ALCÁZAR (Florisel).

ZEA, Leopoldo, Conciencia y posibilidad del mexicano. México, Porrúa y Obregón, 1952 (México y lo Mexicano, 2).