

LA IMAGEN DESOLLADA

Una lectura del *Segundo sueño*

Enrique Flores

Tesis de Doctorado en Letras Hispánicas
Asesor de tesis: Dr. Anthony Stanton

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios
EL COLEGIO DE MÉXICO

[No de] de imaginaros en el ejercicio de vuestras dramáticas funciones, que se cumplen hoy con una solemnidad casi religiosa, y en una especie de lujo de pulido metal y cándido lino, bañado por la luz sin sombras que emite un sol de cristal. Un antiguo, que volviera de los Infiernos y os viese ante vuestra grave faena, revestidos y enmascarados de blanco, fija en la frente maravillosa lámpara, rodeados de atentos levitas, actuando, como en un minucioso ritual, sobre un ser sumido en mágico sueño, entreabierto bajo vuestras enguantadas manos, creería asistir a no sé qué sacrificio de aquellos que se celebraban entre iniciados, en los misterios de las antiguas sectas.

Paul Valéry.
Discurso a los cirujanos

ADVERTENCIA

He intentado simplificar las formas técnicas de referencia en el texto, limitándome a indicar los números de página entre paréntesis y agregando, cuando es necesario, el nombre o la abreviatura de los textos a los que hago referencia. Los datos completos pueden encontrarse la bibliografía final.

Me he tomado algunas libertades. Cito el *Primero Sueño* de Sor Juana y el *Segundo sueño* de Montellano (lo mismo que otros poemas extensos) con número de sección y verso, aunque no están numeradas sus secciones. Pongo en cursivas los títulos de todos los poemas, hayan sido publicados o no en un libro, o en un cuaderno, independientes. Cito los poemas por número de verso, y los textos en prosa por número de página. Deslindo los títulos de los *Sueños* de Ortiz de Montellano y del *Sueño* de Sor Juana con una letra mayúscula: *Primero Sueño* es el poema colonial; *Primero sueño* y *Segundo sueño*, las versiones de Ortiz de Montellano. Cuando se trata de un autor del que menciono sólo una obra, lo cito por su apellido; cuando menciono otras obras suyas, uso un título abreviado.

PRÓLOGO

El "caso" Ortiz de Montellano

Bernardo Ortiz de Montellano es un caso especial, y uno de los menos analizados, de ese "archipiélago de soledades", de ese "grupo sin grupo" de *desarraigados* (en el sentido que le da Jorge Cuesta al término) que fueron los Contemporáneos. "El más callado de todos", escribe Guillermo Sheridan en *Los Contemporáneos ayer*. Y añade un par de testimonios: "figura buena, discreta, callada", según Salvador Novo; y según Torres Bodet, con un "deseo de autenticidad irrestricta [que] lo situaba en un plano difícil y silencioso" (*apud* Sheridan 187).¹ Pero esta imagen de hermetismo y silencio apenas abre el caso. Montellano era el más "militante" de los amigos, dependía de "los espíritus afines", se afanaba en las "empresas comunes" (190). Su "alma metódica y memoriosa" lo revelaría como "el miembro del grupo más interesado en que éste se conservara como tal", y fue su espíritu de "archivista" obsesivo --"náufrago de la burocracia"-- el que, "cuando todo parecía perdido", iba a "salvar a *Contemporáneos* de una desaparición prematura" (187).

Autor de "una obra incitante y tardía", Ortiz de Montellano se revela, en definitiva, como "un caso muy particular dentro del grupo de sus amigos" (Sheridan 190). Pero esa particularidad tiene un tinte invariablemente negativo para los comentaristas. Paz antes que Sheridan, y Villaurrutia, Cuesta y Gorostiza antes que Paz, la habían ya señalado: es el "color local", el "folklorismo", el "indigenismo" del

poeta, que sus amigos le reprochan en *Una botella al mar*, el pequeño libro que reúne los comentarios de algunos de ellos. Villaurrutia alude allí a lo que llama "un canto exterior, una poesía de labios hacia afuera", de "halago" sentimental, aunque deja claro que, en los *Sueños*, es evidente una "evolución" (*Una botella al mar* 122). Gorostiza precisa los cargos de la acusación: "la nota mexicana, colorida, no llega a desafinar, pero se oye que la has introducido deliberadamente" (112). A Jorge Cuesta --el más inteligente y arriesgado de los tres-- los *Sueños* de Ortiz de Montellano lo llevan también a reprocharle su "inclinación «mexicana»", su solidaridad con "expresiones [...] exteriores y colectivas" (109 y 110). Y explica que no es en ellas donde radica la mexicanidad; que es en el *desarraigo* donde se encuentra la "hospitalidad"; que, a fin de cuentas, "la poesía es lo más hospitalario que existe":

Veo necesariamente la naturaleza mexicana de su poesía en la personalidad que consigue, en el aislamiento que se construye o, por decirlo así, en su "desarraigo". [...] No hay nada más mexicano que estar "desarraigado" y vivir en un aislamiento intelectual [*Una botella al mar* 110].²

Sería preciso, pues, *desarraigarse* y, como reza la famosa lista de *decepciones* elaborada en esa época por Cuesta, *decepcionar* nuestro folklore --*decepcionar* la tradición. Tal es, creo, el proyecto latente de los *Sueños* de Ortiz de Montellano. Latente, pero de muchos modos consumado. ¿Qué pasa, por ejemplo, con Paz, otro poeta que en tantos sentidos, tan

semejantes a los de los *Sueños*, ha conseguido decepcionar el folklore con éxito singular? ¿Qué hay de su actitud revisionista frente a la tradición mexicana? ¿Qué hay de la presencia y la obsesión por la poesía novohispana y la indígena en su creación personal? ¿No tienen precedentes? ¿No comparte con Ortiz de Montellano la influencia de Eliot? ¿Y qué hay de la experiencia surrealista, que Villaurrutia anatemiza en su carta de *Una botella al mar*?

La noción misma de "hospitalidad" (y de la poesía como "lo más hospitalario que existe") no puede dejar de remitirnos, aunque sea por asociación, al escenario de la operación quirúrgica del *Segundo sueño*. Ahí, precisamente en el quirófano --un espacio ceremonial--, se sacrifican, hospitalariamente, dos tradiciones poéticas: la indígena y la colonial.

Como las reflexiones de Cuesta, tampoco las de Paz carecen de profundidad. Pero también son ambiguas. Si Sheridan apenas aborda la primera obra del poeta --*El trompo de siete colores* (1925)-- e ignora la segunda --*Red* (1928)--, Octavio Paz alude solamente al *Primero sueño* (1931), obra quizá más "folklórica" y más fácilmente asimilable a los programas del indigenismo oficial. Es cierto que Montellano --amparado en un seudónimo más debido a la modestia que a una supuesta impunidad-- incurrió en el "error" de criticar, demoleatoriamente, una de las primeras obras poéticas de Paz.³ Pero eso no explica la indiferencia de éste ante una obra si se quiere no lograda, pero, como proyecto, radical.

En su ensayo "Xavier Villaurrutia en persona y obra", Paz escribe que ninguno de los Contemporáneos fue indigenista, "salvo --muy tímidamente-- Montellano y, al final de su vida, Novo" (54). Y no es que para él se desvanezca su "peculiaridad". "Si los poemas de Villaurrutia y Gorostiza parecen escritos no sólo en otro país sino en un lugar fuera de la geografía y de la historia", "fuera también del mito y de la leyenda", Montellano es otra vez la excepción, y ya no sólo por su indigenismo, sino en virtud de un proyecto poético que --latente en los *Sueños*, en su *Diario*, en *Muerte de cielo azul*, en sus "versiones" del náhuatl y el inglés, y en ensayos como *La poesía indígena de México*, como lo intentaré mostrar-- anticipa precisamente el proyecto poético de Paz:

La excepción es Montellano, de nuevo. Un poeta al que convendría prestar más atención, no tanto por lo que consiguió como por lo que intentó. Ortiz de Montellano estaba más cerca del verdadero romanticismo y del surrealismo por el valor profético que atribuía al sueño (56).

A diferencia de los juicios anteriores sobre la poesía de Montellano, en este pasaje se esboza una valoración positiva de sus elementos indígenas y barrocos tradicionales. Por desgracia, Paz abandona esa vertiente (visible sobre todo en el *Primero sueño*) para insistir en el elemento "intangible" de poemas como *Muerte sin fin* o los de *Nostalgia de la muerte*. Es cierto que, en el *Primero sueño*, "la muerte asume la forma del entierro mexicano" y figuran los "ritos" y "esplendores" de las culturas precolombina y novohispana. Es

cierto que esto no sucede en los poemas de Villaurrutia y de Gorostiza. Es cierto, como señala Paz en el mismo ensayo, que estos últimos conocían "admirablemente" la poesía barroca; que la idea de la "muerte propia" que "desvelaba" a Villaurrutia encuentra "imágenes e intuiciones próximas" en la poesía de los aztecas; que la "muerte circular" de Gorostiza no está muy alejada de la concepción prehispánica de la muerte como un "momento del movimiento cósmico" (56-57). Pero el mismo conocimiento admirable de la poesía barroca y de la imagen poética indígena, la misma análoga intuición de la muerte "circular" y "cósmica", el mismo "desvelo", la misma desencarnación de la palabra, la misma "operación" de vaciamiento tienen lugar en el *Segundo sueño*, un poema que (creado a partir de la poesía indígena y barroca revivida por el propio Montellano en la revista *Contemporáneos*) repite, en la escena de una *operación quirúrgica* que es a la vez *sacrificio*, la escena convocada por Paz en el ensayo ya citado:

Pero esas influencias han sido sometidas a una curiosa operación, una suerte de cámara de vacío, de modo que las imágenes y las metáforas, sin perder nada de su poder y de su consistencia, se han inmaterializado (57).

Aunque inacabado, el juicio de Paz sobre el autor del *Segundo sueño* configura un principio invaluable para la consideración de su poesía: el valor de su *intento*, su carácter de *proyecto* alternativo al del indigenismo, su énfasis en el *sueño profético* arraigado en la geografía y en la historia.

Ignoro si Paz conocía la extensión y la profundidad de la presencia de la imagen indígena en la poesía de Montellano. En todo caso, adivinaba --al escribir esas líneas que apuntan a su objeto sin tocarlo, para al final olvidarlo y/o negarlo-- que más de un misterio se ocultaba detrás del "entierro mexicano". No en lo visible: en su raíz impalpable.⁴

Por eso sorprende que Sheridan, en su libro sobre los Contemporáneos, asuma una posición tan injusta para juzgar a Ortiz de Montellano. "Hombre", como dice el crítico, "de limitadas lecturas e ideas en comparación con los demás [miembros del grupo]", Montellano hizo de la revista *Contemporáneos* un espacio plural que publicaba lo mismo colaboraciones de Novo, Cuesta, Owen, Villaurrutia y Gorostiza que corridos de la Revolución y versiones del náhuatl y del maya, traducciones de Eliot --*El páramo* o *La tierra baldía*-- , paráfrasis del *Primero Sueño* de Sor Juana y estudios sobre la filosofía mesoamericana, la poética surrealista y la teología virreinal. El "gusto" y la "altura" son los criterios selectivos de Sheridan:

Contemporáneos es una excelente revista que refleja en su larga vida las irregularidades de gusto de su director, y su director ciertamente no refleja lo mejor de su generación. Pero [sic] Ortiz de Montellano, a pesar de su vocación evidente de servicio, fue incapaz de hacer que su revista estuviera a la altura de su grupo (368).

"Su vocación evidente de *servicio*": estas palabras de Sheridan, veladamente irónicas, trivializan el ánimo sombrío --y la salud mermada-- de Montellano.⁵ No importa que su pa-

sión por la poesía lo haya impulsado a sostener la revista y la pluralidad insular del grupo más allá de sus fuerzas, aun cuando su mal se hizo tan fuerte que "casi le impedía el movimiento físico" (Sheridan 383). Fue un *servicial*: tenía la "vocación de *servicio*". Pero ser *servicial* no significa agradar al patrón. Lo *servicial* consiste en cargar "solo" la "responsabilidad de la revista sobre sus hombros", no abrumarse "ni por un momento", y hasta llegar a "sentirse bien"; guardar las llaves del apartado y no soltarlas "ni para dormir"; guardar copia del material recibido y la correspondencia, "con aprehensiones de archivista y tics de minuciosidad"; administrar y pagar, suscribir, vigilar la imprenta, cobrar los anuncios y controlar la distribución. En una palabra --como asevera Abreu Gómez--: "Quería manejarlo todo y decidir por sí mismo lo administrativo y lo literario. Tenía, más que ideas, ideas fijas, que es como no tener ideas" (*apud* Sheridan 336).⁶

El diagnóstico es contradictorio: "irregularidades de gusto" e "ideas fijas"; "vocación de *servicio*" y voluntad de "manejarlo todo y decidir por sí mismo". A todo lo cual hay que añadirle el reproche a su *marginalidad*. Aquí el diagnóstico de Sheridan se vuelve ambiguo, oscila entre la simpatía y la ironía --reprimida aquélla por el énfasis en su mediocridad. Montellano es el "personaje raro" del que habla Novo --"dado a la soledad y llevado compulsivamente (por su inseguridad, por sus manías) a la postergación de sí mismo". Toda su vida se negó, "sistemáticamente", a aprovechar sus in-

fluencias y amistades "para descollar o para beneficiarse en lo económico". Su "mente precavida y apocada", de "archivista", hacía que pareciera "complacerse con puestos decrecientes en importancia y responsabilidad" --"mientras sus amigos [menos "precavidos" o "apocados" que Montellano] conseguían puestos importantes en las secretarías o en las embajadas":

En lugar de buscar reacomodo como sus amigos, Ortiz de Montellano acudió a Educación Pública a hacer valer su licencia de maestro de educación media. A pesar de que Estrada era su amigo, prefirió, durante todo el año de 1929, dar sus clases de español en la Escuela Secundaria 4 y ser asesor de la Casa del Estudiante Indígena, donde podía tener contacto con un mundo que comenzaba a apasionarlo (Sheridan 337).⁷

El "caso" Ortiz de Montellano desemboca, al fin, en la vieja novela familiar de la poesía mexicana. Incomprendido y despreciado por los poetas más influyentes de su generación, sufrió en carne propia el ostracismo del que tiene por patria a la poesía en medio del silencio. Recordemos la imagen captada por Jaime Torres Bodet: "su deseo de autenticidad irrestricta lo situaba en un plano difícil y silencioso". Escuchemos la evocación poco entusiasta de García Terrés en su libro sobre Owen: "Vivió y murió en la pobreza; cordial, medio amodorrado y fiel a la improductiva bohemia que había elegido" (41). Poeta hermético, sumergido, abismal --"*au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau*", reza el epígrafe de Baudelaire al comienzo de su *Segundo sueño*-- , Montellano es uno de esos "pseudocadáveres" que, como escribe Sergio Fer-

nández en "El éter y el andrógino", aguardan ser rescatados del naufragio de la "constelación" Contemporáneos:

Falta ponerlos [...] en circulación y saber lo que esconden; están en el camarote más arrinconado del barco, el que más cerca se colocaría del cuarto de máquinas: herrumbrados (209).⁸

Vida y muerte, misterio y cirugía

Bernardo Ortiz de Montellano nació en 1899. De acuerdo con la biografía que le dedicó su hija, Ana Ortiz de Montellano, en la primera parte de su tesis doctoral sobre los *Sueños*, descendía por línea paterna de "un abuelo andaluz del puerto de Santa María" y su familia provenía de un pueblo cercano a Granada: Montellano (20). Estos datos provienen de un pasaje del *Diario de mis sueños*, donde el poeta descubre que una imagen capturada en sueños --vertida después en los versos de su *Primero sueño*: "tres guitarras como tres ataúdes"-- podía corresponder a una antigua costumbre cordobesa. Misterio que lo hace descubrir que la prehistoria se revela en el sueño:

Lo andaluz --nuestra prehistoria, como si dijéramos-- se revela como herencia y como sabiduría en un sueño extraído de lo profundo del ser psicológico, del subconsciente (*Sueño y poesía* 243).

De acuerdo con el testimonio de Ana Ortiz de Montellano, su infancia transcurrió en un ambiente "ardientemente religioso", al lado de su madre, entre obispos y madres superiores. "Era en extremo religioso", escribió de él su ami-

go Jaime Torres Bodet en sus memorias (84). Alrededor de 1920, en la Universidad, recuerda su hija Ana, escuchó a Antonio Caso explicar la filosofía de Bergson (22), pensador que lo acercó probablemente a la metafísica plotiniana.⁹ Leyó a Baudelaire y a Rimbaud y, entre los mexicanos, admiró sobre todo a Amado Nervo, en quien encontraba una mezcla del "espiritualismo oriental" y la doctrina cristiana europea, y que, en palabras de Torres Bodet, era su "dios mayor" (84).

A principios de los años veinte, Montellano trabaja en la Secretaría de Educación Pública con José Vasconcelos. Ahí comienza a interesarse en el folklore y en la literatura infantil --recopila documentos de este género en la columna "ABC" del periódico *El Maestro*, fundado también por Vasconcelos, y publica una *Antología de cuentos mexicanos* y *La mazorca azul*, una colección de cuentos folklóricos para niños. Su pasión por la literatura popular e indígena se refleja en sus libros de poemas de esa misma época, sobre todo *El trompo de siete colores* (1925) y el más vanguardista *Red* (1928). Su paso por la Secretaría de Salubridad y la dirección de la revista *Contemporáneos* terminó, paradójicamente, en una combinación de conflictos y enfermedades. Allí convirtió su interés por el folklore tradicional mexicano en una indagación reflexiva sobre la antigua poesía indígena; publicó "versiones" de los *Cantares mexicanos* y del *Chilam Balam* y las asoció en sus poemas con las técnicas y teorías de la imagen de la poesía europea moderna. La muerte de la revista coincidió con una crisis espiritual y física que iba a durar varios a-

ños. Montellano se refiere a ella en su *Cuaderno negro* --una libreta de apuntes personales conservada por su hija:

Libros. Libros que ya no tientan y aquellos que desvelan. Crisis en las ciudades y en los hombres. Necesito creer y busco un pensamiento religioso. Esto es para algunos años. [...] Voy andando un año de inexplicables tránsitos interiores, de males físicos y espirituales, no sé --de cansancios y de renunciaciones (apud Ana Ortiz de Montellano 39).

Otro apunte, anterior, del mismo *Cuaderno negro* se extiende en la índole de su dolencia, que se diría más nerviosa o psicológica que propiamente física --o metafísica--, si el poeta no se hubiera aventurado de manera casi obsesiva en las "alteraciones" de la sangre --en la confusa identidad de la conciencia y la inconciencia, del cuerpo y del espíritu:

Regreso de Tehuacán y Oaxaca. Regreso, también, a la salud; regreso al control nervioso que llegué a perder en un inolvidable desequilibrio alterador de la circulación, de la inconciencia de la sangre y de todas las otras divinas inconciencias. [...] ¿Qué otro camino me queda que el de continuar bebiéndome a México hasta las entrañas? (40).

No se sabe, a ciencia cierta, si la dolencia de Ortiz de Montellano lo llevó a la mesa de operaciones en 1932. Amparándose en el testimonio de un contemporáneo, Sheridan supone que una cirugía renal fue el "pretexto" --la cirugía no era en Montellano un pretexto-- del *Segundo sueño* (382-383). La hija del poeta, por su parte, desconoce la naturaleza del mal que aquejaba a Montellano, lo cual no le impide concluir que, ya que hubo poema, debió de haber también "intervención

quirúrgica" (40-41). Según Thelma Lamb, su esposa desde 1937 y fuente de información de su hija Ana, hubo una sola operación de apendicitis practicada en 1934 --un año *después* de que se publicaran los *Sueños*. En cuanto al poeta, "guarda silencio, casi siempre, en su correspondencia" (Ana Ortiz de Montellano 41 n.29).

¿Fue una operación imaginaria la que se representó en el *Segundo sueño*? Sus temores ante la cirugía de 1934 permiten suponer que sí --que, para Ortiz de Montellano, la ceremonia celebrada en el quirófano tenía un significado *ritual*; que era una forma de *sacrificio*; que su miedo a la muerte se expresaba en el miedo a la agresión física, la *intervención*; que esta escena metafísica configuraba una *fantasía* mental:

Diez meses he estado sin resolverme a operar, bajo la amenaza constante de un riesgo grave, según la opinión de todos los médicos. Diez meses de sufrimientos y cavilaciones. ¿Por qué hasta ahora me resolví a hacerlo? Muchos factores intervinieron. Desde un deseo de comprobación de mi verdadero mal hasta, el principal, mi resolución de perderle miedo a la muerte, a la amenaza, para recobrar mi fe en la vida, mi confianza en el poder absoluto de la Existencia. Pensar mucho en la muerte para no temerle, para comprenderla, para sentirla asociada a la vida (*Sueño y poesía* 199).

Esta época de la vida de Montellano, crucial, coincide con la escritura y publicación de sus poemas más acabados -- *Primero sueño* (1931), *Segundo sueño* (1933) y *Muerte de cielo azul* (1934). Ortiz de Montellano lee a Jung y a los surrealistas --"mis contemporáneos en los sueños", en la frase que recuerda Ana Ortiz de Montellano (44)--, a André Rolland de

Renéville --autor de *L'expérience poétique* y de *Rimbaud le voyant*-- y a Artaud. Según su hija Ana, por lo menos cuatro textos mexicanos de Artaud --"La montaña de los signos", "El país de los Reyes Magos", "El rito de los reyes de la Atlántida" y "Una raza-principio"-- fueron traducidos por él. Publicó, además, en el escandaloso silencio que rodeó la aparición de Artaud, un ensayo memorable: "Artaud y el sentido de la cultura en México" (43).¹⁰ Fue en esta época también cuando el poeta concibió *La poesía indígena de México*: clave heterodoxa de la pervivencia de la imagen poética indígena.

Hablamos de la época marcada por la "poquedad" intelectual. Ya en julio de 1935, Ortiz de Montellano sentía que el trabajo burocrático destruía la creación --"estoy convencido [de] que con el trabajo de oficina es imposible hacer nada"; "el arte requiere entregarse a él, y vivir en él y con él":

Una oficina es ya completamente ajena a mis deseos. No me interesa en lo más mínimo. Cualquiera otra actividad lucrativa tampoco me atrae, pertenece a un mundo alejado y desconocido del mío. Es entonces mi afición intelectual la que domina, y sólo deseo escribir. Antes sabía yo escribir y trabajar, ahora no. Entonces no queda otra cosa más que vivir mal de lo que pueda escribir y enseñar (carta a Jaime Torres Bodet, *apud* Ana Ortiz de Montellano 46).

En otra carta de febrero de 1936, Montellano declara que, dos años después de "la operación del apéndice", conserva un aspecto juvenil, animoso --"de regreso de una honda inmersión, por años, en un despego total de todas las cosas exteriores" (Ana Ortiz de Montellano 47). Extraña, eso sí,

la compañía: "acreciento mi soledad, soledad absoluta" -- "esclavitud de las horas de oficina, con firma a la entrada y salida", y "prohibición de abandonar un escritorio". "No veo a ninguno de nuestros amigos, no sé si por culpa mía o de ellos"; "he puesto mi abandono en la vida diaria y en mis más profundas inquietudes" (Ana Ortiz de Montellano 47).

El 20 de abril de 1937, Montellano se liga en matrimonio con Thelma Milnes Lamb, terminando una relación de 15 años con Marina Lara. La fecha coincide con el aniversario de la muerte de su padre. El poeta vive esta separación como un asesinato simbólico --Marina es la mujer asesinada en sueños que aparece en su *Diario*, hundida en "un río negro y profundo como la misma muerte", "asesinada por el temor egoísta de mi cuerpo que quiso volver a la vigilia y despertar"--, pero también como una *resurrección*. El matrimonio con Thelma Lamb corresponde a una época de "calma y equilibrio" que el poeta imaginaba entonces como un "renacimiento" o un "despertar":

If in the mid and late thirties he suffered from a feeling that his dedication to art was costing him his life, in the 1940's he worried that his dedication to life, his decision to marry and have children, was costing him his art. In this period, he sometimes felt that he had lost touch with death and the beauty he associated with death, "el espíritu que es la muerte", as he says in Sonnet VI of *Muerte de cielo azul* (52).

Las obras producidas por él en aquellos años no ofrecen comparación alguna con las de su época de madurez (1931-1936). Su proyecto quedó trunco. Solamente en sus últimos años, cuando su vista se estropeó y surgió nuevamente el fan-

tasma de una operación quirúrgica para salvarlo de la ceguera, Ortiz de Montellano volvió a la obsesión de los Sueños.

Así lo atestigua el poeta Alfredo Cardona Peña, con el que se encontró, por última vez, una tarde de abril de 1949:

Bernardo Ortiz de Montellano me recibió y charlamos largamente. Se veía algo pálido y cansado, y me dijo que ya todo estaba arreglado para la operación craneana. Esto lo tenía preocupado. "Pienso", me dijo, "escribir el *Tercer sueño*, pues tendré una nueva experiencia con la anestesia. Digo, si me salvo, de lo contrario..." Y sonrió, triste y amargamente (Cardona Peña 123).

Montellano no sobrevivió para escribir ese *Tercer sueño*. Su hija Ana reconstruye su muerte a través del recuerdo de su madre: tras decidir operarse, no en la Clínica Mayo de Minnesota, como se lo indicaban sus amigos, sino en el Hospital ABC de la Ciudad de México, el poeta falleció (a consecuencia de una neumonía) dos noches después de practicada la operación, por la falta de una máquina de oxígeno en el hospital (54). Su muerte fue la resurrección de Lázaro:

The poet, who all his life rehearsed death in his dreams so that he might see it and not fear it, was awake when death came. Like Lazarus, he regained consciousness after the operation; like Lazarus, he was unable to talk of his experience but only to speak with his eyes and the pressure of a hand. Like Lazarus, he died a second death. He died two days after he regained consciousness, on Wednesday of Holy Week, April 13, 1949 (55).

Existe un ejemplar de *Muerte de cielo azul* con una serie de anotaciones manuscritas al pie de algunos sonetos que lo componen y una advertencia en el colofón: "Anotado con el

diario de su muerte el 8 de junio de 1949". El hilo del poema y el del llamado "diario de su muerte" se entrecruzan sutilmente, formando un auténtico *misterio* poético-quirúrgico. Traslado, enseguida, los *pasos* y las acotaciones laterales:

Argumento	"Veo cosas que ustedes no pueden ver".
Soneto I	Cuarto número 12. Recuerdo de mi abuela.
Cuerpo	El último cuerpo.
<i>En donde se toca el cuerpo impalpable</i>	"Lo que mis ojos a la luz le niegan / en la tiniebla fascinada veo". Lucha entre el 10 y el 11 de mayo [sic] de 49.
<i>En donde se concibe la duda entre el cuerpo y lo que no es el cuerpo</i>	Sueño del amanecer del 11.
<i>En donde se habla del cuerpo sujeto a la anestesia</i>	11 de abril de 1949. Vísperas de la muerte.
<i>En donde se alaba lo inorgánico, el espíritu que es la muerte</i>	13 de abril de 1949. 2.35 de la tarde. La muerte.
<i>Diálogo entre la vida de los sentidos y la muerte, vida del espíritu</i>	Sigue la muerte.
<i>En donde, desposeída, cae la sangre en la única belleza</i>	Muerto - azul - acero - celeste. Muerte de cielo azul.
<i>Cómo se define la pureza de la muerte</i>	Jueves 14 de 49. Jueves Santo.

Ortiz de Montellano muere en miércoles --no de ceniza, sino de *contemplación*. Y el autor de ese extraño "diario" es Bernardo Jiménez Montellano, su sobrino, poeta él también --

muerto prematuramente, según dice Jaime García Terrés.¹¹ Así volvemos a la herencia, a la prehistoria personal: Guillermo Ortiz de Montellano traducirá (del náhuatl) el llamado *Nican Mopouha*, un documento original de la historiografía guadalupana; su hija Ana escribirá una tesis, en la Universidad de Yale, sobre la obra del padre --y la encabezará una dedicatoria: "For my father, *alive in me*", un eco de la dedicatoria del libro *Sueños*: "Para Bernardo Ortiz de Montellano, mi padre, *vivo en mí*".¹² Otro Bernardo R. Ortiz de Montellano, en fin, dedicará su labor académica de etnomédico y etnobotánico a la civilización de los aztecas, poniendo un énfasis muy particular en la cuestión del *sacrificio* --debido "a su poderoso simbolismo y a su dramática ejecución" (205). Según él, el *bypass* coronario practicado en nuestra sociedad tiene un efecto similar a la extracción del corazón humano.

La muerte y la resurrección simbólicas que auspicia la cirugía surgen del valor "metafórico" del ritual quirúrgico. La *anestesia* está en el centro del drama de la resurrección:

La cirugía de *bypass*, sobre todo, es, desde el punto de vista del paciente, un drama cósmico, que sigue una senda metafórica sumamente potente. Al paciente se lo sume en la inconsciencia. Su corazón, fuente de vida, manantial de amor, desgarrado de dolor, ¡se detiene! De acuerdo con muchas definiciones razonables, está muerto. El cirujano le reestructura el corazón y el paciente renace, reencarna (D.E. Moerman *apud* Bernardo R. Ortiz de Montellano 205-206).

Hermetismo, religión, revelación

El "olvido" --o la virtual *ausencia*-- de la poesía de Ortiz de Montellano tiene un peso relevante en la valoración general de la poesía mexicana moderna. De alguna manera, su lectura implica un "retorno de lo reprimido": de aquello que aparentemente nunca apareció, o apareció y era problemático.

Tal es el caso de la religión (sobre todo heterodoxa), de la *revelación* entendida en un sentido místico, teológico, ético, y por supuesto poético: del "intento" precisamente de Montellano, que no sólo apuntaba a "la geografía y la historia", sino que --"más cerca del verdadero romanticismo y del surrealismo", según las palabras antes citadas de Octavio Paz-- atribuía también un valor *profético* al sueño. ¿Qué otro factor mayor de *revelación* que el de la profecía?

Y sin embargo, para Paz esa ausencia de *revelación* es la frontera entre su generación y la de *Contemporáneos*. Comprenderíamos su aseveración si se limitara a subrayar que la experiencia "subversiva" --políticamente revolucionaria-- no cundió en el "grupo sin grupo". Pero no. Motivado, tal vez, por un deseo de primacía literaria, pero también ideológica, intelectual, espiritual y personal, Paz le niega a la generación de los *Contemporáneos* --como escribe en su ensayo sobre Villaurrutia-- "la doble fascinación de la política y de la *religión*" (23). Más todavía, desautoriza toda relación con la "otra religión", con la "tradición hermética":

Religión y Reacción son dos palabras íntimamente ligadas a la poesía de Eliot y Pound, como Magia y Revolución son inseparables de Breton, Eluard y A-

ragon. Los poetas de *Contemporáneos* fueron indiferentes a todas estas palabras: [23-24].

"Para ellos", dice Paz en el mismo texto, "el surrealismo fue exclusivamente una experiencia estética [...], para nosotros la escritura automática y el mundo de los sueños fueron, al mismo tiempo, una poética y una ética, una visión y una subversión" (24).

Señalamiento inexacto, que no es difícil desmentir. Al menos para Ortiz de Montellano, la escritura automática y el sueño fueron, precisamente, una *poética* y una *ética*, una *visión* y, a su modo, una *subversión*. El propio Villaurrutia le achaca el haberse abandonado en sus *Sueños* a las "palabras narcóticas".¹³ Crítica extraña, si pensamos que los juegos de palabras de Montellano tienen, justamente, su origen en la poesía de Villaurrutia. En cuanto al otro señalamiento (que palabras como "Religión" y "Revolución" dejaban fríos a los Contemporáneos), basta con recordar que buena parte de la poesía de Pellicer --su *poética* y su *ética* mismas-- brota de un venero religioso que de ninguna manera excluye a la política o a la revolución. Sin dejar de vivir, como los demás Contemporáneos, en "una zona de arenas movedizas", Montellano asumió --en contra de lo que dice Paz en su trabajo sobre Villaurrutia-- "el cristianismo de Eliot" y "el ocultismo de Breton" (55). Sin abandonar la religión mexicana tradicional, con sus ritos funerarios y su fe guadalupana, Ortiz de Montellano quiso abrirse "las puertas de otro sistema de creencias" (54).

Un mecanismo de denegación parece gobernar los juicios de Octavio Paz, demasiado preocupado por señalar los caminos que él abrió, pero que otros vislumbraron antes que él. Y lo mismo sucede cuando habla de la *otra religión*, la *hermética*, en el citado ensayo sobre Villaurrutia y los Contemporáneos:

Sería inútil buscar en ellos las huellas de la "otra religión" que, desde el hermetismo neoplatónico del Renacimiento y a través de diversas formas --la cábala, la alquimia, el pensamiento analógico--, no ha cesado de fascinar a la conciencia poética de Occidente. Esta tradición, que nace en la Florencia de Ficino y Pico de la Mirandola, contagia a Bruno y Campanella, influye en los poetas isabelinos y en los de la *Pléiade*, seduce a Goethe y a los románticos alemanes, llega hasta nuestro siglo a través de los simbolistas franceses y marca a Darío, Yeats, Pessoa, los surrealistas --esa tradición no fue la suya (54-55).

¿No fue la suya? Y entonces ¿cuál fue? Pellicer fue un poeta pitagórico, admirador del ritmo y el número y de Rubén Darío. Gorostiza es un poeta teológico del cual se discuten, aún hoy --como en Sor Juana--, sus afinidades escolásticas o la heterodoxia de su visión. Cuesta compuso el gran poema de la *revelación*, marcado inexorablemente --desde su título-- por la simbología y las teorías de la alquimia experimental. Villaurrutia tradujo a Blake y citó, en el epígrafe de sus *Nocturnos*, a un poeta isabelino. Una de las primeras novelas de Torres Bodet --*Margarita de niebla*-- se inspira en Goethe y en Plotino. Las experiencias narrativas, en general, de un Owen, de un Torres Bodet, de un Villaurrutia son juegos esotéricos signados por una "sociedad secreta" --la fórmula que usa Montellano para describir la asociación con sus amigos.

El propio Montellano comienza el *Segundo sueño* con una alusión astrológica al planeta de su nacimiento, Saturno, y así lo señala en *Una botella al mar*. Pero nacer bajo el signo de Saturno y renacer en el Sol, como acontece en el poema, es el designio de la *magia* desde fines del siglo XV.

En un ensayo ciertamente tardío, si nos referimos a la época de la escritura del *Segundo sueño*, Xavier Villaurrutia parecería desmentir varias afirmaciones de Paz. Me refiero a su trabajo sobre "La poesía de Nerval", cuya primera sección se titula "El romanticismo y el sueño" y anticipa la discusión sobre la *magia*, el surrealismo y el "verdadero romanticismo" --supuestamente ajenos a los Contemporáneos-- que Paz desarrolla en sus escritos. Para Villaurrutia, "el concepto *Romanticismo* ha sido despojado de su complejo contenido": al desorden, la falsa libertad, la espontaneidad y el verbalismo de los "falsos románticos", hay que oponer "las verdaderas cualidades de los verdaderos románticos", como Nerval --el orden, la concentración, la conciencia, la *magia* (*Obras* 894). Villaurrutia atribuye al surrealismo la "rehabilitación del romanticismo", sobre todo en su vertiente alemana:

Captar lo invisible, hacer ver lo invisible, son *operaciones mágicas*. Si en la poesía inglesa algunos poetas románticos lograron realizar esta *mágica operación*, en la poesía romántica alemana toda una familia de poetas, precedidos, acompañados o seguidos por toda una familia de pensadores, se lo propusieron con una lucidez que ahora nos parece sorprendente, lográndolo en alto grado (*Obras*; los subrayados son míos; 895).

Como Paz, Villaurrutia sabe que "el verdadero espíritu del romanticismo alemán" y el de la poesía moderna, no solamente se encuentran "íntima y secretamente" vinculados, sino que ambos surgen --como el *Segundo sueño* de Montellano-- del mismo "despertar del alma" y el mismo "despertar al sueño":

Porque si en el romanticismo, gracias al instrumento mágico del lenguaje, lo irreal y lo real, lo visible y lo invisible, lo conocido y lo desconocido, la vigilia y el sueño, se cruzan y entrecruzan, se funden y confunden, las relaciones entre estos mundos llamados opuestos se han hecho más profunda y angustiosamente lúcidas que nunca antes en la poesía moderna (895).

Difícilmente podría encontrarse una genealogía más lúcida del *Segundo sueño*, aunque no se haga referencia a él. Y es que si "el sueño es una *segunda vida*" --como cita Villaurrutia y escribe Nerval--, el "mágico texto" de Nerval sigue siendo, como el *Segundo sueño* de Montellano, un escribir "al dictado las memorias de la locura" o un escribir "al dictado las memorias del sueño" (*Obras* 896). ¿Y qué otra cosa hizo Ortiz de Montellano, sino escribir *al dictado del sueño*?

Esta cuestión del *hermetismo* renace con la publicación de un libro de Jaime García Terrés sobre su influencia en la obra de Owen: *Poesía y alquimia. Los tres mundos de Gilberto Owen* (1980). Dos reseñas aparecidas juntamente en la revista *Vuelta* --una de Aurelio Asiain y la otra de Octavio Paz-- se proponen establecer un juicio, no sobre el estudio de García Terrés, sino sobre el *hermetismo* de los Contemporáneos. Para Asiain, aunque le "parece probado, o por lo menos muy proba-

ble, que la alquimia fuera una de las fuentes de Gilberto Owen" (39) --o que "es indudable, o que parece indudable, que Owen [tuviera] conocimiento de la alquimia, de la Gnosis, de la tradición hermética" (40)--, sería preferible olvidarlo y mantener, con menos peligro, "las miradas en silencio" (39). Lo demás equivaldría a "confundir las cosas", a "inmovilizar el sentido" --a coagular "el río subterráneo" de la poesía.

Para Paz --en la reseña de *Poesía y alquimia* que complementa a la de Asiain--, la cuestión no es tan simple. La interpretación "alquímica" no se fija en un significado unívoco --"es una rotación de sentidos y asociaciones" (41). En vez de anular a las otras, la lectura hermética de Owen "las engloba y en algunos casos las enriquece" (41). Más aún, esa lectura lo enlaza a "otra tradición poética" --"la corriente central [...] de la poesía moderna de Occidente" (41)--, esa tradición influida y seducida por la "tradición hermética":

Sin apartar enteramente al poeta de su momento y de su medio, lo enlaza a otra tradición poética. Esa tradición, apenas necesito subrayarlo, es la corriente central, aunque subterránea casi siempre, de la poesía moderna de Occidente [41].

Las objeciones de Paz van por otro lado. Primero, la lectura hermética de Owen "no es tanto una interpretación como una superposición de sentidos". Paz desconfía de las interpretaciones esotéricas --"con frecuencia quiméricos ejercicios de la fantasía especulativa". Pero, además, declara que esas lecturas solamente son "legítimas" cuando no se limitan a operar según las leyes de la analogía, "cuando

se trata de poetas que frecuentaron esas tradiciones y que incluso participaron en sus rituales y prácticas":

¿Y Owen? Como toda su generación, fue insensible a la fascinación de la otra religión de Occidente. Ni su vida, ni sus lecturas, ni su correspondencia, ni sus poemas, ni sus prosas nos ofrecen indicios de que alguna vez hubiese frecuentado la tradición esotérica. No comprendo por qué Asiain dice que «es indudable, o parece indudable, que Owen tuvo conocimiento de la alquimia, la gnosis, la tradición hermética». Lo contrario, justamente, es lo que parece (y es) indudable (41).

En las conversaciones de Owen, dice Paz, "no figuraban nunca esos asuntos". Hay "poquísimas alusiones", tal vez, en sus escritos, pero son "estrictamente literarias" y aparecen en otros autores "insospechables de esoterismo". A excepción de Cocteau, dice Paz, sus maestros "desdeñaron" el esoterismo, "resistieron a la tentación", lo juzgaron un "extravío", una "debilidad", una mera "curiosidad" malabarista. Si alguno de ellos admiró a Yeats --miembro de la Orden del Alba de Oro--, no leyó a Jámblico ni los *Oráculos caldeos*. Si alguno se afilió al pitagorismo --es el caso de Nervo y de Darío--, su influjo debió haber sido "estrictamente literario" (41).

Ni hay huellas de esoterismo en Owen ni, como era previsible, practicó ningún ritual hermético. No importa que su poesía y su prosa estén sembradas de alusiones privadas, secretas, misteriosas, ni que los miembros del "grupo sin grupo" hayan imitado a veces las formas de una "sociedad secreta". "Owen [atestigua Paz] jamás perteneció a ninguna secta, logia o hermandad esotérica" (41). No importa que, en *Poesía*

y alquimia, García Terrés disecciona la "anatomía" del poema de Owen y la descubre plagada, a cada corte, de mitos y símbolos alquímicos. No "frecuentó" el hermetismo; no podía ser (y no fue) un poeta hermético. Más que de una interpretación *strictu sensu*, se trata de una "superposición de sentidos".

¿Y qué es, exactamente, una *superposición* de sentidos? ¿Qué significa "frecuentar" una tradición? ¿Aplicar sus claves en el ámbito que tradicionalmente le corresponde? ¿En el sentido que le dan una secta, una logia, una hermandad? ¿Qué hay del silencio y lo inconsciente? La tradición poética que subyace --como una "corriente subterránea"-- en la poesía de Occidente, ¿no es la que abreva en la *otra religión*, y en la corriente --aún más subterránea-- de la *tradición hermética*? ¿Qué pasa, en fin, con la poesía de Montellano, que Paz afiliaba al surrealismo, al verdadero romanticismo y al sueño?

Es cierto que, esta vez, Paz habla del "llamado de la religión" en algunos de los Contemporáneos. Pero sólo para limitarlo al "catolicismo tradicional de México" (42). El caso de Eliot, maestro de Owen y Montellano, le parece sintomático. Pero prefiere diluirlo en la ortodoxia religiosa:

Eliot [...] sí sintió la fascinación religiosa, pero no en su forma esotérica: tras una breve (aunque intensa) atracción por el budismo, abrazó el cristianismo anglicano (42).

A fuerza de limar el objeto, éste se amolda a la forma anhelada. Si Villaurrutia tradujo a Blake, fue "por su valor explosivo en el dominio de la moral", no por "su pensamiento

nutrido de cábala y hermetismo", ni por ver en él a un lector de Swedenborg (42). Lo mismo pasa con el "caso" Cuesta:

Es verdad que, al final de su vida, Jorge Cuesta sometió su cuerpo y su razón a pruebas que podrían recordar a la alquimia, como la ingestión de sustancias químicas con el objeto de realizar una transmutación física y espiritual no sin analogías con un proceso de autodivinización. Pero Cuesta llevó a cabo estas experiencias como si se tratara de un experimento científico [...] y no como pasos de una iniciación mágico-religiosa (42).

¿Qué hay en el fondo de esta negación, de esta *denegación* de la alquimia en poetas como Owen y Cuesta? "Rimbaud", dice Paz, "leía libros esotéricos en Charleville" (41). Pero en la Francia del siglo XIX esas lecturas recibían una valoración positiva y pocos poetas se abstuvieron de frecuentarlas. Se trataba, a menudo, de obras de divulgación, más alejadas de las fuentes herméticas que las ediciones de Plotino o del *Corpus Hermeticum* del siglo XX. Lo importante, en todo caso, es preguntarse si la *alquimia del verbo* rimbaudiana es fiel a esas lecturas --más fiel que la alquimia de Cuesta-- y, sobre todo, si esa *alquimia verbal* no transmuta la esoteria del siglo XIX en una *poética* y en una *visión poética*.

Eso explicaría por qué, independientemente de que Owen o Cuesta leyeran o no libros herméticos, alquímicos o esotéricos, rechazaron cualquier vinculación con esas tradiciones --cualquier revelación extraña a la *revelación poética*. Nada impide afirmar, me parece, que de acuerdo con el programa de Rimbaud (o incluso de Mallarmé) estos poetas contemplaran su labor creadora como una *estetización del hermetismo*, con sus

claves y rituales de iniciación, sus símbolos e imágenes arquetípicas y sus mitologías privadas. Todo ello dentro de la corriente, no del esoterismo tradicional del siglo XIX, pero sí de la *revolución hermética* de la poesía de fin de siglo.

Las reservas de Octavio Paz ante las lecturas herméticas aplicadas a los Contemporáneos recuerdan --aunque sea vagamente-- los ataques lanzados en su contra por la crítica conservadora y cristiana a raíz de su análisis hermético del *Primero Sueño* de Sor Juana.¹⁴ En uno y otro caso, aunque por razones distintas, los críticos se levantan en defensa de la ortodoxia de los interpretados, y protestan airadamente contra la violencia de la interpretación. La diferencia radica, ciertamente, si nos atenemos a las exigencias de Paz, en una experiencia ineludible --Sor Juana leyó a Kircher, un tardío representante del hermetismo renacentista. Pero la otra exigencia no se cumple: Sor Juana no perteneció a ninguna "secta, logia o hermandad esotérica" y, lo que es más significativo, entre el *Sueño* de Sor Juana y los sueños herméticos de revelación, existe una ruptura --porque se trata de un poema y porque no hay experiencia de revelación, como dice Octavio Paz de Sor Juana en *Las trampas de la fe* (480-482).

La analogía con los Contemporáneos es obvia. El propio Paz la sugiere, en dicha obra, al decir que el *Primero Sueño* --cuyas raíces hay que buscar "en la tradición del viaje del alma del antiguo hermetismo" (482)-- es una "profecía" de la poesía moderna que anuncia a *Un golpe de dados*, pero también *El cementerio marino*, *Altazor* y *Muerte sin fin* (500). En es-

tos poemas --y en otros, como el *Simbad* de Owen y el *Canto a un dios mineral* de Cuesta--, debidos o no a autores "insospechables de esoterismo", se imponen, como en Sor Juana, la "visión de la no-visión", la "revelación de la no-revelación" (482 y 500). ¿Cómo excluir, entonces, a los Contemporáneos de esa tradición a la vez *hermética* y *poética*?

Y otra pregunta se impone por sí misma: ¿por qué niega Paz a los Contemporáneos la herencia de esa doble tradición? ¿Por qué los aparta de ella? Los contextos en los que reitera la desvinculación --autobiográficos y relacionados con la afirmación de su papel, y el de su generación, en la moderna poesía mexicana-- hacen pensar en un motivo, justificado tal vez, de *primacía poética*. Él introdujo el surrealismo en México; él es quien recibe el legado del romanticismo; él descubrió, entre nosotros (sin pertenecer, por supuesto, a ninguna secta esotérica), los secretos del *hermetismo*, ese "río subterráneo" que fluyó en la poesía de Ortiz de Montellano.

Otra notable lectura hermética de Octavio Paz señalaba ya la ruptura --la irrevocable "transmutación" poética-- del *hermetismo*. Me refiero a su ensayo sobre la poética "oculta" de Rubén Darío: "El caracol y la sirena". Ahí, el poeta fustiga a la "crítica universitaria" por haber cerrado los ojos "ante la corriente de ocultismo que atraviesa la obra de Darío" (41). Varias tradiciones esotéricas convergen, como señala Paz, en ella: el *monismo* hermético y neoplatónico (19), el *pitagorismo* esotérico (25) y el *orfismo* cristiano (31).¹⁵ Pero estas influencias trascienden sus orígenes --más que un

"sistema de pensamiento" son una red "de asociaciones poéticas"; más que una "idea del mundo", una "imagen del mundo":

Como otros creadores modernos que se han servido de los mismos símbolos, Darío transforma la "tradición oculta" en visión y palabra (41).

Clave del universo esotérico de Rubén Darío es un poema que dedicó a Amado Nervo y se titula "La tortuga de oro". Bernardo Ortiz de Montellano, cuyo último trabajo importante fue precisamente una semblanza del autor de *La amada inmóvil --Figura, amor y muerte de Amado Nervo* (1943), recopilada en *Obras en prosa*, de donde cito a continuación--, copia en él una versión de ese poema sin romper su silencio enigmático:

Esos signos nos dicen al dios que no se nombra
y ponen en nosotros su autoritario estigma:
ese círculo encierra la clave del enigma
que a Minotauro mata y a la Medusa asombra.

(*Apud* Ortiz de Montellano, *Obras en prosa* 477,
n.44)

Como Darío, Nervo frecuentó la tradición esotérica. Y Montellano no fue insensible a esta faceta hermética de Nervo. "Fue aficionado a las ciencias ocultas" --dice, e invoca su pasión por la "cábala" y la quiromancia, los talismanes y las "palabras mágicas" (472). Su naturaleza débil y sensible desde una edad temprana lo acercaba "al reino del espíritu y de los espíritus" (465). Y es que vivía en "los dos mundos": "el visible y el invisible", sin temor de los sueños, de los "fantasmas" (478). Creía, como creía Montellano, en los "augurios" del sueño y la memoria (479), en la existencia de la

"pupila interior" (511), en una "ley de ritmos" expresada en números y fechas, en las "vibraciones armónicas del mundo" y en la "magia espiritual de la poesía" (502-503). Tras narrar la muerte de Ana Luisa Deillez, Montellano hace una pregunta que recuerda la dedicatoria de los *Sueños* --"A mi padre, vivo en mí"--: "Ana, la amada inmóvil, ¿velaba en él?" (504).

El contagio emocional y espiritual que parece manifestarse en estas líneas pone un límite al carácter ortodoxo de la visión religiosa de Montellano. Mezcla de "espiritualismo oriental" y "doctrina cristiana europea" (482), el ascetismo de Nervo le parece, no "un misticismo de «escuela» o limitado a una religión", sino "de experiencia personal" (494). En ese sentido hay que leer ciertos pasajes de *La amada inmóvil* (1920), cuyo prólogo --"Versos a una muerta": un "diario" de la muerte que presagia su propio *diario de la muerte*-- copia con breves omisiones Montellano, a modo de semblanza final:

Yo, que a pesar de todo he permanecido espiritua-
lista; yo, que *desligado de fórmulas y recetas re-*
ligiosas he amado a Dios y a Cristo en espíritu y
en verdad [...] (Apud Ortiz de Montellano, *Obras*
en prosa 507; subrayado EF).

En mi espíritu ha habido siempre un aleteo, un
verberar ansioso hacia lo Desconocido. Siempre he
creído en Dios, *no en el Dios antropomorfo de las*
religiones, sino en la incomprensible causa de
las causas (Apud Ortiz de Montellano, *Obras en*
prosa 511; subrayado EF).¹⁶

"Convaleciente", como anota Montellano, de espiritismo y teosofía --un "mal que ataca a todos los hombres sensibles durante algunos años de su vida" (493)--, Nervo ha elaborado

un "misticismo de experiencia personal" (494). Un misticismo heterodoxo que surge de una raíz hermética --como el *monismo* neoplatónico que aflorará en el *Segundo sueño*. Un misticismo ajeno, sin embargo, a "la poesía como esfuerzo para expresar [...] lo inefable de la experiencia mística" (494). Pues, si algún desacierto hay que achacarle a la poesía más tardía de Nervo --como *El estanque de los lotos*--, es su "flirt incesante con el misterio", su uso de una terminología esotérica ajena a la poesía y a la mística (495): su olvido, en una palabra, de la experiencia poética de la revelación.

Es precisamente esta experiencia la que intenta subsanar Montellano. Porque, entiéndase bien, no se trata de anular el "misterio", sino de intentar *expresarlo* o, como sucede en algunos de los esfuerzos más puros de Nervo, de "penetrarlo y dejarse penetrar por el misterio" (495). Al "misticismo de experiencia personal" le falta la revelación poética. Nervo lleva al poema su experiencia, pero acaba por "hacerla fácil, demasiado accesible e impersonal", simple glosa de doctrinas diversas, cuando los verdaderos poetas místicos --San Juan de la Cruz, que definía su estado como "un entender no entendiendo"-- y, sobre todo, los "poetas místicos no religiosos" --Blake o Rilke, Mallarmé o Rimbaud-- sondan al acercarse al misterio la "oscuridad de la expresión" (494).

Imposible saber si Montellano "convaleció" de la misma enfermedad --su metáfora es reveladora-- que aquejó a Nervo y aqueja a "todos los hombres sensibles durante algunos años de su vida" (493). Pero sabemos que Montellano conoció y le-

yó textos muy próximos a las fuentes del hermetismo --pienso en las *Enéadas*, de Plotino, mucho más "serias" que las citas poéticas, "científicas" y filosóficas que Nervo coleccionó a modo de umbrales en *La amada inmóvil*. Y sobre todo se esforzó en abordar el "misterio" sin traicionar a la poesía, de acuerdo con una *estética* hermetizante y heredera del hermetismo. Bergson lo proveyó de argumentos que no le podían ofrecer ni el espiritismo, ni el esoterismo decimonónico. En cuanto a Vasconcelos, creó una nueva forma de hermetismo: un hermetismo *estético* que no ocultaba a sus "maestros" --los "grandes iniciados"--, pero tampoco era un mero formulario.

Entre 1916 y 1918, Vasconcelos redactó dos ensayos que se editaron o reimprimieron en México en 1918 y 1921, año en que Ortiz de Montellano trabajaba con él en la Secretaría de Educación. A esos dos libros: *Pitágoras. Una teoría del ritmo* (1916, 1921) y *El monismo estético* (1918), hay que añadir la selección de las *Enéadas* de Plotino que Vasconcelos prologó y editó masivamente en 1923.¹⁷ En vista de la influencia que este programa estético y hermético tuvo en la poesía de Montellano, paso a analizar su indudable raíz esotérica.

El *Pitágoras* de Vasconcelos descansa sobre una hipótesis expresada en su título: que el pensamiento pitagórico no acaba en el concepto de armonía, ni en el de número, sino en una "teoría del ritmo" (5). "El ser y las cosas se ajustan a ritmo igual e infinito", creador de "vibraciones paralelas", de vibraciones "al unísono" --ése es "el secreto perdido con las últimas escuelas esotéricas" (4). Y ése es el fundamento

del "esteticismo pitagórico" (61), del *pitagorismo estético*: "número y armonía son la expresión de un ritmo" (5); "cierto ritmo está en la esencia de todas las cosas" (57), el "ritmo de lo real" sólo resuena dentro de la experiencia estética.

Vasconcelos imagina la enseñanza del viejo esoterismo:

Me figuro que en la última de las revelaciones de la doctrina esotérica se diría a los elegidos: la constancia de ciertas relaciones numéricas en el movimiento de los cuerpos revela que el movimiento que las produce sigue ritmos definidos, que están en consonancia con nuestra sensibilidad artística, que son de origen estético. En el número sólo hemos de buscar el *ritmo de lo real* (Pitágoras 60).

Como en el *Segundo sueño*, los antiguos iniciados descubren esa ley del ritmo "oyendo dentro de sus propias almas y comprobando después que, así como interiormente, por fuera también *el mundo es ritmo*" (62). Y lo contrario es igualmente cierto: "al llegar al fondo obscuro de lo material [...], nos encontramos con nosotros mismos" (51). Así se produce lo que Vasconcelos llama "el retorno a Plotino": el cuerpo y el alma se confunden; el cuerpo es "energía de descenso"; en él hay disminución, "pero no ausencia total de la energía divina" (53). Una *estética plotiniana* corrige al pitagorismo estético: existe cierta inarmonía entre el ritmo interior y el ritmo del universo; uno asciende y el otro desciende; sólo a través de la "contemplación estética" el mundo asume el ritmo del espíritu, alterando el ritmo que le era propio (62).

De esta estética se desprende un arte nuevo: "un *ritmo libre* que no halla expresión en la forma"; un pitagorismo de

lo inacabado y lo inexpresado --de la "post-expresión" (68). Un ritmo "no informe, sino post-forme, más allá de la forma" (120). Un "ritmo irregular", en devenir perpetuo, hondo, móvil, como "el ir misterioso de la vida universal" (72). Y es que, más que de armonía, deberíamos hablar de *melodía*: "progresión" musical, "metempsicosis", "transmigración" estética (71). Vasconcelos no teme aproximarse a estas doctrinas esotéricas: escucha el ritmo "infinito", casi inaudible, inconcreto, de "la corriente inmaterial de la vida" (69) y vierte el devenir de las almas en una doctrina estética --igual que hará Ortiz de Montellano con la "imagen poética indígena".¹⁸

El monismo estético, segundo "ensayo" o segunda serie de ensayos --en el sentido musical del término--, retoma los elementos del *pitagorismo estético* y consume el "retorno de Plotino". Entre "los grandes místicos", dice Vasconcelos, Plotino es "el más grande de todos" (95). Busca la "liga interior" que une a las cosas y "expresa el misterio que sirve de aliento al arte". "Herederero del secreto pitagórico", descubre "nuevas zonas del alma". "Artista de lo trascendental" --cuyo estilo se oscurece a menudo con el empleo de "símbolos formales" y "una especie de obsesión visual"--, sus escritos fragmentarios y dispersos expresan la esencia del mundo; sus "adivinaciones soberanas" nos familiarizan con lo sobrenatural. Plotino: el "vidente", "músico y mago exaltado" (125).

Si la idea del *Pitágoras* se cierne en torno a una teoría del ritmo, la del *Monismo estético* fluctúa entre una investigación estética, una creación estrictamente literaria y

una teología heterodoxa: la del "misticismo auditivo", ajeno al éxtasis visual (95). El filósofo de Alejandría especulaba con imágenes puramente visuales --aun con los ojos cerrados. El poeta moderno anhela romper los "equilibrios" y volver al "ritmo inaritmético", al *verso libre*, "sin principio ni fin" (121). No como una clave física, ni como pura sonoridad, sino como impulso incontrolado que genera un "misticismo musical" (95). La enseñanza del *Monismo estético* entraña una ceguera. Hay que "adivinar por el oído"; expresar "el derrame de lo interno con los rumores de la *música libre*" (126). Hay que oír esa "magia" sonora --esa "voz de revelación" (128).

Como en el *Segundo sueño*, "sólo cuando el corazón está aplacado y como muerto por desolación o hastío" nace el *ritmo de redención* --"el misterio esencial actuando en nosotros y en el universo" (146). Misterio heredado: autóctono (153), "vernáculo en la savia, aunque universal" (151). No un criollismo, "ni mucho menos el culto arqueológico del arte indígena" --sí el "numen", el "venero", la *persistencia*, una estética cifrada así: "poca historia y mucha videncia" (154).

La esencia del arte es una "alquimia", rítmica y melódica (174). Una creación de realidades imperecederas, seres "inmaterialmente concretos", "inmortales" (175). Lo que pasa al olvido "se aduerme", entra en un trance onírico, arquetípico, sólo para volver a despertar (177). Y ésa es la historia del *Segundo sueño*: adormecerse y despertar --darle forma a un *retorno de lo hermético* como una tradición inmaterial.

Las bellas creaciones subsistirían latentes, invisibles por falta de clave física que las revelara a los sentidos, pero tan reales como persistieron, aunque nadie las viese, durante el periodo de su enterramiento bajo los escombros de las catástrofes históricas (*Monismo* 178; subrayado EF).

El poema demoníaco

En una entrevista radiofónica concedida en 1933, año de la publicación de los *Sueños*, Ortiz de Montellano describía las diferentes experiencias o "exploraciones" latentes en ellos: *Primero sueño*, explicaba, es "mi mundo" --*Segundo sueño*, "mi demonio" (*apud* Ana Ortiz de Montellano 271). ¿Cómo no adivinar en esas frases, lanzadas como al acaso y a lo volátil de las ondas hertzianas, la presencia del *daimon* socrático, que los discípulos neoplatónicos y herméticos han invocado a lo largo de dos milenios, y que un poeta como Yates, en nuestro siglo, asocia a un *yo oculto* capaz de sobrevivir al cuerpo?

Mi lectura del *Segundo sueño* intenta ser una intervención en el cuerpo vivo del poema; una interpretación ritual, que se sumerge en el viaje propuesto en el epígrafe del poema ("*Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau*") y lo explica como una ceremonia; un desciframiento de su espíritu. Se trata de hacer una lectura que podría llamarse hermenéutica --si por hermenéutica entendemos simplemente el proceso de la interpretación, y no una escuela de pensamiento ni una teoría crítica determinadas¹⁹--, pero también sincrética, en cuanto investiga las tradiciones que confluyen en el poema y

precipitan su sincretismo textual, su carácter de *palimpsesto* poético, su inmersión en los sustratos ocultos de la poesía indígena y la poesía virreinal. Una lectura cercana a la llamada *tradición hermética* --indisociable del sincretismo-- y en especial a su versión plotiniana, cuyas huellas intento señalar en el espíritu, la estructura y la génesis del poema de Ortiz de Montellano. No en balde Ficino citaba como fuente de su "magia natural" a Plotino y de Plotino al *Asclepius* hermético (Yates 85).²⁰ No en balde Vasconcelos lo invocaba, en *El monismo estético*, como "heredero del secreto", "vidente" y "mago" (125). Una corriente hermética subyace en el *Segundo sueño*, cuya operación --sacrificial y mágica-- es similar a la que cifra en sus obras herméticas Ficino: de la enfermedad y la melancolía a la salud; del "horóscopo saturniano" a la contemplación solar de lo divino (Yates 80-82).

Mi lectura se aleja, ciertamente, del contexto poético inmediato del *Segundo sueño*. No toma en cuenta, por ejemplo, la poesía de Pellicer, tan imbuida del "ritmo pitagórico" de Darío y Vasconcelos --y que alude alguna vez a "la sangre de las liturgias aztecas" y a "los videntes [que] ensangrentaban sus ofertorios" (*Piedra de sacrificios* 1: 21, 3: 16). Ni tampoco da lugar a una posible comparación de los *Sueños* de Montellano con la poética de Villaurrutia --mágica y onírica, "verdaderamente romántica" y "sobrerrealista", y cuyas imágenes anuncian la cirugía sacrificial del *Segundo sueño*:

Para oír brotar la sangre
de mi corazón cerrado,

¿pondré la oreja en mi pecho
como en el pulso la mano?

Mi pecho estará vacío
y yo descorazonado
y serán mis manos duros
pulsos de mármol helado.

["Nocturno grito"]

en la tumba del lecho dejo mi estatua sin sangre
para salir en un momento tan lento
en un interminable descenso
sin más que una mirada y una voz
que no recuerdan haber salido de ojos y labios

["Nocturno en que nada se oye"]

Hace falta, también, por supuesto, un análisis comparativo del *Canto a un dios mineral*, de Jorge Cuesta --obra menospreciada por Paz y que también sufrió las consecuencias de su muy acendrada "angustia de las influencias". En su *Museo poético*, Salvador Elizondo describía el *Canto* póstumo de Cuesta como "un poema acerca de los estados y transformaciones de la materia inerte", cuyo "vocabulario alquimista" revelaba una construcción acorde con la *alquimia* --"la ciencia de la transformación *simbólica* de la materia" (Elizondo 13). Lo cual no le impedía reprocharle a Carlos Montemayor, autor de un análisis esotérico del poema de Jorge Cuesta, una lectura "sistemáticamente *alquímica*" (*apud* Panabièrre 172).

En su análisis del *Canto* de Cuesta, Montemayor no evade el tema del *demonio* --o *daimon* socrático y neoplatónico-- que funda la poética hermética del poeta cordobés, ni tampoco las fuentes gnósticas, cabalísticas y alquímicas que fundan la ciencia y la poesía *diabólicas* --*angélicas*, en el ca-

so de Owen-- del teórico de los Contemporáneos. Para él, los significados del *Canto a un dios mineral* no pueden separarse de una experiencia química práctica y una experiencia alquímica de *transmutación* simbólica que modeló la poesía de Jorge Cuesta. Carlos Montemayor toma en serio las "alusiones" a esta *alquimia* experimental en Villaurrutia, Owen y Nandino:

Tres alusiones me parecen muy a propósito. Primero, la broma consignada en Villaurrutia de que le llamaban "el alquimista", a lo que él añadía: "el más triste de los alquimistas". Después, el comentario, muy al pasar, de Elías Nandino, respecto a su búsqueda alquímica de la medicina universal o panacea: "Supe por él mismo los secretos estudios que hacía sobre la ergotina, la que, ametrallada por diferentes cuerpos enemigos, transformaría en la «panacea» para la mayor parte de padecimientos. Me comunicó muchas veces sus repetidos insomnios y me dejó ver su demonio oculto". Por último, más acorde con esa "medicina universal", alquímica -- cito palabras de Gilberto Owen--, dice de Cuesta que, "en sus manos de lector del *Fausto*, la química había vuelto a su prístina esencia de alquimia. Pero le había conocido, yo, alquimista de la poesía, y fácilmente puedo imaginarlo dedicado a la otra, a la del término literal" (Montemayor 18).

El propio Panabièrre acepta, como metáfora de la poesía y como "alegoría de la lectura" del *Canto a un dios mineral*, la interpretación del poema en términos de una "obra negra" alquímica (173) y de las "bodas" alquímicas de la materia con el espíritu (171). Porque Cuesta no fue únicamente el adepto de la *alquimia del verbo* de Rimbaud, sino el químico que transmutaba poéticamente el *agua ígnea* y hablaba en su poema de la transmutación de los metales y el *dios oculto* en los veneros del inconsciente mineral. Todo ello, como señala Panabièrre, de acuerdo con una armonización del hombre y el

universo que resuena por igual en el *Canto* de Jorge Cuesta, la *Muerte sin fin* de Gorostiza y el *Sueño* de Montellano:

Al igual que José Gorostiza, y al igual que Bernardo Ortiz de Montellano, que escribe su *Segundo sueño* en la misma perspectiva --"Voz que del sueño vuelve, / adonde la caricia no penetra / descien- de, alegre, el aire, el sol, la sangre" [11: 29-31]--, Jorge Cuesta busca una identidad en una relación verdadera entre el hombre y el mundo, fuera de las máscaras retóricas de un discurso oficial adocenado y exterior (Panabière 193).

En cuanto a la *Muerte sin fin* de Gorostiza (publicado en 1939, tres años antes de que Cuesta apuntara las últimas estrofas del *Canto* y seis años después de la edición del *Segundo sueño* de Montellano), hay lecturas que lo vinculan con algunas tradiciones esotéricas --como la de Sergio Fernández en su ensayo "La luz sin la estrella", que no sólo lo define como un poema "hermético" y "barroco" (182), sino que intenta establecer paralelismos entre *Muerte sin fin* y el *Zohar* o *Libro de los alumbramientos* hebreo (178 y ss.). A mi juicio, siempre a partir del ensayo de Sergio Fernández, la influencia cabalística en la *Muerte sin fin* de Gorostiza se remonta a las fuentes maniqueas del gnosticismo cristiano primitivo, mientras que el *daimon* neoplatónico del *Segundo sueño* aparece como una representación *monista* del "cuerpo incorpóreo":

Somos la creación de esta dualidad, de esta lucha terrible de contrarios. Pero este horizonte [...] es sólo la sombra de una luz que lo antecede, que es, a su vez, la manifestación sensible del verdadero Dios, el que no tiene nada que ver con la lucha, ni, en último término, con nosotros tal como estamos concebidos. Para decirlo de otro modo, hay dos dioses: uno es el nuestro, el que nuestros

sentidos y nuestra inteligencia y nuestra fe ven o palpan. Es este dios el que se debate a brazo partido con el mal, fuerza que intenta, naturalmente, aniquilarnos. El otro Dios (así, con mayúscula) es algo o alguien, una presencia ausente de la que nada, absolutamente nada sabemos ["La luz sin la estrella" 179].

¿Por qué limito, pues, mi atención solamente al *Segundo sueño*? ¿Por qué no a los *Sueños* completos o a la experiencia y el devenir general (del primer libro al último) de la poesía de Ortiz de Montellano? Porque lo que mi análisis explica es la *concentración*, en el poema, de una heterodoxia a la vez poética y religiosa. No quise explorar una "vida", ni el "contexto" de la obra, sino un *receptáculo* negado de la poesía y la memoria. *Un* poema. *Una* revelación (y un tipo de revelación, que el filósofo William James llamó "revelación anestésica").²¹ En vez de la "evolución" de un poeta, el clímax de una *involución* --la huella de un *éxtasis*. El viaje es hacia adentro. Si los primeros libros de poemas de Montellano se inspiraban en la poesía folklórica e infantil de México, y el *Primero sueño* aludía (a través de los versos de Sor Juana) al "hechizo" de la poesía indígena, el *Segundo sueño*, más original, más misterioso, menos recordado y más puro que la otra poesía de Montellano, involucra una idea y una experiencia de la *transmisión* (por la imagen) de la poesía indígena y barroca sin paralelo en la poesía mexicana anterior.

Los vínculos cruciales del *Segundo sueño* (1933) con el *Primero sueño* de Montellano (1931), con *Muerte de cielo azul* (1937), con *La poesía indígena de México* (1935) y el "Diario de mis sueños" (publicado en la recopilación *Sueño y poesía*,

de 1952), han sido evocados aquí sólo a partir de la lectura hermenéutica, hermética y sincrética --en los sentidos especificados por mí párrafos atrás-- del *Segundo sueño*. Y aunque otras lecturas de otros textos de Ortiz de Montellano se vislumbran o se ocultan en mi análisis del *Segundo sueño*, no he hecho más que señalarlas. Y aunque el *Segundo sueño* reescribe el *Primero Sueño* de Sor Juana, y la época de su factura revela una vuelta al barroco (de Góngora, en España, y de Sor Juana, en México) y una apropiación de las formas métricas clásicas (la *silva*, en Gorostiza y Montellano, el *soneto* y la *lira*, en Jorge Cuesta), me he inclinado a leer y releer el *Segundo sueño* dentro del orden *simultáneo* --en el sentido que le da Eliot al término-- de la "tradición occidental".

Mi lectura del poema atiende a su originalidad formal. Salvo *Urbe*, poema estridentista, o el *Primero sueño* del propio Ortiz de Montellano, ningún poema largo escrito en México combinaba argumentos y fragmentos, equilibrios formales y variaciones métricas, transiciones y rupturas en un modelo poético. Pero ni *Urbe* ni el *Primero sueño* --visiones ambas de la ciudad, heterógeneas, una emanada del futurismo y otra del surrealismo de Breton-- vaciaban la historia imaginaria en una ceremonia de la palabra, dramática y sacrificial.

Mi lectura del *Segundo sueño* desborda la lectura de la obra de Ortiz de Montellano. Si bien incide en la tendencia, presente en el *Primero sueño*, de interpretar el "hechizo" de la poesía indígena --prehispánica y colonial--, se concentra en una tendencia divergente: ya no externa, sino interna; ya

no simplemente profética (como en el *Primero sueño*, donde se advierte un destino social y popular), sino esotérica y personal. Y si ambos poemas se organizan alrededor de un "Argumento" --recuperado al salir del sueño o de la anestesia, en "apuntes" que revelan oníricamente el destino del soñador--, el *Primero sueño* interpreta el sueño profético como una verdad histórica (la muerte de Federico García Lorca), mientras que el *Segundo* experimenta el viaje mortuorio del chamán.²²

En una palabra, si me he concentrado en el atañor poético del *Segundo sueño* es porque en él se "calcinaron" todas mis lecturas y experiencias relativas a Ortiz de Montellano, porque en ese poema se atesoran las semillas de una *transmutación* simbólica de la poesía mexicana y porque sus fragmentos interdictos --pues su *palabra* nos devuelve, al final, al silencio del corazón y la muerte, la violencia y el sacrificio humano-- no han cesado de formar un universo autónomo.

(¿Por qué el *Segundo sueño*, entonces? A riesgo de confundir al lector con hipótesis que desarrollo ampliamente en el cuerpo de mi trabajo --pero cuyo terreno ya he desbrozado a lo largo de este prólogo--, describo algunos elementos generales o *estructurales* del poema que se desprenden de mi análisis y definen al *Segundo sueño* como un poema crucial.)

Mi lectura intenta iluminar las raíces de un proyecto poético que encuentra su expresión más radical en el *Segundo sueño* --un poema que voluntariamente se inscribe en una tradición, sin traicionarse como creación individual; que involucra una poesía y una poética; que construye una figura es-

tructural a partir de un descenso y un ascenso, al revés del *Sueño de Sor Juana*. Una pirámide invertida, una inmersión en once etapas por la región de los muertos y un argumento rescatado "después de la anestesia". Todos estos elementos configuran al *Segundo sueño*, técnicamente elaborado en un juego de tensiones y distensiones, rupturas y equilibrios --formas métricas y verso libre, variaciones estróficas, experimentos verbales--, pero sobre todo en un sistema de *reencarnaciones* poéticas que, sin formar un *collage*, transforman al poema en un verdadero "receptáculo" y en un modelo de universalidad.

Éste es el corazón de la poética del *Segundo sueño*. En él, la meditación vasconceliana sobre la perennidad del arte converge con las reflexiones de Eliot acerca de la tradición y la creación. En un famoso ensayo publicado en 1917 y titulado "La tradición y el talento individual", el autor de *The Waste Land* preconizaba una experiencia de la tradición como sentido "de lo temporal y de lo eterno": como la "existencia simultánea" y el "orden simultáneo" del conjunto de la literatura occidental. La valoración de un poeta es imposible si no se pone en contacto "con los poetas y artistas muertos":

No podemos valorarlo por sí solo; debemos colocarlo, para contraste y comparación, entre los muertos. [...]. Lo que ocurre cuando se crea una nueva obra es algo que les ocurre simultáneamente a todas las obras de arte que la precedieron (13).

Lo que asediaba realmente a Eliot era una visión de la poesía no circunscrita ya al ámbito de la tradición occidental: "la poesía como conjunto viviente de toda la poesía que

haya sido escrita" (17). Y esta visión se complementa con la idea de una "emoción impersonal" --de una "transmutación" de las pasiones (18), de una "fusión" de imágenes, experiencias y emociones, propias y ajenas, pero significativas e inconscientes (22), en el "receptáculo" impersonal del poema (19). La alusión a la alquimia es transparente, no obstante la intención de reducirla a una simple comparación científica: la "analogía del catalizador" (17). El propio Eliot señalaba, al final de su ensayo, su voluntad de atenerse a conclusiones prácticas, y su decisión de "detenerse en las fronteras de la metafísica o el misticismo" (23).

Un sentido "de lo temporal y de lo eterno", una "existencia simultánea" de la tradición, la poesía como "conjunto viviente" y como "emoción impersonal", la "transmutación" de las pasiones --cada uno de estos elementos vuelve a aparecer en mi lectura del *Segundo sueño*, poema demónico dictado a un *yo espectral*. A esta tradición, nada ajena a la "alquimia" y el misticismo, pertenecen los Contemporáneos. Mi lectura desea iluminarla sin reducirla a un "contexto histórico", a un asunto de influencias y generaciones, abandonando quizá, por un momento, la discusión de la "excelencia técnica" para entregarse a la "emoción significativa" --el punto de "fusión" en que se rompe la "frontera" de la poesía y el misticismo:

La emoción del arte es impersonal. Y el poeta no puede alcanzar esta impersonalidad sin entregarse por completo a la obra que se ha de hacer. Y no es fácil que sepa lo que ha de hacer a menos que viva en lo que no es meramente el presente, sino el momento presente del pasado; a menos que tenga con-

ciencia, no de lo que está muerto, sino de lo que ya está viviendo (Eliot, "La tradición y el talento individual" 23; el subrayado es mío).

NOTAS

¹ Ver Novo (364) y Torres Bodet (185). A la muerte de Ortiz de Montellano, Novo alude a la "penumbra" en que transcurrió su vida --retirado "en su rincón, en su ecbátana" (363)-- y escribe: "Me impresiona particularmente que se haya ido de la vida tan quietamente como en ella vivió" (361).

² El cuaderno titulado *Una botella al mar* (recogido en la edición de los *Sueños* hecha por Lourdes Franco; cf. bibliografía del autor) contiene las cartas que, en respuesta a la solicitud de Montellano, le enviaron los poetas mencionados y Jaime Torres Bodet, en 1933, año de la publicación de los *Sueños*. Se trataba, en palabras de Montellano, de una "crítica escogida y confidencial" de "espíritus afines". La obra no se publicó sino hasta 1946. Las cartas de Villaurrutia y de Cuesta contienen pasajes notables, pero se puede decir que ninguno de sus cuatro amigos --ni tampoco él mismo-- discutieron el proyecto latente en el *Segundo sueño*. Se quedaron en el "exterior", en la obsesión valeriana.

³ En el primer número de la revista *Letras de México* (15 de enero de 1937), Montellano redactó una breve nota titulada "Poesía y retórica" y firmada con el seudónimo MR [Marcial Rojas]. Tras afirmar que "al aficionado le basta con un fragmento de poema para advertir si existe o no la poesía y si el complejo y difícil estado lírico creador presidió su aparición, Montellano tomaba, como "al azar y sin citar nombres", un fragmento del poema político *No pasarán* y lo comparaba con los primeros versos de *Residencia en la tierra*, de Neruda, no sin antes señalar: "El tono es, desde luego, la piedra de toque de la personalidad del poeta. He aquí el origen del tono de este fragmento lírico". Su juicio no pudo ser más duro: "Si procuráramos entender lo que se dice y por qué se dice en los fragmentos citados, veríamos que, en el primero, no hay más que un superficial dramatismo que se obtiene con palabras tales como: «amargamente», «desgarrado», «febriles», «prisionero», y en el segundo hay un real dramatismo de fondo y de concepto de algo que va naciendo y que antes no existía: «como mares poblándose». Y la nota concluía duramente: "Diferencias entre la retórica y la poesía". Lo que Ortiz de Montellano rechazaba era el compromiso político adoptado por Paz... precisamente en la época en que también Neruda incidía en la poesía comprometida.

⁴ Ortiz de Montellano elaboró una extraña "teoría" de la "encarnación" y el "desollamiento" de la imagen poética indígena en *La poesía indígena de México*, publicado en 1935. En cuanto al proceso de "inmaterialización" sufrido por las imágenes en el quirófano de Montellano, cf. *Muerte de cielo azul*, su "soneto de sonetos" publicado en 1937, surgido tam-

bién de la experiencia quirúrgica y que representa un paso más en la transmutación de lo "corpóreo" en "incorpóreo".

⁵ Ningún otro poeta mexicano ha explorado el ámbito ceremonial quirúrgico como Ortiz de Montellano. Según Sheridan, lo hizo a partir, precisamente, de la operación a que fue sometido en 1932 (382). Extraña, por lo tanto, que en su prólogo a la traducción del *Discurso a los cirujanos*, de Valéry, publicada en 1940, Villaurrutia olvide el *Segundo sueño*, poema que Montellano sometió a su consideración en 1933. Más reveladora todavía es la última parte del prólogo, dedicada a su amigo Elías Nandino, aunque más bien recuerda a Montellano: "Hace algunos años, en el prólogo a las poesías de un cirujano, el autor de este comentario al *Discurso* de Paul Valéry señalaba las semejanzas, pero también la diferencia entre el acto operatorio y el acto poético. La intuición luminosa y certera, la razón clara y fría, la mirada rápida y profunda, la mano firme y delicada del cirujano salvan y prolongan la vida de un cuerpo enfermo, pero anestesiado, sumido en una muerte provisional. ¡Sólo el poeta opera en un cuerpo sensible! ¡Sólo el poeta corta en carne viva! Ese cuerpo sensible, esa carne viva son los suyos" (16-17).

⁶ Abreu Gómez tachaba a sus amigos --y en primer lugar a Montellano-- de ser una especie de "aristocracia del pensamiento", "literatos puros [que] estaban casi siempre a favor de la técnica, de lo europeo", y se situaban políticamente a "la sombra del vasconcelismo" (*Contemporáneos* 174). A ello se deben, sin duda, sus caricaturas del poeta: "Muy solemne, Bernardo abría la sesión y ponía sobre la mesa la colaboración recibida, que ya había leído, clasificado y seleccionado, diciéndonos con exclusivas palabras: «Esto sí, y esto no». Entonces se armaba algún revuelo porque tales decisiones no siempre nos parecían justas" (173-174). Por lo que se refiere a las "ideas fijas" de Montellano y a la historia de las llaves que "traía colgadas de la pretina [y] no soltaba ni para dormir" --"como si fueran las llaves del cielo"--, Sheridan es fiel al testimonio de Abreu Gómez (169-170).

⁷ En 1930, Estrada "logra trasladarlo" al Departamento de Publicidad de Relaciones Exteriores: "Su jefe inmediato era Salvador Novo, quien se dedica a hostigarlo siempre que puede. En el expediente de Ortiz de Montellano se registran cuatro ocasiones, por lo menos, en las que Novo firma órdenes a la pagaduría para que se le descuente «un día de sueldo al C. Ortiz de Montellano por no haberse presentado a su oficina sin aviso ni justificación»" (Sheridan 336-337 n.1).

⁸ Otro autor que se ocupa --muy marginalmente-- de Bernardo Ortiz de Montellano es Jaime Labastida, en su libro *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana* (74-75). Luego de señalar que el trabajo de Montellano se inscribe conscientemente en una "línea" que sostiene que el sueño "se apoya en

lo vivido" (74) --y no es, como dice que creían los primitivos, un "anuncio de los dioses" (73)--, Labastida malinterpreta el epígrafe de Valéry a los Sueños de Montellano: "ese mismo que desea escribir su sueño se debe mantener infinitamente despierto" (la traducción es de Labastida), con estas palabras: "Es decir, la manera de aprehender el contenido de lo soñado es negándolo por la vía de la vigilia" (74). Según Labastida, "Montellano intentó conjugar [...] ciertas aportaciones de la psicología contemporánea con la poesía", pero el *Segundo sueño* "no responde a ese afán psicológico" (75). Más aún, de acuerdo con Labastida, "el poema es versificación libre; y, dicho con sinceridad, no tiene el nivel suficiente como para mostrarse al par del de Sor Juana" (75).

⁹ En su libro *Bergson et Plotin*, Rose Marie Mossé-Bastide señala que los primeros cursos impartidos por Bergson en el Collège de France se consagraron a Plotino. Pero el vínculo de ambos pensadores no termina ahí. En un pasaje de su estudio sobre "El sueño", en *La energía espiritual* (1919), Bergson cita un mito plotiniano que está, a juicio de la filósofa, en el origen de una de una obra central de Bergson: *Materia y memoria* (Mossé-Bastide 6). Ese mismo mito, por cierto, inspira --como lo señalo en mi análisis del poema de Ortiz de Montellano-- el *Segundo sueño*.

¹⁰ Sobre esas traducciones, Ana Ortiz de Montellano anota: "There is a carefully corrected typewritten copy of these four articles in Ortiz de Montellanos's papers, which seems to indicate that he translated them, particularly since he normally cut out of the newspaper articles he simply wanted to keep" (43 n.33).

¹¹ "A Bernardo Ortiz de Montellano lo escuchaba yo de tarde en tarde, en casa de su sobrino, Bernardo Jiménez Montellano, también poeta y amigo mío de la adolescencia. El primer Bernardo vivió y murió en la pobreza; cordial, medio amodorrado y fiel a la improductiva bohemia que había elegido. El segundo Bernardo, novillero, mujeriego y aguas arriba en la carrera jurídica que lo enfundaba, pretendía emular al tío, y, más inquieto y profundo, lo habría superado a no ser por la fulminación de su muerte, a los veintiséis años, en una playa de Acapulco" (García Terrés 41).

¹² La creencia en la reencarnación y en una especie de herencia del alma parece haber estado muy presente en la imaginación de Montellano. Lourdes Franco, que afirma, como yo, que en el *Segundo sueño* "estamos frente a un ritual" (161), en su artículo "Hipnótica del sueño. La poesía de Bernardo Ortiz de Montellano", señala que, en el poema, el alma 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" (161).

¹³ Cf. la sección titulada "Las palabras narcóticas", en el primer capítulo de este trabajo: "La tradición del *Segundo sueño*". La cita viene de *Una botella al mar* (123).

¹⁴ Cf. el capítulo "Primero Sueño" de *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* (469-507). Paz dedica al menos una tercera parte de su libro a analizar la presencia del hermetismo y del neoplatonismo en la obra de Sor Juana. Su lectura se inspira en los estudios sobre estas y otras materias semejantes de Lovejoy, Baltrusaitis y Yates. Entre los pioneros de esta "interpretación hermética" de Sor Juana, es preciso recordar también al historiador Elías Trabulse, autor de artículos como "El hermetismo de Sor Juana Inés de la Cruz" (1979) y "*La Rosa de Alejandría: Una querella secreta de Sor Juana Inés de la Cruz*" (1993). No hay que olvidar, tampoco, el análisis emblemático del *Sueño* emprendido por José Pascual Buxó --"El Sueño de Sor Juana: Alegoría y modelo del mundo" (1981)--, ni la fallida interpretación cabalística practicada por Sergio Fernández en su libro *La copa derramada* (1985). Este último autor, por cierto, ha dedicado varios trabajos a la lectura esotérica de los Contemporáneos (por ejemplo, "El éter y el andrógino", escrito en 1981).

¹⁵ Cathy Login Jade ha investigado las fuentes esotéricas del poeta en su libro *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*. Allí demuestra que Darío se interesaba en el espiritismo de William Crooks y la teosofía de Madame Blavatsky, el pensamiento rosacruz de Péladan y el cabalismo, la astrología, el gnosticismo, el hipnotismo y la alquimia de Papus (23). Sin embargo, "fue el pitagorismo esotérico [...] el que capturó su imaginación poética y se convirtió en el centro metafórico y filosófico de su poesía" (24). Se sabe, también, que el poeta se "impregnó" de Plotino y se inició en el simbolismo hermético (44). Pero la "entusiasta inmersión de Darío en la doctrina ocultista" tiene como fuente principal un libro célebre de Edouard Schuré: *Los grandes iniciados* (43).

¹⁶ Cierta reticencia, probablemente relacionada con la índole del asunto tratado, suspende el juicio de Montellano: "La evolución mística de Nervo, que se superpone a su evolución propiamente lírica (no me refiero al ejercicio retórico de la versificación), no es el tema único de nuestro estudio; tema, por lo demás, tan delicado para hacerlo fácilmente comprensible, que no me atrevo a iniciar" (*Obras en prosa* 494; el subrayado es mío).

¹⁷ La evolución del esoterismo decimonónico al hermetismo más filosófico de principios de siglo es clara en el tratado ocultista de W.B. Yeats: *A Vision*. El poeta irlandés, que había formado parte de la orden hermética de la *Golden Dawn* y había sido discípulo de Madame Blavatsky, se entregó, entre 1919 y 1920, a una serie de experiencias espiritistas de

"escritura automática" que culminaron con la publicación de una primera versión del libro en 1925. De esta versión dice Yeats que "me llena de vergüenza", a causa entre otras cosas de "mi ignorancia en filosofía" (29). Liberado de su promesa de no leer filosofía mientras siguiera el dictado de los espíritus, Yeats leyó a Berkeley y le pidió a su esposa --que había fungido como médium de las sesiones espíritas-- los libros que había leído, entre ellos "todo el Plotino de Thomas Taylor, una obra en latín de Pico della Mirandola y una porción de místicos medievales" (30): "Leí toda la incomparable traducción que ha hecho McKenna de Plotino, algunos de sus pasajes varias veces; y de Plotino pasé a sus predecesores y sucesores, estuviesen o no en la lista de ella. Y desde hace cuatro años no leo otra cosa, salvo, de vez en cuando, algún relato detectivesco para despejar la cabeza por la noche" (31). Yeats escribe esto en 1928, al terminar la segunda versión del libro, en cuyas páginas cita repetidamente lo mismo a Plotino que los *Fragmentos herméticos* publicados por Scott y el *Asclepius* de Hermes Trismegisto (229 n.4). La noción de *daimon* o "Yo espectral" (252) --que también aparece en Montellano y que le sirve para caracterizar el *Segundo sueño*-- proviene de esas fuentes herméticas y neoplatónicas.

¹⁸ Una clara resonancia del ensayo de Vasconcelos en el *Segundo sueño* es la de este fragmento del *Pitágoras*: "Me escruto a mí mismo y no me veo y me regocija no verme [...]. Bajo hasta donde me es dable dentro de mi propia conciencia, y ningún rumor percibo; sólo el solemne silencio de lo que existe seguro; por último, nada me es posible palpar" (118). En cuanto a "la fe religiosa de Pitágoras: su doctrina de la transmigración", Vasconcelos se niega a aceptar la división infranqueable establecida por los positivistas entre la filosofía de Pitágoras y sus "supersticiones religiosas". Para Vasconcelos, la noción central del pitagorismo estético es el ritmo, "no la armonía", y al ritmo se asocia el dinamismo de la *transmigración* (*Pitágoras* 70). Es por eso que escribe: "Si la metafísica de Pitágoras era progresiva, su estética debe haberlo sido igualmente. En tal caso, es inconciliable la armonía pitagórica, rigiendo *ad eternam* todas las cosas, con la creencia, también pitagórica, de la metempsícosis, que es el destino evolvente de las almas, su progresión perpetua desde el no-ser hasta el ser pleno" (71).

¹⁹ Lo que me propuse fue *interpretar* la obra, expresar un sentido que a mi juicio permanecía oculto e inexpressado en ella, descifrarla. Mi "método" de interpretación consistió, como lo repito muchas veces, en asociar y poner en contacto multitud de textos y citas de Ortiz de Montellano (así como de otros autores leídos por él) que sirven para profundizar y encontrar los sustratos silenciosos, las traducciones secretas, los rasgos borrados del palimpsesto. Todo ello como una mediación para dejar que el poema *hablara*, que la palabra se *escuchara*, que la voz llegara a nuestros oídos. En

este sentido, la palabra "hermenéutica" vuelve a asociarse con la función oracular, transmisora, descifradora e interpretadora del dios Hermes --que le da su nombre al *hermetismo* y la tradición *hermética*, pero también a la *hermenéutica*.

20 "En un manuscrito, el *De vita coelitus comparanda* aparece indicado como un comentario a Plotino con relación a su *Enéada* IV, 3, ix" (Yates 83). Ahora bien: "En la última parte de su *De vita coelitus comparanda*, Ficino reanuda el comentario sobre el pasaje de Plotino con el que había encabezado el libro, afirmando ahora que, en el texto en cuestión, Plotino se limitaba a imitar o repetir todo cuanto Hermes Trismegisto había expuesto en su *Asclepius*. Así pues, el *De vita coelitus comparanda*, más que un comentario sobre Plotino, es un comentario a la obra de Hermes Trismegisto o, mejor dicho, al pasaje del *Asclepius* en que se describe el culto mágico egipcio" (Yates 85-86). Y como un Plotino, hay un Proclo hermético: "Otra importante descripción de la magia hierática perfectamente conocida por Ficino, pues había llevado a cabo la traducción de esa obra, era la contenida en *De sacrificiis et magia*, de Proclo" (Yates 86 n.14).

21 En el capítulo titulado "El misticismo" de *Las variedades de la experiencia religiosa*, William James (y antes Benjamin Paul Blood) llamó *revelación anestésica* a un "paso a los estados místicos" producido por tóxicos y anestésicos, particularmente el alcohol, el óxido nitroso y --como en Ortiz de Montellano-- el éter o el *cloroformo* (290-295). Particularmente, estas tres últimas sustancias, afirma James, "estimulan la consciencia mística en un grado extraordinario", aunque la sensación se desvanezca al despertar de la inhalación (291). "Su nota dominante", dice James, "es invariablemente una reconciliación, como si los antagonismos del mundo [...] se fundiesen en la unidad" (292). Para los "creyentes" de la *revelación anestésica*, "existe una penetración monista en la que lo otro, en sus diversas formas, es absorbido en lo Uno" (292). Y entre otros testimonios, cita éste, que puede aplicarse al Sueño de Montellano: "El presente es empujado hacia el pasado y absorbido por el vacío del futuro. [...] Es una *iniciación del pasado*" (subrayado original; 292, n.9).

22 Varios temas centrales de este trabajo --el hermetismo y el sueño profético, la "experiencia de una muerte casi cierta", el "cuerpo astral" o *incorpóreo* de la tradición neoplatónica-- han sido abordados recientemente por Harold Bloom, en su libro *Presagios del milenio. La gnosis de los ángeles, el milenio y la resurrección*. A ese trabajo remito para entender las síntesis chamánicas del "viaje al otro mundo", los sueños y la reencarnación (Bloom 117-157).

I. PALIMPSESTOS

I. PALIMPSESTOS

When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherised upon a table.

T. S. Eliot.
The Love Song of J. Alfred Prufrock

El hechizo

La poesía de Ortiz de Montellano es como un palimpsesto: escritura que conserva huellas de otra escritura anterior; tablilla en que se borra lo escrito para volver a escribir en ella. La poesía es para él un palimpsesto: vehículo de transmisión (y traición) secreta de una cultura poética tradicional, cifrada y borrada en el blanco de la página; encarnación, en la página, de antiguas imágenes latentes.

No es otro el hilo que guía su "revisión herética" de la poesía folklórica mexicana. Montellano propone una suerte de buceo interior, una "búsqueda de formas tradicionales y profundas" (*Obras en prosa* 238), invoca obsesivos ritmos populares, salmodias, conjuros, automatismos verbales. Por ejemplo, en su reseña del *Romancero gitano*, donde distingue en García Lorca al "creyente" y al "hereje", reprochándole su apego ortodoxo a las formas folklóricas tradicionales -- "la fe heredada y oscura del creyente"--, pero alabando, a la vez, la "estampería de sus retablos", la "imagen trágica" de sus "frases de maldición y de conjuro", y concluyendo con una pregunta que no podía sino hacerse él mismo en vista de

la índole popular de su poesía: "¿intentará [García Lorca] la *revisión herética* de su poesía?" (*Obras en prosa* 199).

El *Primero sueño* representa ese intento de "revisión herética" en la creación personal de Montellano. Las "formas tradicionales y profundas" de la poesía mexicana surgen como un *hechizo* de inspiración onírica para ser alumbradas por la lucidez y la inteligencia de la vigilia. Lo prehispánico se revela, entonces, como en un palimpsesto. Tal es, al menos, la idea del poeta, expresada en el epígrafe de Sor Juana:

¿Qué mágicas infusiones
de los indios herbolarios
de mi patria, entre mis letras
el hechizo derramaron?

Retablos y conjuros vuelven a aparecer en el texto del *Primero sueño*, en la atmósfera onírica del velorio indígena, al lado de la imagen de la niña muerta junto al río del Consulado. Tras la escritura poética, el sueño habla: tres lustros después de escribir el poema --ilustrado con "tres guitarras unidas / como tres ataúdes"--, el poeta registra en el "Diario de mis sueños" la costumbre andaluza, para él desconocida hasta entonces, de construir, en los mismos talleres artesanales, guitarras y ataúdes. El sueño habla, como una herencia borrada e inconsciente: el poeta andaluz que aparece en el *Primero sueño* morirá fusilado, cinco años después, en circunstancias idénticas a las prescritas en el poema --que es como el palimpsesto de un hecho por venir.¹

El dibujo de las "tres guitarras unidas / como tres ataúdes" vuelve a aparecer en otras obras de Montellano --*La poesía indígena de México y Muerte de cielo azul*--, como una suerte de pictograma o de clave hermética que sellara, en el libro, el poder del sueño. La imagen se remonta a dos versos de Lorca citados en la reseña del *Romancero gitano*: "sueño concreto y sin norte / de madera de guitarra" (*Obras en prosa* 198). Y esa misma imagen suscita otras más en el *Primero sueño* --con sus guitarras de "concha de madera de armadillo / muertos festones sobre carne viva" (5: 15-16)--, en las versiones o "arreglos" del poeta de antiguos cantares mexicanos --con sus instrumentos musicales prehispánicos que endurece la "concha de madera de armadillo" ("Antiguos cantares" 106)-- y, finalmente, en la imagen del cuerpo sujeto a la anestesia, del cuerpo en el quirófano del *Segundo sueño*: "Mi cuerpo vivo, mío, / mi concha de armadillo" (1: 6-7).

También la imagen de la niña muerta forma parte del palimpsesto. Un relato fechado años después de la escritura del *Segundo sueño* --la "Historia de una imagen"-- registra "los acontecimientos que dentro de mi pupila cerrada [...] vi desarrollarse [...] la noche del 14 de noviembre de 1935" (*Obras en prosa* 109). La acción transcurre en una "enorme oscuridad sin cielo perceptible", en un paisaje "semejante al silencio que podríamos oír, con espanto, dentro de nuestro propio cráneo si careciésemos de sentidos" --como sucede, en efecto, en el discurso del *Segundo sueño*--, a la entrada de un "túnel sin sonoridades", de "una garganta seca por donde

el agua --un agua-- corría sin ruido y, a mi parecer, sin humedad fragante, hacia el mar subterráneo". Allí, junto a esa "agua oscura, honda y conmovedora como la misma noche", *junto al río del Consulado* --"ese río de gestos extraños, individuales y conmovedores"--, allí entabla el poeta un diálogo fantasmal con M., su amiga infantil: con "la imagen de M." o con "la imagen de la voz de su imagen", que es "la imagen de su voz sin movimiento acústico". Y es allí donde advierte, "con la rapidez del declive de la angustia [...], que la imagen de su cuerpo caía al agua del hondo río negro que corría a nuestros pies" (*Obras en prosa* 110-111).

El poeta es autor de ese crimen cometido en sueños, junto a ese "río de aguas negras" que es el del Consulado:

Porque después de un despierto análisis de los hechos ocurridos, comprendo, y lo confieso, que fui yo el asesino de la imagen de Ella que no supe, o no quise, rescatar de entre las aguas negras de aquel río hondo, manso y silencioso como la misma noche (*Obras en prosa* 110).²

El *Segundo sueño* es la escritura, o reescritura, de un crimen cometido antes, la página borrada donde se escribe, y se reescribe, un texto --la *historia de una imagen*. Hay un crimen latente en el poema, así como existe un "hechizo" derramado en sus "letras", una memoria en sus profecías, y una imagen sin vida yacente en la sábana blanca. La sábana blanca --la página-- es el espacio de inscripción del palimpsesto. Y el poeta es Orfeo: asesino de Eurídice, la imagen.

La poesía es, para Ortiz de Montellano, una especie de "sociedad secreta" a la que el lector sólo puede ingresar a condición de hacerse sujeto de poesía (*Obras en prosa* 241). Por eso, después de publicar los *Sueños*, envió una circular a sus amigos José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Jaime Torres Bodet y Jorge Cuesta, pidiéndoles una "crítica escogida y confidencial" de su libro --tan "confidencial", en efecto, que Montellano tardó trece años en publicarla, con el título de *Una botella al mar*. En su contestación a las críticas de sus amigos, el poeta subraya el hecho sin duda singular de que las cuatro cartas, escritas en México y París, llevaran la misma fecha, pero no se refiere a la fecha misma, criolla y sincrética: 12 de diciembre, fiesta pagana encubierta por una celebración cristiana --*fecha-palimpsesto*. Como en la extraña mitología fantástica invocada por el padre Mier, la fiesta de la Virgen es la marca de una apostasía --desuello mítico, fantasmagórico, de la Virgen prehispánica desollada por los indios, en la delirante interpretación que hace Mier de los cultos prehispánicos; desuello onírico de la imagen poética indígena, muerta pero palpitante, en la delirante interpretación que hace el poeta de la poesía indígena.³

La lengua dormida

La poesía indígena fue uno de los espacios de investigación y experimentación de Bernardo Ortiz de Montellano. Versiones o arreglos de "Antiguos cantares mexicanos", elaboradas por

él sobre traducciones de Mariano Rojas, aparecen en mayo de 1929 y en septiembre-octubre de 1931 en *Contemporáneos*. Una traducción, también pionera, de Antonio Mediz Bolio, de *El Chilam Balam de Chumayel* se publica en el número de junio de 1929 de la revista dirigida por Montellano. Se intentaba restablecer, así, en palabras del autor de los *Sueños*, los "hilos delgados y profundos" que ataban sincréticamente a la antigua poesía indígena con la tradición hispanomexicana, dejando a otros futuros investigadores "la interpretación de sus asociaciones misteriosas, labor erudita y adivinatoria casi imposible hasta hoy" ("Antiguos cantares": 101).

Otro artículo mucho más tardío --"Técnica y estilo"-- señalaba el papel de la *revelación* en la creación poética, al mismo tiempo que la *revelación* o el redescubrimiento, en la voz insomne del poeta, de la antigua poesía mexicana:

Su voz en busca de ciertas profundidades de la materia poética que crea, todavía con alguna confusión, ese mundo real y verdadero del inconsciente indígena --informe, primitivo y misterioso-- que en Europa ha descubierto el surrealismo (*Obras en prosa* 332-333).

Pero la exposición más amplia de las reflexiones de Ortiz de Montellano acerca de la antigua poesía mexicana se encuentra en un folleto publicado en 1935, dos años después de los *Sueños*, y titulado *La poesía indígena de México*.

El opúsculo lleva un epígrafe de Plotino en el que se cifra, como una señal casi invisible, la teoría neoplatónica y mística que late en el trasfondo de la creación del poeta:

"Jamás el ojo habría percibido el sol si antes no hubiese tomado su forma" (*Obras en prosa* 439). La cita corresponde al tratado *De lo bello*, en el que Plotino aspira a conjugar la teoría platónica de la visión con la estética órfica del neoplatonismo.⁴ Una serie de imágenes y alegorías conducen su argumento, que puede sintetizarse así: el alma reconoce la belleza sensible en virtud de su analogía, de su simpatía con el objeto --con la "forma interna" del objeto. El alma es Ulises que trata de escapar del "imperio mágico de Circe o de Calipso", del "espectáculo de las bellezas corpóreas", para volver a Itaca, su patria divina. Y ¿cómo retornar?, ¿cómo acceder a la belleza incorpórea? Ni los pies ni las naves ni los ojos serían capaces de conducirnos a ella. Es preciso "cerrar los ojos del cuerpo" para abrir los ojos del espíritu, "para despertar en nosotros otra mirada, que todos poseen pero de la que muy poco hacen uso" (*Selección* 118).

Pero "¿cómo hacer uso de esta mirada interior?":

Precisa desde luego hacer el órgano de la visión análogo y semejante al objeto que debe contemplar. *Jamás el ojo hubiera percibido el sol si antes no hubiera tomado su forma* (*Selección* 119).⁵

El dramático vínculo del alma y el cuerpo, del espíritu y la materia, de la lengua y el paisaje físico, se percibe a la sombra de las intuiciones que tiene Montellano acerca de la antigua poesía indígena. Alma y geografía: una "primitiva fusión" estética proyecta el "alma del indígena" o el "alma indígena" sobre su mundo físico (*Obras en prosa* 442). Pero

también cuerpo y geografía, pues el lazo implacable que une materia y espíritu enlaza "el aire enrarecido al ritmo de la respiración y de nuestro pensamiento" (*Obras en prosa* 442-443). En síntesis: "en el principio fue la geografía".⁶

Ese pasaje del alma al cuerpo, del paisaje físico al "ritmo de la respiración", describe el tránsito del *Primero* al *Segundo sueño*. Entre el paisaje onírico del río Consulado y el letargo del cuerpo bajo la anestesia, está el fluir de una corriente continua --la corriente del alma, la eterna *procesión* plotiniana del alma que desciende al cuerpo. El cuerpo es una *imagen* del alma, una cuerda que vibra acorde en virtud del dictado de la armonía: un lugar, una sombra, "un espejo que parece lleno aunque nada contiene", como dice Plotino (*Selección* 51). El cuerpo es el espejo de Dionisos:

Si las almas humanas se lanzan de lo alto a aquí abajo, es que han contemplado sus imágenes como en el espejo de Dionisos (*Selección* 281).⁷

El alma, apasionada, desciende a un cuerpo. Vive fuera de él y entra en él, proveniente de otro "cuerpo aéreo" o de un estado incorpóreo. Es en este momento de la *procesión* de los seres donde Ortiz de Montellano ubica su teoría de la poesía indígena, poesía privada ya de "ritmo fisiológico", reducida a *imágenes* que sobrenadan el "aire enrarecido":

La poesía indígena traducida y desvirtuada como llega hasta nosotros, conserva su *élan vital* inmarcesible aun cuando haya perdido el ritmo fisiológico de su lengua. Quedan, vivos elementos y gérmenes creadores, siempre vivas las imágenes (*Obras en prosa* 443).

El náhuatl, para Montellano, es una lengua muerta --una lengua *dormida*. Y lo mismo sucede con las otras lenguas que rememora. Cerrados los párpados de la antigua poesía, se han extinguido sus ritmos musicales, los tonos y los timbres que habitaban su lengua. Pero el poder de la imagen persiste en la traducción. Y la imagen --"realidad del espíritu"-- está, según él, en el centro de la "experiencia poética" moderna.

En efecto, desde que Pierre Reverdy elaboró su teoría de la imagen y la influencia de la poesía oriental volvió a tomar cuerpo en el poema breve de Ezra Pound o en el *haikú* de Tablada, la imagen se había convertido en el corazón mismo del poema --cuando no en su expresión plena. Las vanguardias poéticas giraban alrededor de la imagen y la propia relectura de Góngora parecía filtrada por la fascinación de la imagen. El *creacionismo* de Huidobro, especialmente, surge de una teoría de la imagen que --como la de Ortiz de Montellano y la "imagen indígena"-- desafía la traducción, hace que ese "objeto creado", ese "hecho nuevo" que es la imagen poética, conserve su *élan vital* aun cuando se vierte a otra lengua:

Si para los poetas creacionistas lo que importa es presentar un hecho nuevo, la poesía creacionista se hace traducible y universal, pues los hechos nuevos permanecen idénticos en todas las lenguas.

[...] No podéis traducir la música de las palabras, los ritmos de los versos que varían de una lengua a otra; pero cuando la importancia del poema reside ante todo en el objeto creado, aquél no pierde en la traducción nada de su valor esencial (Huidobro, "El creacionismo", *apud* Verani 222).

Lo inquietante de esta aproximación entre esta especie de *lengua universal* preconizada por Huidobro y la *reencarnación poética* de la "imagen indígena" de Ortiz de Montellano, cifrada en el epígrafe de Plotino, es que ambas parecen emanar de la antigua "corriente subterránea" de la poesía occidental: la *magia* y el *hermetismo*. En uno de sus primeros manifiestos, "La poesía", Huidobro no sólo atiende a los lazos sutiles que tienden las palabras y las cosas entre sí; a las "alusiones [...] misteriosas del verbo" y al luminoso "ceremonial de conjuro" que hace al lenguaje "penetrar en la carne y dar fiebre al alma"; a un "más allá del espíritu y la materia" --"más arriba de la punta de la pirámide" -- que no es difícil asociar con el hermetismo de Montellano (*apud* Verani 207-208). Huidobro escucha, más allá de la "significación gramatical del lenguaje", su "significación mágica":

En todas las cosas hay una *palabra interna*, una *palabra latente* y que está debajo de la *palabra que las designa*. Ésa es la palabra que debe descubrir el poeta [...], la palabra recién nacida. Ella se desarrolla en el alba primera del mundo. Su precisión no consiste en denominar las cosas, sino en no alejarse del alba (Huidobro, "La poesía", *apud* Verani 206; el subrayado es mío).

En una palabra, como dice Huidobro en otro manifiesto, las historias del arte y la poesía se resumen en una aspiración: "del Hombre-Espejo hacia el Hombre-Dios". Y esta idea, formulada por los *hermetistas* del siglo XVI, va a revelársele a Huidobro --como se le reveló a Montellano al conocer la poesía indígena de México-- escuchando a un poeta indígena:

Esta idea del artista como creador absoluto, del Artista-Dios, me la sugirió un viejo poeta indígena de Sudamérica (aimará) que dijo: "El poeta es un dios; no cantes a la lluvia, poeta, haz llover (Huidobro, "La creación pura", apud Verani 211).

A Montellano le parece que la imagen poética indígena está fuertemente ligada "al sobrerrealismo de hoy" (*Obras en prosa* 449). Las *Leyendas de Guatemala*, de Miguel Ángel Asturias --publicadas en 1930 y cuya edición francesa lleva como prólogo una carta de Paul Valéry al poeta Francis de Miomandre, aparentemente el traductor del *Segundo sueño*--, son una prueba palpable de esta fusión de surrealismo e indigenismo, ya no en la teoría, sino en la "creación" hispanoamericana.

Pero, entre los poetas iniciados en el surrealismo, es a Antonin Artaud al que corresponde la verdadera encarnación de la fusión indigenismo-surrealismo, ya no en la obra, sino en el cuerpo y la vida del poeta. Y eso a raíz de su viaje a la Sierra Tarahumara, en 1936, sólo un año después de publicarse *La poesía indígena de México*. La posición de Artaud no encontró eco entre la generalidad de los intelectuales mexicanos (ni tampoco entre los franceses: a su vuelta a Europa, Artaud iba a ser encarcelado en un reclusorio psiquiátrico).

Montellano fue nuevamente la excepción. En un artículo publicado en *El Nacional*, "Artaud y el sentido de la cultura en México", el autor del *Segundo sueño* habla del poeta disidente como de un dramaturgo del espíritu --"de un espiritua-lismo total [...], de orden mágico panteísta [...], genuino

de las culturas indígenas", y distinto al espiritualismo "de orden místico" de Rolland de Renéville ("Artaud" 60, n.53).⁸

Lo que Artaud ha venido a "precisar", dice Montellano, es el entramado *esotérico* de los "ritos y ritmos" mexicanos:

Artaud ha precisado, después de su estudio-invocación de los cultos secretos de la Roma pagana en su libro sobre *Heliogábalo*, el sentido oculto de las prácticas, ritos y ritmos, de los antiguos mexicanos ("Artaud" 60 n.53).

Artaud, en efecto, viene a México para arrancarle a la "sangre india" un antiguo secreto --"la fuerza de su antiguo secreto" (Artaud 111). Es el "alma perdida de esas culturas" (180), el "alma indígena" (142), lo que busca en el paisaje y en esa "tierra roja" de los indios de México. Montellano, inmerso en un trabajo semejante y usando un léxico parecido, reconoce "sus exploraciones por el alma indígena" ("Artaud" 61, n.53), como una búsqueda espiritual y estética semejante a la suya. Artaud, en cambio, ha venido para que sus "secretos" sobrevivan; en espera de la *resurrección* (Artaud 184).

La "vieja idea sagrada", la analogía entre el cuerpo y la naturaleza --del microcosmos y el macrocosmos--, la "gran idea del panteísmo pagano", se le revelan a Artaud desde las líneas del *Popol Vuh* (178). De todos los textos sagrados, de todos los "esoterismos", sólo el "esoterismo mexicano", dice Artaud --pensando en el *Popol Vuh* y el *Chilam Balam*--, "se apoya aún sobre la sangre" (122). Y cuando intenta descifrar las fuentes de la armonía del hombre con el universo, vuelve los ojos hacia el ámbito de la magia y la filosofía *monista*:

Las fuerzas morales del hombre vibran de acuerdo con las fuerzas del universo, y éstas, según las enseñanzas de la alta filosofía *monista*, no son ni físicas ni morales, sino que revisten un aspecto ora moral, ora físico, según el sentido en que se desea utilizarlas (Artaud 178-179).

La falsa "contradicción imbecil" que se plantea en las escuelas "entre el espíritu y la materia, y entre la materia y el espíritu" (106), es un tema obsesivo de Artaud y uno de los argumentos del *Segundo sueño*. Hay que quemar las formas "para ganar la vida", sacrificarlas y descubrir los órganos, mostrar la "estación interior", la respiración, esa estación violenta que es rasgo vital de la antigua cultura mexicana:

Los antiguos mexicanos no conocían otra actividad en la vida que este vaivén de la muerte a la vida. Esta terrible estación interior, este movimiento de respiración, es la cultura que se agita a la vez en la naturaleza y el espíritu (Artaud 128).

"Parece ser que los órganos descubiertos muestr[a]n el alma perpetuamente", escribe Artaud en una carta previa a su venida a México (242). Y el sacrificio es como una idea fija que lo persigue durante su viaje, y que cobra su presa en el crepúsculo ancestral de Norogáchic --16 de septiembre, "día de la fiesta de Independencia" en México y en la Tarahumara, donde Artaud dice haber presenciado "El rito de los reyes de la Atlántida" (280). La sangre del buey sacrificado, su descuartizamiento, la danza bajo el sol moribundo, ante las entrañas, el sueño de los sacrificadores y sus gritos "de chacal estrangulado" --todos esos elementos escénicos entroncan

con el *teatro de la crueldad*, signos de un teatro ritual que se levanta sobre los restos del ritual platónico (280-285).

También la ceremonia de ingestión del peyote se expone como "rito de aniquilación" (304). En lugar de la anestesia, la planta anuncia la intervención. Para iniciarse en la ruta del *ciguri*, es necesario sufrir en carne propia la operación del sacrificio, tal como lo recuerda Artaud: "Fue un domingo por la mañana que el viejo jefe indio me abrió la conciencia de una *cuchillada* entre el bazo y el corazón" (305). Pero lo que se juega en el rito del peyote --como en los pasajes del *shock* anestésico-- es la idea neoplatónica de la *procesión*:

"Hay --dice [el tarahumara]--, en todo hombre, un viejo reflejo de Dios en que [...] podemos aún contemplar la fuerza de esa imagen de lo infinito que un día nos lanzó en un alma y a esa alma en un cuerpo; y es a la imagen de esta fuerza que el peyote nos ha conducido porque *ciguri* nos llama hacia Él" (Artaud 310).

Lo que Artaud ha venido a investigar, dice Montellano, es el "sentido oculto" de las prácticas --"ritos y ritmos"-- de los antiguos mexicanos. Pero, ¿cuál es ese secreto? ¿Qué misterio se oculta tras el "alma indígena"? Un neoplatonismo "chamánico" anuda a Plotino con el rito tarahumara del peyote. El surrealismo "resucita" la tradición. "Se trata", dice Artaud en una carta, "de encontrar y resucitar los vestigios de la antigua cultura solar" (269), cuyo trasfondo universal entrelaza los "cultos secretos" de *Heliogábalo* con el ritual del *Segundo sueño*. La cultura solar es ese fuego "que va del

vacío hacia las formas y de las formas vuelve al vacío, como a la muerte" (128) --a la poesía, que es la "resurrección":

Para decirlo todo de una vez --y en esto consiste el verdadero secreto--, el sol es un principio de muerte y no un principio de vida. El fondo mismo de la antigua cultura solar consiste en haber señalado la *supremacía de la muerte* (Artaud 184).

Entre el sol que se pone y el que nace, hay una "danza comprimida", una "historia del mundo", escribe Artaud (295). Y esa danza y esa cosmogonía son el *Segundo sueño* --trasunto de Artaud, del *Popol Vuh* y del *Libro de los muertos* egipcio:

En el *Libro de los muertos* de Egipto, se llama a los cadáveres los Trastocados. La antigua cultura de México, por lo contrario, sirve para hacer estallar la barrera que oculta los sentidos interiores. Crea Resucitados (Artaud 111).

Porque este adentrarse en la enfermedad [como el *Libro de los muertos* de Egipto] es un viaje, un descenso para VOLVER A SALIR AL DIA (Artaud 295).

Este "volver a salir a la luz del día" es el final del *Segundo sueño*. El *Popol Vuh* y el *Primero Sueño* de Sor Juana, como Artaud, se abandonan a la exaltación del "día después", el que vendrá y ya ha venido. No hay que olvidar que el otro nombre del *Libro de los Muertos* egipcio es, precisamente, *La aparición del día*, y que su más frecuente invocación coincide con la del *Popol Vuh*: invocación de la palabra y el alba. Porque, en el *Popol Vuh*, la raíz del hombre es la palabra, y la palabra se oculta y se crea en el sueño anterior al alba.

La imagen obra sobre el inconsciente. Más allá de su antiguo sentido litúrgico, religioso, iniciático, es la "potencia poética extralógica" de la imagen indígena, su revelación de profundas "armonías sensibles", lo que, en palabras de Montellano, "nos hace entregarnos a su goce" (*Obras en prosa* 445). El mecanismo de la imagen indígena, "estrechamente unida al sobrerrealismo de hoy", abunda en metáforas y asociaciones: "la espalda amarilla del frijol", los "huesos verdes" y el "corazón vegetal", "los espías quebrando el sueño de sus ojos", "las cosas que taladran la noche", las "celestiales lluvias del algodón", "la flor que está boca arriba", "la que está tendida de espaldas", "la flor amarilla del cielo es sueño" (*Obras en prosa* 449).

Los ejemplos que acabo de aducir son significativos. Varios de ellos aluden claramente a la posición yacente del dormido, la posición de quien sueña, pero también de quien mira hacia lo alto. Otros remiten, indirectamente, a una imagen vegetativa del cuerpo, a la vigilancia durante el sueño, a las sensaciones de la anestesia. Las "celestiales lluvias del algodón" recuerdan esos "nidos del algodón para lo verde y lo negro" que aparecen en el *Segundo sueño*.

Más significativos aún son los ejemplos que aduce Montellano para mostrar el "sentido místico" de las lenguas indígenas. Es el caso de la forma maya *Bolon Mayel*, "el Gran Señor Impalpable". Y es también el caso de la expresión que designa en tarasco al zapote blanco --"fruta que duerme":

Khuik uruata, zapote blanco, está formado por dos palabras: *Khuik*, contracción de *Khuicua*, el Sueño, no en el sentido onírico, sino en el sentido del fenómeno fisiológico contrario a la vigilia, y *uruata*, determinada especie de fruta. *Khuik uruata*, literalmente, "duerme-fruta", o sea, "fruta que duerme" (*Obras en prosa* 444 n.6).

Y en un raro gesto que asocia a la anestesia con las imágenes de una lengua olvidada, Montellano comenta la nota anterior: "No hace muchos años se descubrió que la semilla del zapote blanco sustituye ventajosamente al cloroformo".

El drama de la poesía indígena es el mismo drama del alma y el cuerpo, de la sensación, de la vida y la muerte, del sueño y la vigilia. Es el drama indio de Vasconcelos, llevado a la escena de la imagen poética. Si el pueblo es una "masa sin tradición y sin arraigo", si es un cuerpo sin alma, al indio le sucede lo contrario: tiene un alma "pero le falta cuerpo" (*Obras en prosa* 446). La poesía indígena reducida a imagen es como el espejo roto de Dionisos.

Más allá de la técnica, más allá de la piel, más allá del juego de las palabras, la poesía indígena perdura de una manera puramente anímica, descarnada --como una pura *imagen desollada*, "sin idioma, desnuda ya, sin piel, sin superficie y sin modales" (*Obras en prosa* 448). La muerte inherente a la traducción no es la total privación de la vida: muere la palabra, pero no la imagen --"palabra que es como el cuerpo que nutre y vigila" la pasión del alma (*Obras en prosa* 447).

La diferencia que señala Montellano entre la poesía y la canción indígenas obedece a esta lógica profunda, fundada en dos series analógicas: la canción participa "nada más de

nuestro ritmo físico", su música es la de la melodía y su color es el "color de la carne"; la poesía, más allá de la canción, parte del "élan vital", "su ritmo es recóndito y profundo", su música es dictada por la armonía, su imán es la "magia de la imagen" (*Obras en prosa* 443). Su crítica es crimen y desollamiento --"estremecimiento ciego", deseo de "traspasar la carne melodiosa del idioma", en el instante vivo y desfallecido del sueño (*Obras en prosa* 450).

Imágenes privadas de ritmo fisiológico, imágenes de nutrición, esfuerzos por "traspasar la carne melodiosa del idioma" --un complejo sistema analógico serializa, en suma, las imágenes del *Segundo sueño* y la teoría (o el viaje) de la imagen indígena. No importa que el poeta implante esta lectura sobre el cuerpo, palpable, de un poema ya escrito. El *Segundo sueño* es, esencialmente, una segunda lectura: un soñar por segunda vez, un palimpsesto del alma. Montellano traza, en el corazón del poema, la huella de la *procesión*, la flor "tendida de espaldas" y el "corazón vegetal", la "fruta que duerme", la presencia invisible y definitiva del "Gran Señor Impalpable", el sueño y el "fuego interior", la imagen lazarienta del cuerpo como viva sustancia del idioma. Y todo ello, bajo la luz oscura de la poesía de San Juan:

La canción indígena está muerta, murió del mismo mal que su lengua y con ella se desarticuló del mundo de la expresión, pero la poesía indígena yace, viva llama recostada detrás de la fonética española que le ha prestado su cuerpo y su sangre para seguir viviendo (*Obras en prosa* 448; el subrayado es mío).⁹

Las palabras narcóticas

¿Y cuáles son ese "cuerpo" y esa "sangre" de la sustancia fonética del idioma, en la que encarna la imagen sin cuerpo del poema? ¿Cómo se produce el "sincretismo" entre un cuerpo y un alma? Si el "alma indígena" está en el trasfondo de la viva metáfora del *Segundo sueño*, hay que buscar la "carne" sin alma del poema en los juegos de palabras del barroco.

La poesía colonial mexicana fue otra vertiente de investigación de la revista *Contemporáneos*. En agosto de 1928, Ermilo Abreu Gómez exhumó en sus páginas el texto del *Sueño* de Sor Juana. En marzo de 1930 y en septiembre-octubre de 1931, la revista publicó las *Liras* y una edición de la *Carta Atenagórica*. El mismo Abreu publicó, en julio-agosto de 1930, un trabajo sobre "La poesía de Sigüenza y Góngora", concluyendo en él que el anhelo de armonizar "una serie de apetencias incorpóreas", dentro de una forma de equilibrio estático, lo alejaba del gongorismo y lo convertía, según Abreu, en un "preneoclásico" (89).

Las incursiones de Montellano en la práctica de la escritura automática contienen algunos ecos o resonancias barrocas. Es el caso, por ejemplo, de este fragmento de su diario onírico, fechado en 1936 (*Sueño y poesía* 203):

Al oscuro, funesto rescatado
del sueño polen nocturno,
alma de lo insensible, turno
de lo castrado.

La imagen se desenvuelve oscuramente, sin más lazo sintáctico que los restos de un hipérbaton inconcluso. Se trata de un fragmento de escritura automática. Pero es algo característico del automatismo practicado por Montellano el vincular la gratuidad de las imágenes con la mecánica del retruécano gongorino. No es casual que, al rechazar, por banales, los juegos de palabras de Montellano, Villaurrutia invoque la gratuidad de sus equivalentes barrocos, "demasiado frecuentes e infelices en nuestra poesía colonial" (*Una botella al mar* 125). Ni es casual el juicio de Gorostiza, que acepta el retruécano si sirve para significar algo --como si la poesía no trascendiera las significaciones racionales--, pero no un "preciosismo superfluo como el de los gongoristas mexicanos del siglo XVII" (*Una botella al mar* 114).

El desacierto de Montellano radica, precisamente, en ese "preciosismo" barroco, en esa obediencia al dictado del estéril "demonio de las analogías", en esos vanos juegos de palabras que --dice Villaurrutia-- "mi instinto desconoce y mi razón abandona": "último festón de tus brazos" y "último festín de tus brazos"; "libre lamento el de la mente"; "de nuestros desiertos y nuestros desaciertos" (125).

La palabra es un elemento *narcótico* --otra "fruta que duerme". Al menos eso es lo que se desprende de la incisiva crítica formulada, en su carta, por Xavier Villaurrutia:

Unas veces juega usted con las palabras y [...] otras veces las palabras, que no desean otra cosa, juegan con usted. [...] No siempre, como parece haber sido su propósito, se ha mantenido usted,

aun en pleno sueño, completamente despierto; [...] unas veces se ha dormido usted sobre las palabras; [...] otras veces, las *palabras narcóticas* han triunfado sobre su vigilia (*Una botella al mar* 123).

Una lectura hipnótica respalda el argumento del *Segundo sueño*: la lectura del *Sueño* de Sor Juana. Exhumado, como se dijo antes, en las páginas de *Contemporáneos*, el poema iba seguido de una "crítica" del editor. Allí se leía: "[en el *Primero Sueño*] no es la vida misma la que se respira, sino tan sólo la conciencia, la idea de la vida" (Abreu Gómez, "Crítica" 47). Años después, en su *Literatura indígena y colonial mexicana*, Montellano repetiría esas frases con una variante significativa, variante que hace pensar que, en el origen de esa reescritura o *segunda* escritura que es el *Segundo sueño*, está la transmisión del *Sueño* de Sor Juana; que la escritura hechizada del *Primero Sueño* late en la escritura del *Segundo sueño*. Para el poeta, en efecto, el poema de Sor Juana es el fruto de un proceso de ascesis corporal que se reitera en el *Segundo sueño*: "En el *Primero Sueño*, no es la vida misma la que se respira, sino la conciencia y la negación de la vida corporal: la idea de la vida" (*Obras en prosa* 428 n.44).

La frase añadida por el poeta apunta a un proceso de ascesis plotiniana, análoga al argumento y a la aspiración del *Segundo sueño*. Pero esta "negación de la vida corporal" no se desprende de las *Enéadas* ni del *Segundo sueño*, sino de la lectura de unos versos cruciales del *Sueño* de Sor Juana:

El cuerpo siendo, en sosegada calma,
 un cadáver con alma,
 muerto a la vida y a la muerte vivo.

(Sor Juana 201-203).¹⁰

La analogía del cuerpo sujeto a la anestesia y ese "cadáver con alma" es la piedra de toque del *Segundo sueño*. Pero la reescritura del *Sueño* de Sor Juana no se limita al eco que alienta en esa imagen. También los retruécanos de Sor Juana, las antítesis y los oxímoros, la emoción y la música intelectual del *Sueño* --la letra y la sangre del poema--, sobreviven en el *Segundo sueño*. Véase, si no, el fragmento que sigue, calcado de los versos de Sor Juana:

Ni vivo ni muerto --sólo solo
 [...]
 Sin sentidos, despierto
 Con mi sangre, dormido
 Vivo y muerto [...]

(5: 1-5)

Lo que el poeta lee en los versos de Sor Juana es el texto borrado de las *Enéadas*. Si la vida que el alma insufla al cuerpo es simplemente una "imagen de la vida", y la vida solamente "dormita" en el cuerpo (Plotino, *Selección*: 280), entonces la muerte corporal "consiste en una vida de cierta especie --como la vida de los sentidos--, y no en la total privación de la vida" . La muerte es una *pasión* del alma, pero "la pasión que [el alma] experimenta por la muerte no la conduce a la pérdida completa de la vida" (*Selección* 49).

Para Plotino, como para Sor Juana, el alma es "una facultad vigilante" (*Selección* 280); el cuerpo, una cárcel y

una tumba --otro "río de Letheo" (301).¹¹ El sueño fisiológico es un intervalo de "reposo" en la eterna *procesión* de los seres: una *ascensión* del alma intermitentemente liberada, purificada, del cuerpo (282).¹² El alma asciende hacia Dios en busca de la belleza, despojada de "carne y cuerpo": "como en los misterios, los que son admitidos a penetrar al fondo del santuario [...] se despojan de toda vestidura y avanzan completamente desnudos" (Plotino, *Selección* 116).

El sueño encubre una ascesis y una estética. "Para Plotino", escribe Claude Fell, "el alma accede a la belleza tras una verdadera ascesis" (376). ¿Y para Sor Juana? ¿No era esa misma "negación de la vida corporal" la que se "respiraba" en el *Primero Sueño*? ¿No era un misticismo y una poética lo que extraía Montellano del *Sueño* de Sor Juana? La "gradación de valor comparativo" de la que hablaba Ortiz de Montellano en *Una botella al mar* (131), y que se adentraba de lo externo a lo interno, de lo objetivo a lo subjetivo -- del "festón" al "festín" y del "desierto" al "desacierto"--, ¿no aparecía en un pasaje del *Primero Sueño* de Sor Juana?:

Las Pirámides fueron materiales
tipos solos, señales exteriores
de las que, dimensiones interiores,
especies son del alma intencionales:
que como sube en piramidal punta
al Cielo la ambiciosa llama ardiente,
así la humana mente
su figura trasunta
y a la Causa Primera siempre aspira.

(Sor Juana 400-408)

El sueño es, tal vez, un "reposo" y un "ascenso" del alma, pero también, como lo muestra el siguiente argumento de Plotino, una búsqueda de la belleza, y el motivo de una reflexión sobre la *pasión* que une a un alma y a un cuerpo. Porque hay un vínculo amoroso entre el alma y el cuerpo:

Frecuentemente me despierto a mí mismo huyendo de mi cuerpo. Y ajeno entonces a todo lo demás, dentro ya de mí mismo, contemplo, en la medida de lo posible, una *maravillosa belleza*. Sin embargo, luego de este descanso en el ser divino y una vez descendido de la inteligencia al pensamiento reflexivo, debo preguntarme cómo verifico este descenso y cómo pudo penetrar el alma en el cuerpo (Plotino, *Enéada cuarta* 240).

El argumento dramático del *Segundo sueño*, formalmente inspirado en el *Argumento* de la glosa al *Cántico espiritual*, parecería cifrarse en este argumento intelectual de Plotino. Pero la transmisión de la teoría neoplatónica se produce a través del texto de Sor Juana: no como un "esclarecimiento", sino como "conservación de un trasfondo misterioso".¹³

El *Segundo sueño* sigue, en su discurso, ciertas partes del *Sueño* de Sor Juana --las relativas al sueño fisiológico, al dormir y al despertar humanos. Pero también otros pasajes o parajes de la clásica topografía del *Sueño* encuentran, en el *Segundo sueño*, un espacio de recreación y reescritura. La "invasión de la noche" y el "sueño del cosmos", las "escalas del ser", el "intermezzo de las pirámides" y el "triunfo del día" --nombres que da Méndez Plancarte a las etapas del *Priero Sueño*-- son los hitos del ensueño barroco que rigen los naufragios del cuerpo en el quirófano. Pero un abismo separa

a su *Sueño del Segundo sueño*. El equilibrio analógico se ha quebrado, y la palabra sangra. Ninguna semejanza sostiene ya el vínculo del microcosmos y el macrocosmos --del mundo y el lenguaje. La vertiente infinita del sueño es puerto de otro sueño. Lo que Sor Juana llama "oficinas" del cuerpo cede su sitio a sensaciones dispersas, cenizas todavía palpitantes. A la lógica inerte del *Primero Sueño* corresponde una exacta palpación del mundo --tictac del reloj, sístole y diástole universales-- y no la vuelta órfica de un infierno corpóreo. El cuerpo es un cadáver resucitado en la tumba. La violencia suple a la naturaleza; la práctica clínica, la intervención quirúrgica, la anestesia, a un saber escolástico del cuerpo. Del gran monumento verbal que era el *Sueño* quedan sólo las ruinas: latidos, raíces, resonancias --palabras narcóticas.

The Lost Word

Una verdadera *tradición imaginaria* confluye en el crisol del *Segundo sueño*. La poesía indígena y la barroca le prestan su letra y sus recursos, conducen su argumento, animan su hermetismo neoplatónico. La poesía vanguardista hace posible la resurrección de la imagen. Y si Plotino hace caer la idea de que el arte imita a la naturaleza, Ortiz de Montellano traza a partir de esa invención poética los "hilos" de una aspiración que, para él, es la huella de una salvación del alma:

La lección de Plotino fue escuchada: el arte americano deberá despegarse de las contingencias y abolir lo superficial, lo anecdótico, para confron-

tar al hombre consigo mismo y con la salvación de su alma (Fell 381).

Ahora bien, la puesta en juego en el poema de una idea moderna de la tradición proviene, en el *Segundo sueño*, de la poesía inglesa moderna y, más concretamente, de la poesía de T. S. Eliot. La alusión, el collage y el palimpsesto, la inserción de imágenes, metáforas y símbolos de origen oscuro e inconsciente, y el empleo de mitos fundadores como horizonte de la creación poética son otros tantos elementos del método inventado por Eliot para recrear la "tradición" poética. Ya la alternancia de metros breves y formas populares, por una parte, y de metros mayores, clásicos --alejandrinos o endecasílabos, según el caso--, por otra; ya la presencia del verso libre o la estructura fragmentaria --que en México no se había producido sino en *Urbe*, el poema "estridentista" de Manuel Maples Arce que versaba también sobre la ciudad--, marcaban la pauta de la vinculación entre el *Primero sueño* de Ortiz de Montellano y *The Waste Land*. La atmósfera de esa "Ciudad irreal" --"Unreal city" (*The Waste Land* 1: 60)-- ¿no parecía proyectarse en la atmósfera onírica del río del Consulado, ese "río de aguas negras" que invade los sueños del poeta y termina fluyendo con las aguas lentas del Támesis?

Sweet Thames, run softly till I end my song,
Sweet Thames, run softly, for I speak not loud
or long.

(*The Waste Land* 3: 183-184)

Río desconsolado

...

Río del Consulado

(*Primero sueño* 1: 16, 22)

La evocación polvosa de la tierra --"Polvo de los bolsillos de la tierra / polvo de siglos descalzos" (1: 1-2)--, las anáforas y repeticiones, el discurrir de la corriente de ese río infernal en que se cifran el Támesis inglés y el canal del desagüe mexicano: todos esos elementos arrastran una tradición, los "sedimentos" invisibles del *Primero sueño*.

Pero *The Waste Land* influye no solamente en el *Primero sueño* --versión o adaptación del poema de Eliot. También el *Segundo sueño*, de una manera tal vez más profunda, más esencial, se alimenta del método y la experiencia de la poesía de Eliot --*The Waste Land*, "Ash Wednesday" y "Prufrock".

El Páramo --versión en prosa de *The Waste Land*-- fue publicado en el número de julio-agosto de 1930 de la revista *Contemporáneos*. Una nota del traductor, Enrique Munguía Jr., subrayaba el método "criptográfico" del poema, plagado de "citas, alusiones, paráfrasis y transposiciones" de las más diversas tradiciones literarias (Munguía 13). Para el traductor, el poeta es un hombre literario, "que se nutre de citas y respira libros", semejante al cenobita que, "entre sombras", "lee las hojas de cada libro para percutir, en las palabras escritas por los demás, los huecos que yacen en adumbración dentro de su propio cerebro" (8-9). Tradición que desborda y anula la mera ostentación erudita, la cita es una "función" y un "modo" --el "modo de ser" de la poesía:

Por lo demás, la cita en Eliot no es, como suele serlo en otros, decoración o aderezo, sino más bien, por la tradición que lleva implícita, algo subordinado a él que al mismo tiempo es parte integrante de sí mismo: una función y un modo, su modo de ser (Munguía 14).

Sería posible descubrir más de un paralelismo entre la tradición del *Segundo sueño* y la tradición de *The Waste Land* de Eliot. Si el *Segundo sueño* cifra, en sus criptogramas, la poesía indígena de México, *The Waste Land* se inspira en dos obras clásicas de la antropología: *From Ritual to Romance* y *The Golden Bough*, de Weston y Frazer, respectivamente. Ambos poemas rehabilitan, como se dijo antes, los metros clásicos y ambos se construyen sobre modelos esotéricos tales como la leyenda del Santo Grial, en Eliot, o la doctrina plotiniana del alma, en Ortiz de Montellano. Ambos poemas, por último, poseen argumento dramático. Y si el *Sueño* de Sor Juana yace bajo la escritura del *Segundo sueño*, el poema de Eliot hunde sus raíces --como lo señala el traductor de *El Páramo*-- en la "tradición metafísica" inglesa, vástago de esa "corriente sombría de religiosidad y recogimiento que se remonta a la escuela de Donne y de Crashaw del siglo XVII" (9).

Algunas imágenes del prólogo del traductor de Eliot suscitan ciertas reminiscencias del *Segundo sueño*. Así, la claridad del poema es como "la de la lámpara que en un caso de urgencia enciende el cirujano para suturar la desbordante herida" (8). La desolación intelectual es descrita como una "enfermedad insidiosa --of insidious intent--", cuyo síntoma es "este vacío en donde no se escucha, ni se eslabona ni se

vislumbra nada", y cuya expresión más acabada es nada menos que la "analgesia", el "lapso animístico", la "intermitencia del corazón" (11-12). Más aún: algunas líneas de la versión en prosa refuerzan estas imágenes clínicas con imágenes cuya resonancia habíamos atribuido antes, o a la influencia de la poesía indígena, o a la influencia del *Sueño* de Sor Juana:

No estaba ni vivo ni muerto [...].

En la hora violeta, cuando los ojos y
las espaldas giran hacia arriba [...].

(*El Páramo*: 17 y 24)¹⁴

La trama general del primer pasaje de *The Waste Land* -- *The Burial of the Dead*--; la continua alusión a Tiresias y al *Inferno* de Dante; el epígrafe del *Inferno* en *The Love Song of J. Alfred Prufrock*; la invocación de Lázaro, en fin, como el interlocutor esencial de este poema de Eliot:

To say: "I am Lazarus, come from the dead,
Come back to tell you all, I shall tell you all"

(*The Love Song of J. Alfred Prufrock*: 94-95)

--todos estos elementos se mezclan en el crisol del *Segundo sueño*, en torno a la imagen primordial del cuerpo en el quirófano que aparece en los primeros versos de *Prufrock* y cita el traductor en la nota de su versión de *El Páramo*:

Let us go then, you and I,
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherised upon a table.

(*The Love Song of J. Alfred Prufrock*: 1-3)

Toda una tradición se resuelve en la imagen del cuerpo anestesiado: indígena y barroca, metafísica, estética y, por fin, teológica. La tradición descansa en ese cuerpo ajeno a las sensaciones, con los ojos vueltos hacia sí mismos, hacia su propio sol, "cuando la tarde se extiende sobre el cielo".

Pero el *Segundo sueño* versa, asimismo, sobre la *palabra* --o sobre la Palabra-- y si la palabra toma, en él, el lugar del cuerpo dispuesto al sacrificio, la Palabra es también la voz perdida que hace alzarse a Lázaro de entre los muertos.

El lúcido y alucinante pasaje que alude a la palabra, sin nombrarla, en el *Segundo sueño*, es un último ejemplo de la influencia ejercida por Eliot en la poesía de Montellano. Una rara constelación de palabras --casi sólo adjetivos-- se disemina sobre la página, sin más nexos sintácticos que la alusión velada, impronunciada, a una palabra inexpressada, inefable, tácita: la palabra palabra. El "misticismo" de T.S. Eliot impulsa una invisible corriente subterránea que abarca lo teológico, lo ritual, lo verbal. El letargo anestésico se expresa como liturgia de cirujía --redención a través de la palabra, *sueño ritual*--, como un sacrificio quirúrgico que enmascarara otro sacrificio, el desollamiento de la palabra.

"¿En dónde se hallará la palabra, en dónde la palabra resonará?" --esta pregunta aparecía en la traducción de Montellano de otro poema de Eliot: *Ash Wednesday*, en 1937. Cuatro años después de publicarse los *Sueños*, la *palabra perdida* --"the lost word"--, la palabra silenciosa que late en el corazón del *Segundo sueño*, hallaría su expresión originaria,

volvería a ser nombrada como fuente de todas las palabras --
luego de haber despertado a su más profunda resonancia:

Si la palabra perdida está perdida
Si la palabra agotada está agotada
Si la inoída, impronunciada
Palabra es inaudita, inexpressada
La palabra inefable, la Palabra tácita

(Miércoles de ceniza 5: 1-5)

If the lost word is lost, if the spent word
is spent
If the unheard, unspoken
Word is unspoken, unheard;
Still is the unspoken word, the Word unheard.

*(Ash Wednesday 5: 1-4)*¹⁵

La *palabra perdida* es la olvidada palabra de Dios, la palabra de la tradición, la voz que se pierde y nos recobra. Y es, también, el Verbo encarnado del evangelio de San Juan. Sacrificada como la "canción indígena", "desarticulada" del mundo de la expresión, la palabra tradicional yace --como el cuerpo anestesiado yace-- recostada "detrás de la fonética", que le ofrece "su cuerpo y su sangre para seguir viviendo".

NOTAS

¹ "En estos días apareció en los diarios la noticia de la muerte del poeta andaluz García Lorca, fusilado en Granada [...]. Lorca no estuvo nunca en México. No le conocí. Pero recuerdo que en 1931, cuando trataba de explicarme el mecanismo de mi *Primero sueño*, siempre pensé que el poeta andaluz que me acompañaba en la jornada era García Lorca" (*Sueño y poesía* 204-205).

² "Ahora, ya despierto, en la vigilia que establece la razón de nuestros actos, con todos sus pormenores y responsabilidades, comprendo con la más dolorosa claridad que yo fui, y no podría negarlo, el asesino de su imagen. Comprendo que mi despertar fue su muerte y aunque pretenda conscientemente rescatarla del encono de la dura corriente de mi sueño, reconstruyendo el crimen con inútiles palabras [...], su imagen irá huyendo, arrebatada inexorablemente, entre las aguas de ese río negro, por el tiempo y el tiempo, asesinada por el temor egoísta de mi cuerpo que quiso volver a la vigilia y despertar" (*Obras en prosa* 112-113).

³ Para la "apostasía" transmitida por Mier, véase su sermón predicado en la Colegiata el 12 de diciembre de 1794: "Dicen que recién venidos los mexicanos, enviaron a pedir al señor de Culhuacan su hija para reina y abuela suya, y madre de su dios. Que habiéndosela entregado le quitaron la piel que se vistió uno de ellos amoldándola a su cuerpo, y que entonces la adoraron al lado de su dios [...]. ¿Creéis, señores, que esto sea literalmente verdadero? [...] ¡Oh ignorancia de los frasismos de la lengua que ha impedido descifrar tan claras alegorías! Si hubieran sabido nuestros historiadores que en México lo mismo vale señor que padre, hija que doncella o virgen, [...] hubieran entendido por el *desuelle* de la Tetehuinan el que, apostatando, intentaron hacer de la sagrada imagen que no pudieron borrar en presencia del apóstol [Santo Tomás]" (Mier 247, los subrayados son míos).

⁴ Una *Selección de las Enéadas* fue publicada en 1923 por la Secretaría de Educación Pública. Incluye una "Teoría de los inteligibles", de Porfirio, traducida por José Vasconcelos. La "influencia preponderante" de Plotino "sobre la formación del pensamiento estético de Vasconcelos" --que influyó, a su vez, en Montellano-- ha sido estudiada por Fell (375-381).

⁵ A la teoría platónica de la visión se asocia, en el *Timeo*, una teoría del sueño. Son los "ojos portadores de luz", es su "fuego visual" --"fuego interior" o "interno"-- el que, al unirse la luz de dentro con la que viene de fuera --"lo semejante a su semejante"--, produce la visión. Y cuando viene la noche y el fuego exterior se retira, los párpados

se cierran, el fuego interior se extingue y se retiene: "el ojo cesa de ver y llama al sueño" (Platón 785-786).

⁶ Montellano cita en su apoyo algunos fragmentos de Jung, en los que evidentemente se inspira. Copio dos de ellos: "En el aire y en el suelo de un país hay una X y una Y, que lentamente invaden al hombre"; "el contacto con el primitivo trae a nuestro subconsciente mental, no sólo el recuerdo de nuestra infancia, sino también el de nuestra prehistoria" (*Obras en prosa* 442-443 n.3).

⁷ El mito del espejo de Dionisos se emparenta con el de Narciso: "Según un mito antiguo, Dionisos, después de contemplarse en un espejo y quedar encantado de su belleza, formó la naturaleza a su imagen. Aplicando este símbolo a las almas humanas, se decía que se habían contemplado en el espejo de Dionisos y, habiéndose enamorado de su imagen, habían descendido en los cuerpos" (*Selección* 281 n.2).

⁸ El artículo dice literalmente: "Artaud y otros escritores descendientes y herederos de la actitud sobrerrealista, como Rolland de Renéville, creen en un espiritualismo total, de orden místico sin mixtificaciones en Renéville, y de orden mágico panteísta, de unidad con la naturaleza, genuino de las culturas indígenas en América, de Artaud".

⁹ La imagen de la poesía indígena como "viva llama recostada detrás de la fonética española" es una alusión velada a la poesía de San Juan. Cf. las glosas del santo a las canciones de *Llama de amor viva*, donde "habla el alma" tan inflamada en fuego de amor, "que no sólo está unida en ese fuego, sino que hace ya viva llama en ella" (San Juan 237).

¹⁰ Montellano cita equivocadamente uno de los versos de Sor Juana: "el cuerpo siento, en sosegada calma, / un cadáver con alma" (*Obras en prosa* 428 n.44). ¿Error o desliz significativo? Montellano parece recordar su propio poema.

¹¹ "Y así, afirma [Platón] que el alma se encuentra en una prisión y que está en el cuerpo como en una tumba"; "¿no es el cuerpo para ella una prisión y una tumba?" (*Enéada cuarta* 246). "El cuerpo es una causa de olvido, no de memoria; es, pues, para el alma, el río de *Letho*" (*Selección* 301).

¹² "Si las almas humanas se lanzan de lo alto a aquí abajo, es que han contemplado sus imágenes como en el espejo de Dionisos. [...] Pero Zeus, su padre, se ha apiadado de sus penas y hecho sus lazos mortales; les concede reposo en ciertos intervalos librándolas del cuerpo" (281-282).

13 "A este nivel, no hay aprehensión, sino impregnación; no hay análisis, sino síntesis; no hay esclarecimiento, sino conservación de un trasfondo misterioso" (Fell 380). En cuanto al "Argumento" del Cántico, cf. San Juan (20).

14 "I was neither / Living nor dead, and I knew nothing" (*The Waste Land* 1: 39-40). "At the violet hour, when the eyes and back / Turn upward" (*The Waste Land* 3: 215-216).

15 La versión que da Montellano de estos versos puede ser inexacta y hasta fallida, pero no deja de ser reveladora. Lo que en Eliot es un juego musical, semántico y simbólico con dos palabras (*unspoken, unheard*) que se alternan y cambian de intensidad y de significado, en su versión se traduce en una en un juego de adjetivos (*inoída, impronunciada, inaudita, inexpressada, inefable, tácita*). Y si su versión omite la fórmula *Still is* --"aún queda", "quieta", "inmóvil", "callada"--, también intenta serle fiel al poema de Eliot usando la palabra "inefable", que supone, como *Still*, un silencio antiguo, persistente y trascendente: originario. Pero callar la palabra palabra y extender una constelación de adjetivos sobre su ausencia y su silencio había sido ya la solución del *Segundo sueño*.

II. EL SUEÑO RITUAL

II. EL SUEÑO RITUAL

Es otra la materia de la muerte,
 actividad inerte,
 cuerpo y sombra.

¿Lázaro, Orfeo?

La anestesia

El "Argumento" del *Segundo sueño* tiene el carácter de un argumento dramático. Se abre con una clave neoplatónica y plotiniana --la imagen de la anestesia como "navegación del alma"--: "una máscara de cloroformo, verde y olorosa a éter, cae sobre mi cuerpo angustiado, horizontal, sobre la mesa de operaciones erizada de signos como un barco empavesado".

La imagen es digna de un cuadro de Leonora Carrington, con ese cuerpo yacente, sujeto a extrañas manipulaciones, y esa mesa infestada de instrumental quirúrgico, convertida en vehículo de una navegación simbólica, mística, astrológica. "Nací en el mes de enero, bajo el signo de Saturno", explica el poeta en *Una botella al mar* (118). Y es el mismo Saturno, "con su anillo de espejos" como constelaciones, el que arrea las jarcias del buque imaginario: "sobre mi cabeza Saturno, con su anillo de espejos, lentamente voltea y se mueve".

El tema de la navegación vuelve a surgir, veladamente, en el epígrafe del *Segundo sueño*: "Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau". Se trata del último verso de la octava y última sección de *Le voyage*, poema que cierra el ciclo de

"La Muerte" en *Las flores del mal*, de Baudelaire. La navegación se define, en efecto, en la séptima sección de ese poema, como un embarcarse en "el mar de las Tinieblas" --"nous nous embarquerons sur la mer des Ténèbres"-- muy semejante a los efectos letárgicos de esa otra planta llamada *anestesia*:

... "Par ici! vous qui voulez manger

Le Lotus parfumé! c'est ici qu'on vendange
Les fruits miraculeux dont votre coeur a faim!"

(Baudelaire 176-177)

Las flores y los lotos de Nervo van a descubrirse por fin como plantas *narcóticas*, frutos ansiados por ese corazón que no solamente tiene hambre, sino que se revela como llama, fuego que late en el *abismo* del cuerpo o del alma --como en la mitología neoplatónica--, en el *fantasma*: "Infierno" o "Cielo" (qué importa) de los venenos de Swedenborg y Blake:

ã Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos coeurs que tu connais sont remplis des rayons!

Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!

(Baudelaire 177)

Entre las metáforas empleadas por Plotino para indagar "cómo el alma está presente en el cuerpo", hay una que atrae poderosamente la atención del poeta: "¿diremos que el alma está en el cuerpo como el piloto en el navío?"; o, en forma

levemente distinta: "¿diremos que el alma está en el cuerpo como estaría el arte en sus instrumentos, en un timón, por ejemplo?" (*Selección* 293). Y si bien el autor de las *Enéadas* rechaza esa metáfora de inspiración platónica, no por ello deja de volver a usarla al narrar los cuidados --tormentas y naufragios-- del alma "fascinada" y encadenada a un cuerpo:

Como el piloto que dirige su navío sobre las aguas agitadas se olvida, en el esfuerzo de su trabajo, a tal punto que no ve que se expone a perecer con el navío en el naufragio; de la misma manera, las almas son arrastradas por la atención que conceden a los cuerpos que gobiernan (*Selección* 287-288).

El "barco empavesado" del *Segundo sueño* --esa mesa de operaciones crispada de signos y de espejos-- representa, en forma un tanto velada, el naufragio del alma, arrastrada por su pasión o inclinación hacia el cuerpo, expuesta a perecer "con el navío en el naufragio", inapresable en las últimas sensaciones físicas --las "pavesas" del cuerpo. Por eso, en el "Argumento" del *Segundo sueño* se respira una angustia de muerte próxima, de crimen inminente: el terror y la asepsia perfilados en unas "batas blancas", en unos "pasos de goma", en unas "enormes manos enguantadas de sangre", oficiantes de un culto sacrificial ante el cuerpo y el alma. Miedo y asco acompañan al adormecimiento, en esos "ejercicios de profundo sueño" que desatan los vínculos de las sensaciones y en los que se prepara la muerte del alma: "veo mis gritos que no se oyen, que no los oigo"; "lo último que se pierde es el oído" --"minero de mí mismo, estoy dentro de mi propio cuerpo".

La "luz de la mañana" y el "aire fresco" esperan al final de la experiencia anestésica, como si la vida de los sentidos --sedientos de aire y luz-- fuera puerto de partida y retorno de la dramática navegación del alma. Pero el aire y la luz son elementos de otra metáfora ideada por Plotino para explicar "cómo el alma está presente en el cuerpo":

El alma está presente en el cuerpo como la luz lo está en el aire. [...] Cuando el aire en el cual irradia la luz viene a alejarse de ella, no queda nada; pero en tanto que está sometido a su acción, [el aire] está iluminado (*Selección 295*).

La verdadera iluminación del mundo sólo es asequible "después de la anestesia", cuando nos es posible contemplar las cosas como una irradiación del alma divina. A diferencia de los ascetas cristianos, Plotino --y, con él, el autor del *Segundo sueño*-- comprendía que "el universo ha llegado a ser una morada bella y variada", perfecta en sí misma, digna de cuidados, tan plena de ser y de belleza "como era capaz de recibir" (*Selección 278*). De ahí que, en el "Argumento" del *Segundo sueño*, la angustia crispada de las primeras líneas culmine en un retorno gozoso: en ese tono luminoso y fresco, de aire iluminado, que se ofrece en "la sed de la ventana".

Todo sucede como si, al despertar de la anestesia, el universo apareciera ante la vista "como una red en el mar":

Es como una red en el mar, penetrada y envuelta por la vida por todas partes, sin poder, sin embargo, apropiársela; pero esta red se extiende tanto como puede con el mar, pues ninguna de sus partes podría estar sino donde está (*278*).

Pero ¿por qué la anestesia? ¿Por qué es en la mesa de operaciones donde naufraga el "barco empavesado" del sueño? ¿Por qué la armonía de esta red se quiebra en la tormenta de las sensaciones? ¿Por qué la poesía encarna en la anestesia?

El sueño surgido de la anestesia es un sueño inducido artificialmente --una muerte médica, una violación de la ley natural ejecutada en la íntima raíz del cuerpo. Por eso, en *Una botella al mar*, el poeta describe el "shock" anestésico comparándolo con el choque violento de la vida y la muerte:

En el sueño normal o natural, el descenso a lo inconsciente es paulatino, casi sin sensaciones; en la anestesia, en cambio, es el producto de un choque, en lucha con la vigilia, y es por eso, creo, por lo que se parece más a la muerte (128).

La palabra *anestesia* proviene de la misma raíz griega que la palabra *estética*: *áisthesis*, "facultad de percepción por los sentidos", que, en el caso de *estética*, se convierte en *aisthetikós*, "susceptible de percibirse por los sentidos" --"doctrina de lo bello en general"--, y en el de *anestesia*, con el prefijo negativo *an-*, produce *anaesthesia*, pérdida de la "facultad de percepción por los sentidos" (Corominas s.v. "Estético"). La anestesia daría, pues, lugar a una estética conflictiva y paradójica: a una *anestética* o estética de la anestesia, construida en torno al "choque" --al *shock*-- del sueño y la vigilia, de la vida y la muerte, de la sensación y su erradicación definitiva. La "enconada lucha" entre el "instante oscuro" y el "buceo consciente del poeta", que el autor de los *Sueños* cree posible extraer, no del programa de

los surrealistas, sino de la poética de Paul Valéry (*Obras en prosa* 240), encuentra, así, en la imagen de la anestesia su más acabada representación, o su reformulación creadora.

Como afirma Gorostiza en carta dirigida a Montellano, el tema de la anestesia es "un verdadero hallazgo", análogo a ese "temblor de muerte" que nos despierta aún la cirujía:

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!
(*Una botella al mar* 113).

Para Gorostiza, el acierto del *Segundo sueño* radica en hacer presenciar al lector, simultáneamente, el poema y la ficción del poema: "la anestesia o falta de sensación, junto con la sensación --¿imposible?-- de que se está anestesiado" (113). Pero, de acuerdo con Gorostiza, el acierto implica un desacierto: el poema quiere ser un juego de sensaciones -- "¡lástima [dice] que no se pueda fundar un arte duradero en ninguna sensación!" (*Una botella al mar* 114).

Todo un paisaje de la sensación puede desprenderse, ciertamente, del *Segundo sueño*. Pero el *shock* provocado por la anestesia no es solamente un "choque" de sensaciones. Hay --en el "Argumento" del poema-- la evidencia de un descenso angustioso, purificador, más allá de la inconsciencia y la memoria, hacia "el profundo silencio y el no sé". Por eso, al responderle a Gorostiza, Ortiz de Montellano rechaza su argumento apelando al ejemplo de las canciones de San Juan: "la poesía mística de San Juan de la Cruz no está hecha con

pensamientos o conceptos, sino con los sentidos en arrobamiento" (*Una botella al mar* 128). La experiencia anestésica sería, por lo tanto, un sucedáneo del éxtasis --del arrobamiento.

El *Segundo sueño* no es más que una expresión de la obsesión poética de Montellano: el sueño anestésico. Otro poema escrito en la misma época --*Muerte de cielo azul*-- presenta un argumento análogo al del *Segundo sueño*, aunque más abstracto y de un misticismo más exacerbado. Se trata, esta vez, de un "soneto de sonetos": catorce sonetos en los que se cumple, bastante libremente, la rígida clausura del artificio barroco, convertida en ritmo y armonía del alma, tránsito de lo objetivo a lo subjetivo, "forma lírica de la definición" (*Sueño y poesía* 123). La influencia apagada de los *Sonetos a Orfeo*, de Rainer María Rilke, se discierne en la forma --interior y exterior-- del poema, pero no en el asunto, que sólo de una manera indirecta señala a Orfeo.¹

Copio algunos subtítulos de este "soneto de sonetos":

- II Cuerpo
- III En donde se toca el cuerpo impalpable
- IV En donde se concibe la duda entre el cuerpo y lo que no es el cuerpo
- V En donde se habla del cuerpo sujeto a la anestesia
- VI En donde se alaba lo inorgánico, el espíritu que es la muerte.

Aparte de la construcción abstracta y formalizada de la serie --cada soneto es una "definición" lírica del asunto--, la enumeración de los títulos revela las semejanzas entre el argumento de *Muerte de cielo azul* y el argumento del *Segundo*

sueño. No solamente aparece en escena el "cuerpo sujeto a la anestesia", sino también otros dos protagonistas, igualmente herméticos y silenciosos. En primer lugar, ese ensimismado "cuerpo impalpable" que no puede sino hacernos recordar al "Gran Señor Impalpable" que leía Montellano en las palabras mayas *Bolon Mayel*.² En segundo lugar, el "espíritu" que, en la teoría plotiniana, designa el descenso del alma al cuerpo y del cuerpo a los "lugares subterráneos". Un extenso pasaje de la *Teoría de los inteligibles*, de Porfirio, describe, en las *Enéadas* de Plotino, a un "espíritu" que se confunde con el mito del descenso de Orfeo a los "infiernos":

El alma [...] desciende a los infiernos uniéndose a una imagen. En efecto, cuando el alma abandona el cuerpo sólido al que preside, queda unida al espíritu que recibe de las esferas celestes. [...] Entonces se dice que el alma está en los infiernos, porque el espíritu que la envuelve posee naturaleza informe y tenebrosa; y como el espíritu pesado y húmedo desciende hasta los lugares subterráneos, se dice que el alma desciende bajo la tierra (*Selección 55-56*).³

La angustia latente del "Argumento" del *Segundo sueño* reaparece en el de *Muerte de cielo azul*. Pero el "Argumento" de este último poema --"soneto de sonetos", "forma lírica de la definición", como reza su epígrafe-- carece de la tensión dramática que formula el "Argumento" del *Segundo sueño*. Es a través de la *reflexión*, y no del drama, como se organiza ese nuevo acercamiento a la angustiada experiencia anestésica:

El cuerpo que ha pasado por la angustia de la anestesia y de los sueños sabe lo difícil que es separar la vida y la muerte, lo orgánico y lo

inorgánico, lo que le pertenece y lo que es nada más su profunda oscuridad (*Sueño y poesía* 125).

"¿Alma? ¿Cuerpo?", inquiría el "Argumento" del *Segundo sueño*. Pero la palabra "alma" no aparece nunca en *Muerte de cielo azul*. Pueden suplirla otras expresiones: "lo que no es el cuerpo", "lo inorgánico", "muerte", "sueño", "espíritu". Pero lo que esas expresiones señalan es la ausencia --o la muerte-- del alma: la confusión de esa "oscura profundidad adonde nos invierten, a veces, los sentidos". Cuando el ojo se mira a sí mismo, los límites se borran y se mezclan. Y la tentativa de la poesía es entender, cuando mira la vida, "su aparente desorganización y su belleza":

Fuera de la poesía es difícil entender, sin separarlos y oponerlos, fenómenos que parecen contradictorios como lo vivo y lo muerto, el cuerpo y lo que no es el cuerpo; pero en la oscura profundidad adonde nos invierten, a veces, los sentidos, están la vida y la muerte, el cuerpo y lo que no es el cuerpo inseparablemente juntos (*Muerte de cielo azul. Sueño y poesía* 125).

El sacrificio

1

"El temor es la raíz del árbol de la sangre", escribe el poeta en su "Historia de una imagen", del libro *Cinco horas sin corazón* (*Obras en prosa* 111). Y en el *Segundo sueño*, la intervención quirúrgica es también una "ofensa a la raíz / del árbol de la sangre": una afrenta al cuerpo ensimismado, dormido sobre ese "mármol de cirios y cuchillos" que, más que mesa de operaciones, parece una piedra sacrificial:

Del sonido a la piedra y de la voz al sueño
 en la postura eterna del dormido
 sobre mármol de cirios y cuchillos
 ofensa a la raíz
 del árbol de la sangre --concentrado--
 mi cuerpo vivo, mío,
 mi concha de armadillo [...].

(1: 1-7)

El miedo que devora la escena del *Segundo sueño* no es un miedo cualquiera: es "el miedo a la espantosa esclavitud del cuerpo" invocado en escenas de "La calle de los sueños", "el miedo a la materia que puede herir nuestra materia, el miedo a la conciencia de nuestro ser oscuro y silencioso" (*Obras en prosa* 117). Es un miedo, en cierto modo, ritual, asociado al bisturí y al cuchillo, a la piedra y al mármol, al asco de angustia de la sangre --"el molusco de la sangre, la rata muerta, la fría sensación del mármol, siempre frío, junto al cuerpo cálido y vivo" (*Obras en prosa* 117). Miedo sagrado, consagrado en el ritual aséptico de la cirugía.

Una luz "anémica", "hendida" --amarilla y blanca--, hiende los últimos huecos de tinieblas en el quirófano del *Segundo sueño*. Y esa luz es como un bisturí que "hiere", con brillos crepusculares, las últimas sensaciones del cuerpo:

Luz hendida, amarilla, luz que hiere
 bisturí del más hondo hueco de sombra oculta
 Luz de paredes blancas, anémica, de mármol [...].

(1: 13-15)

La imagen poética indígena encarna en esas metáforas hospitalarias. Compárense, por ejemplo, dos de las imágenes

del *Chilam Balam* citadas por el poeta en *La poesía indígena de México* con algunas imágenes iniciales del *Segundo sueño*:

... celestiales lluvias del algodón [...]
La flor amarilla del cielo es el sueño.

(*Obras en prosa* 449)

Luz de allá de la llama amarillenta
para el aire del éter más fino de los cielos
Nidos del algodón
para las alas de los peces del alcanfor y el yodo
líquidos mensajeros de la muerte.

(1: 21-25)

La imagen del cuerpo viviseccionado tiene idénticas resonancias indígenas: "mi cuerpo vivo, mío, / mi concha de armadillo" (1: 6-7). La "concha de armadillo" es una imagen del cuerpo ensimismado, refractario al cuchillo, amenazado, *impalpable* como la imagen poética indígena, pero es también una versión indígena de la imagen plotiniana del cuerpo como instrumento musical, adaptada del *Canto de los ahuehuetes*:

Yo digo, como antiguo cantor, que las palabras del Dios único escritas se hallan en los libros, en los cantos de los tamboriles, de los teponaztles y de las sonajas --fortalecidos con la dureza de mi concha de armadillo (*Contemporáneos* 12: 106).

La misma imagen aparecía --con las mismas resonancias indígenas y un énfasis similar en esa armadura de la "carne viva"-- en el pasaje de las "guitarras-ataúdes" del *Primero sueño*: "en concha de madera de armadillo / muertos festones sobre carne viva" (5: 15-16). Más allá de la piel, más allá de la corteza córnea --como una pura *imagen desollada*-- está

la palabra: "las palabras del Dios único escritas" en libros y sones de instrumentos que cantan el cuerpo del sacrificio.

Así, la "escafandra" de Saturno, armada de "siglos en mi siglo" (1: 26-27), significa una vuelta a los orígenes y a la raíz del sueño --una inmersión vigilante, manifiesta en la imagen del *Chilam Balam* recogida por Ortiz de Montellano, y en los versos finales de la estrofa del *Segundo sueño*:⁴

Han andado los espías quebrando
el sueño de sus ojos.

(Obras en prosa 449)

Y detrás de la muerte --centinelas--
ojos de dos en dos, vivos, cautivos.

(1: 30-31)

2

"Soy el último testigo de mi cuerpo" (2: 1). Esta frase, que cruza, como un *leitmotif*, el segundo pasaje del poema, traza --en su aparente fijeza-- el pausado movimiento de inmersión del alma vigilante en el sueño. Una *mirada interior* acecha el dormitar del cuerpo, impasible, dispuesto al sacrificio:

Veo los rostros, la sábana, los cuchillos, las voces
y el calor de mi sangre que enrojece los bordes
y el olor de mi aliento tan alegre y tan mío!

(2: 2-4)

Hay una suerte de *desarraigo* en este último testimonio del cuerpo, como si el vínculo entre el sentido y lo sentido se hubiera roto, como si alguien percibiera esas sensaciones sin reconocerse plenamente en ellas. Las percepciones de los

sentidos se confunden: se ven las voces de los cirujanos, el tacto y el olor que emana del cuerpo. La *sinestesia* preludia a la anestesia. Y en un descenso gradual, imperceptible, que comienza en la "fría sensación del mármol", la conciencia de la sensación toma el lugar de la sensación misma, y una idea del color, en estado puro, se aleja del color perceptible:

Siento que siento
lo frío del mármol
y lo verde
y lo negro
de mi pensamiento

(2: 6-10)⁵

Una idea del color que se refleja en la *forma escrita* del poema. Si, en un primer momento, correspondiente a esos "nidos del algodón" en que se deposita, absorbiéndose, la líquida sustancia "del alcanfor y el yodo"; si en un primer momento, repito, "lo verde y negro" sintetiza "la vida y la muerte" --"Nidos del algodón para lo verde y negro / de la vida y la muerte" (1: 16-17)--, en un segundo momento la percepción del color se analiza, se abstrae y se depura en una rara escritura pictográfica, con la *idea del color* como elemento. La insistencia en el color apunta, entonces, a una nueva construcción simbólica --a la imagen como *pictograma*:

Siento que siento
lo frío del mármol
y lo verde
y lo negro
de mi pensamiento

(2: 6-10)

(por el silencio a flor de mis entrañas
 en donde se evapora lo sentido
 entre lunas, calor, sangre y paredes
 descendiendo verdinegro y aturdido)

(3: 5-8)⁶

El uso de los colores en el *Segundo sueño* pudo inspirarse en el simbolismo de la poesía quiché. Al explorar las "resonancias" de la imagen indígena en la poesía moderna, el poeta identifica el valor simbólico de lo que llama "colores primarios": aquellos "que usan constantemente los quichés en sus textos antiguos".⁷ Y en efecto, la revisión de algunos fragmentos incluidos en su "Poesía antigua selecta" muestra que el simbolismo de esos colores que llama *primarios* se expresa, en el *Chilam Balam*, en series cromáticas simples: rojo, blanco, negro y amarillo--,⁸ cuando no en el interior de un complejo sistema cromático y simbólico del mundo, como el que surge de "El libro de los linajes", del *Chilam Balam*.⁹

La imagen puede percibirse entonces como *pictograma*, y la escritura misma como un arte hipnóticamente *pictográfica*.

Así, "lo verde y lo negro de mi pensamiento" aparece, más que como una alegoría de la vida y la muerte,¹⁰ como una imagen simbólica y visual, formal y abstraccionista: como un cromatismo de la escritura fundado, no en la añadidura del color, sino en el valor abstracto del color. Por eso, puede decirse del *Sueño* lo mismo que su autor escribía en "Carlos Mérida o el color": que el artista busca entre los restos de la imagen poética indígena "una forma-principio, una forma-color que converja hacia la emoción" (*Obras en prosa* 327).

3

Agotadas las últimas sensaciones, desvanecidas las últimas percepciones externas, sacrificado a la anestesia el cuerpo, la mirada se vuelve hacia el interior, hacia esa vida oculta que respira "bajo la piel" y vigila "detrás del alma" (3: 2, 10). Allí, lo primero que se ofrece a la vista es un paisaje psíquico, de mar interno, horizontal como el cuerpo yacente en el quirófano, sordo como el ritmo elegido para avistarlo:

Equilibrio de las palmas
 Que los vientos equilibra
 Onda de otra mar salina
 Con la tierra horizontada
 Para paloma perdida
 Y entre latidos hallada

(3: 3-8)

La "gradación de valor comparativo" de la que habla el poeta en *Una botella al mar* (131) se adentra de lo externo a lo interno, del paisaje físico al vacío paisaje corporal. El mar del oído toma el sitio del mar y el equilibrio de palmas y de vientos --su callada armonía-- revela el equilibrio del alma: esa vida oculta "que mi cuerpo equilibra" (3: 11). La "paloma perdida" en el horizonte, por último, recuerda a la paloma del arca de Noé, imagen del alma extraviada en el mar del diluvio --según la glosa al *Cántico espiritual* (San Juan 199)--, y hallada "entre latidos" en el *Segundo sueño*.¹¹

Ahora bien, lo que se abre a la mirada interior y le permite asomarse a los paisajes interiores del cuerpo no es una ventana ni una puerta: es solamente un "postigo", puerta

falsa, puerta dentro de otra puerta. En ese postigo late una vida oculta "detrás del alma" (3: 10) --vida inconsciente y vigilante, anónima, sobreviviente a la supresión del cuerpo. Nada más un "postigo de sangre y llamas", que hiere, como la "viva llama" de San Juan, *el centro más profundo del alma*:

¡Oh llama de amor viva
que tiernamente hieres
de mi alma en el más profundo centro!

(San Juan 238: 1-3)

El *Segundo sueño* está muy lejos de expresar la unión mística, apasionada, que encarna en la "llama" de San Juan. El "postigo de sangre y llamas" abierto en este pasaje del poema ilustra, sí, el fuego de la vida, pero en una forma más corporal, más pagana, más vinculada al drama del alma apasionada del cuerpo. Por eso, el olvido y sacrificio del cuerpo adquiere un cariz dramático en el *Segundo sueño*, y por eso, a través de este "postigo", se abre un paisaje de "sangre" y de "latidos" --fuego que "respira bajo la piel", como otro cuerpo detrás del cuerpo, sin piel, *impalpable*.

4

A la mirada interior que atisba, como por un postigo, las "llamas" de la vida, le sigue un descenso en la profundidad, una sumersión en los abismos, silenciosos, del cuerpo. Este descenso va acompañado por una distensión rítmica del poema, abandonándose la forma viva de la estrofa octosílaba, por la forma más clásica, más culta, de la estrofa endecasílaba.

Dos imágenes de origen hermético alumbran la vía de descenso al cuerpo. En primer lugar, la imagen simbólica del minero, que horada, con su pico, las oscuras entrañas de la tierra, en busca del metal primordial aprisionado en ellas. Y en segundo lugar, la del buzo --"escafandra" de espejos de Saturno (1: 27)--, símbolo del sumergimiento en el elemento abismal del sueño. Uno y otro, el buzo y el minero, vueltos ya exploradores *reflexivos*, encadenados a su propio abismo:

(minero de mis ojos y mi oído
 minero de mi cuerpo oscurecido
 buzo perdido entre sus propias redes
 horadando prisiones y montañas
 por el silencio a flor de mis entrañas)

(4: 1-5)

La frase "a flor de piel" ha sufrido, en estos versos, una transformación, un verdadero trastocamiento --"a flor de mis entrañas". Ahora, las entrañas del cuerpo están afuera.

Las influencias de San Juan y de Sor Juana vuelven a confluír en el descenso vertical del sueño. Se trata de una influencia subterránea, comparable, en el caso de Sor Juana, a una segunda inmersión en la vida que alimenta los sueños, y en el de San Juan, a una vía de unión mística *extraviada*, divergente en relación a la "llama" espiritual del *Cántico*.

La "viva llama" de San Juan resplandecía, en el pasaje previo del poema, como un "postigo de sangre y llamas", como una vida oculta "detrás del alma", semejante a la herida que hería a San Juan "en el más profundo centro de su alma" (San Juan 245). Y sin embargo, en el descenso del *Segundo sueño*,

se apaga el resplandor de esas llamas de "lámparas de fuego" que, en la canción de San Juan, iluminaba --como la antorcha alumbraría al minero-- las "profundas cavernas del sentido":

¡Oh lámparas de fuego,
 en cuyos resplandores
 las *profundas cavernas del sentido*,
 que estaba oscuro y ciego,
 con extraños primores
 calor y luz dan junto a su querido!

(San Juan 238: 13-15)

Así, las "cavernas del sentido" --o las "cavernas del alma", de acuerdo con la glosa de San Juan (319)-- ceden su sitio, en el descenso del *Segundo sueño*, a las "prisiones y montañas" del cuerpo --cavernas "de mi cuerpo oscurecido":

(por el silencio a flor de mis entrañas
 en donde se evapora lo sentido
 entre lunas, calor, sangre y paredes
 descendiendo verdinegro y aturdido)

(4: 5-8)

La idea de adentrarse en el microcosmos --ese universo de órganos, potencias y funciones que Sor Juana denomina las "oficinas" del cuerpo-- proviene, evidentemente, del *Primero Sueño*. Allí se recorren los parajes del sueño fisiológico --detrás de las imágenes fantásticas que el sueño finge a los ojos, en esa vida vigilante y anónima, ajena a los sentidos, que respira, que late y que alimenta los abismos del cuerpo. El vapor y el calor son, allí, elementos cruciales, no sólo de la circulación de la vida y del progreso inexorable de la muerte, sino también de la invención de "simulacros" en esa

"muerte temporal" que es el sueño (Sor Juana 198). Allí, por fin, "aquella del calor más competente / científica oficina" (Sor Juana 234-235) sirve de "hoguera" en que se tiemplan los vapores del calor humano, dando lugar a que la fantasía, dice el *Primero Sueño*, "formase / imágenes diversas" (266).

El estómago es, pues, ese lugar --"entre lunas calor sangre y paredes" (4: 5)-- "en donde se evapora lo sentido" (4: 6). Pero es, también, la "fragua de Vulcano", el abismo infernal que oculta el Etna, el forjador mineral del sueño:

Ésta, pues, si no fragua de Vulcano,
templada hoguera del calor humano,
al cerebro enviaba
húmedos, mas tan claros los vapores
de los atemperados cuatro humores,
que con ellos no sólo no empañaba
los simulacros que la estimativa
dio a la imaginativa
[...],
sino que daban a la fantasía
lugar de que formase
imágenes diversas.

(Sor Juana 252-266)

Ese inframundo de fraguas y vapores corresponde, por fin, al universo del misticismo indígena --al menos como se imagina en un artículo aparecido entonces en *Contemporáneos*. El calor --*Huehuetotl*-- se describe, allí, como "la primera manifestación de todo lo existente" (Domínguez Assiayn 216). Y el otro nombre del dios --*Tezcatlipoca*-- se traduce como "espejo que humea", "espejo humo" celeste, "vapor" (217).

La estrofa entera del *Segundo sueño* está puesta entre paréntesis, como si, a través de ese artificio gráfico --tan

silencioso como las "prisiones" del cuerpo--, se indicara un paréntesis de la sensación, un ensimismamiento: la puesta en abismo de un descenso confundido con la muerte del cuerpo.

5

La analogía del cuerpo sujeto a la anestesia y el "cadáver con alma" del poema de Sor Juana es, como se dijo antes, la piedra de toque del *Segundo sueño*.¹² "En el *Primero Sueño*", dice el poeta, "no es la vida misma la que se respira, sino la conciencia y la negación de la vida corporal: la idea de la vida" (*Obras en prosa* 428 n.44). Y cita, erróneamente, los últimos versos de un célebre pasaje del *Primero Sueño*:

El alma, pues, suspensa
del exterior gobierno --en que ocupada
en material empleo,
o bien o mal da el día por gastado--,
solamente dispensa
remota, si del todo separada
no, a los de muerte temporal opresos
lánguidos miembros, sosegados huesos,
los gajes del calor vegetativo,
el cuerpo siendo, en sosegada calma,
un cadáver con alma,
muerto a la vida y a la muerte vivo.

(Sor Juana 192-203)

Este pasaje de Sor Juana inspira, sin duda alguna, el argumento total del *Segundo sueño*. Pero el poeta interpreta esos versos como una "negación de la vida corporal", como la expresión de lo que él considera el "misticismo intelectual" de Sor Juana (*Obras en prosa* 427). Por eso, al reescribir la imagen de Sor Juana, el poeta se concentra en los oxímoros, un instrumento expresivo canonizado por la poesía mística.

Compárense, si no, los versos del *Segundo sueño* con el verso de Sor Juana --"muerto a la vida y a la muerte vivo":

Ni vivo ni muerto --sólo solo
 [...]
Sin sentidos, despierto
Con mi sangre, dormido
Vivo y muerto

(5: 1-5)

Con excepción de la fallida homofonía del primer verso --"sólo solo"--, todas las palabras del fragmento forman una cadena de opuestos derivada del verso de Sor Juana: "ni vivo ni muerto", "vivo y muerto"; "con sangre" y "sin sentidos"; "dormido" y "despierto". En cuanto al verso suprimido en mi transcripción --"el alma que me hice no la encuentro"--, es evidente que contradice lo afirmado en un pasaje anterior:

Soy el alma que me hice
 Y el cuerpo que me han quitado.

(3: 15-16)

Y allí, en ese lapso en que se pierde el alma a la par que el cuerpo, vuelve a presentarse el drama que obsesionó a Plotino: la *muerte del alma*; la muerte vivida como "una vida de cierta especie" --y no como "total privación de la vida" (*Selección 49*). Por eso, cuando el poeta dice: "el alma que me hice no la encuentro", habla de otro antiguo encuentro:

cómo verifico este descenso y cómo pudo penetrar el alma en el cuerpo, estando ella en sí misma, como a mí me ha parecido, aunque verdaderamente se encuentre en un cuerpo (Plotino, *Enéada IV 240*).

Pero el sentido del pasaje no se agota en las imágenes de Sor Juana y Plotino. La poesía y el misticismo indígenas, raíces de una tradición imaginaria del *Segundo sueño*, surgen sutilmente en los adverbios de la parte final de la estrofa. Cosa extraña, que no puede sino despertar interrogaciones:

Vivo y muerto
Perdido para mí
pero para los otros
hallado, junto, cerca, convivido,
con pulso, sangre, corazón, ardiendo...

(5: 5-9)

La fusión del misticismo indígena y el misticismo --o monismo-- plotiniano¹³ era moneda corriente en la época del *Segundo sueño*. "El antiguo mexicano", se leía en un artículo de *Contemporáneos*, "era esencialmente monista": creía en una Causa Ònica --"irrepresentable, inconcebible, impalpable"--, sólo comparable al "pitagorismo" (Domínguez Assiayn 215).

Y es esa Causa Ònica --"Señor del Cerca y el Junto" o "Gran Señor Impalpable"-- la que el poeta reencuentra en los rescoldos de la muerte y el sueño. Compárense los versos del poema con otros versos citados en "La poesía lírica azteca":

Perdido para mí
pero para los otros
hallado, junto, cerca, convivido

(5: 6-8)

Estalla en flores mi corazón.
Tremolo las fragantes flores que derraman rocío
Ante aquel que está cerca y junto.

(Obras en prosa 291)

6

Una silva neoclásica, forma puntual del *Sueño* de Sor Juana, transfigura, en el *Segundo sueño*, los escenarios vacíos del alma. Su tema es el sueño profundo, la noche de la sensación --la muerte. Ninguna imagen viva puede habitar el fragmento, arruinado y ausente. A su estrofa inicial la alumbra una luz esquelética --blancura nívea de esas imágenes petrificadas, adscritas a la voz, a la estatua, a la sombra. El cuerpo no late ya. Algunos seres vegetales respiran en la frontera del desierto y la muerte --en la *asfixia* del cuerpo adormecido.

El cuadro, en su conjunto, parecería salido del pincel de un inventor metafísico, con sus umbrales y plazas vacías, sus vegetaciones de silencio y sus ruinas de "belleza rara":

Esqueleto de nieve y de silencio
de sombra recogida en su vislumbre
desnudo en el dintel de los desiertos,
forma distinta de belleza rara
que la voz de mi estatua
no pudo asir desde su estrecha plaza,
esparce su corona de equilibrios
en mi silencio enjuto y envidiable
más allá de la boca de los pinos
que al tiempo alternan su minuto de aire.

(6: 1-10)

Pero el *espíritu* mismo del paisaje proviene, una vez más, del *Primero Sueño*. Piénsese en los desérticos paisajes egipcios del llamado "Intermezzo de las Pirámides", en donde la "sombra piramidal" de la noche, que invadía --"funesta"-- los versos iniciales del *Sueño*, cobra forma material, aunque sólo para revertirse en una alegoría neoplatónica del alma:

Las Pirámides fueron materiales
tipos solos, señales exteriores
de las que, dimensiones interiores,
especies son del alma intencionales;
que como sube en piramidal punta
al Cielo la ambiciosa llama ardiente,
así la humana mente
su figura trasunta,
y a la Causa Primera siempre aspira.

(Sor Juana 400-408)

Piéñese, sobre todo, en los pasajes inaugurales del Sueño: "La invasión de la noche" y "El sueño del cosmos", cuando la "sombra fugitiva" reina en el mundo sublunar,¹⁴ en la atmósfera, asimilándose el ritmo respiratorio del cuerpo con el aliento y la exhalación del cosmos.¹⁵ Allí se asiste al vuelo de las aves nocturnas, al sueño de los seres. Allí el venado, aunque dormido, "la oreja alterna aguda" (120),¹⁶ "con vigilante oído" (116),¹⁷ y hasta el viento se sosiega y descansa del vuelo de los pájaros --"la leve turba" (127)--, libre al fin de las alas que lo cortan con su movimiento.¹⁸

Piéñese, por último, en el silencio que impera sobre el mundo del *Primero Sueño*: silencio de estatuas, encarnado en el egipcio Harpócrates --Dios Grande del Silencio, clave inaudible y misteriosa de un antiguo saber hermético--, cuya estatua nos presenta Sor Juana "intimando el silencio a los vivientes" (73).¹⁹ Es un silencio que casi puede oírse, una selva de voces apagadas en el sueño universal de los seres:

El sueño todo, en fin, lo poseía;
todo, en fin, el silencio lo ocupaba.

(Sor Juana 147-148)

Y en la quietud contenta
 de imperio silencioso,
 sumisas sólo voces consentía
 de las nocturnas aves,
 tan oscuras, tan graves,
 que aun el silencio no se interrumpía.

(Sor Juana 19-24)

Todos estos elementos aparecen en la silva del *Segundo sueño*: la sombra y las figuras del desierto, la estatua y la voz, la luna, el aliento acompasado del cosmos, el silencio, el "vigilante oído", el dormitar de los pájaros y el viento. Y el esqueleto, ¿no es, acaso, un trasunto de las ruinas del cuerpo anestesiado? ¿No es otro "tipo material", otra "señal exterior" de un aspecto, o "dimensión interior" del alma?

Y un "Dios sin latidos --Dios de sueño--" abrevia, en el silencio del silencio, los espacios imaginarios del alma:

Para un Dios sin latidos --Dios de sueño--
 abrevia mi silencio en su silencio
 donde crece la luna
 donde agoniza el pájaro
 donde el espacio ignora su pie leve.

(6: 11-15)

7

El séptimo pasaje del poema está compuesto a modo de *rondó*, con sus cuatro cuartetos endecasílabos y sus cuatro versos iniciales repetidos en forma de *ritornello*. Dos motivos se alternan en contrapunto: *muerte para la vida y vida para la muerte*. El árbol, el hombre, el alma y el sueño se someten, sucesivamente, a una transformación idéntica --metamorfosis de la vida y la muerte, nutrición de la vida por la muerte.

El "árbol-Dios" es un símbolo de la poesía rilkeana.²⁰ Es un símbolo hermético que --como los "cultos solares", los "ritos de renovación" y el simbolismo del sacrificio humano, entre otros temas que nos conciernen-- estudió Mircea Eliade en su *Tratado de historia de las religiones*. Su sombra cubre la sexta *Elegía del Duino*, y sobre todo los *Sonetos a Orfeo*, *Sonetos a Orfeo*, donde la silenciosa ascensión de la "savia" transmuta el descenso del dios a los infiernos. El canto del poeta se revela, ahí, como un árbol que crece en el oído;²¹ el descenso, como un secreto viaje a las raíces;²² la savia, en fin, como ascensión gozosa, consagración y ofrenda de los frutos, "materia de la muerte" y de los muertos --"los que a la tierra nutren", "los que duermen junto a las raíces".²³

Y estos mismos elementos aparecen en el *Segundo sueño*, como otro rito de renovación asociado al sacrificio humano:

Para que el árbol goce de su verde
 La raíz nace oculta y amarilla
 Y de savia la sangre se acuchilla
 Y de aroma la fruta su piel muerde

Para que el árbol goce de su verde.

(7: 1-5)

El segundo motivo del pasaje se vincula a un ritual cristiano: la imposición de la ceniza. Pero la fórmula de dicha ceremonia --"polvo eres y en polvo te convertirás"-- adopta, aquí, una función nutricia, transmutadora, extraña al ascetismo católico, semejante a la idea filosófica del calor que aparecía en los versos del *Sueño* de Sor Juana:²⁴

Para que el hombre nutra su ceniza
 Guarda calor en la invalida mano
 Sollozo mutilado en la sonrisa
 Y la caricia verde del gusano

Para que el hombre nutra su ceniza.

(7: 6-10)

El tercer cuarteto retoma una imagen del "Argumento": la "navegación del alma". También este motivo aparecía en el *Primero Sueño* --como un naufragio psíquico, "mental", imagen de la derrota del alma ante el caos y tempestad del cosmos:

mal le hizo de su grado
 en la mental orilla
 dar fondo, destrozado,
 al timón roto, a la quebrada entena,
 besando arena a arena
 de la playa el bajel, astilla a astilla.

(Sor Juana 565-570)

Pero, en el pasaje del *Segundo sueño*, la "navegación del alma" se revela como un naufragio en sí misma, como si, para navegar, hubiera debido no sólo *desistirse* del cuerpo, sino también *morir* en la "memoria dispersa de su vida":

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

Para que el alma su cordaje mida.²⁵

(7: 11-15)

El último cuarteto del pasaje nos devuelve a la poesía de Rilke: más allá del simbolismo del árbol --savia, raíces,

fruto--, al mito que lo inspira, al descenso del dios en los infiernos. Y aunque el nombre de Orfeo no se pronuncia, son "sus pies" los que pisan "la morada precisa de la muerte":

Para que el sueño con sus pies descubra
 La morada precisa de la muerte
 Tiene el ojo conciencia de lo inerte
 Y la voz el silencio y la penumbra

Para que el sueño con sus pies descubra
 La morada precisa de la muerte.

(7: 16-21)

La imagen órfica se asimila, así, al sueño del cuerpo anestesiado, como si el ojo que lo mira inerte y la voz que ha dejado de escucharse fueran la voz y la visión de Orfeo. Por eso, puede decirse del cuerpo sujeto a la anestesia lo que se dice del descenso del dios en los *Sonetos a Orfeo*:

El que no conoce más que la vida, no conoce toda la vida; sólo la poseerá verdaderamente después de haberse sumergido en la muerte y haberla anexado a su existencia. Orfeo es divino porque elevó la lira aun entre los muertos y se alimentó de *adormideras* [...]. Su vida está nutrida de muerte, su muerte se nutrirá de vida [Angeloz 233-234].

Pero volvamos a la primera estrofa. El "árbol-Dios" no es solamente un símbolo de la poesía rilkeana: es también un motivo de la poesía indígena --del "misticismo indígena". En el "Canto de los ahuehuetes", el árbol es imagen de la vida perdurable; en el *Chilam Balam de Chumayel*, la "Madre Ceiba" --blanca, roja, amarilla, negra-- es el "centro escondido", el "centro invisible" de la tierra.²⁶ Pero el árbol sagrado de la poesía indígena se vierte, en el *Segundo sueño*, en una

recurso típico de la poesía indígena, pero esencia, también, del hipérbaton gongorino-- al misterioso sujeto del poema.

Se trata, en otras palabras, de revelar a ese sujeto oculto, velado por las formas e imágenes de lo que el *Libro de las pruebas* llama "lenguaje figurado".²⁸ La influencia de la poesía indígena desborda, entonces, la dimensión plástica y visual de las imágenes, concentrándose, por una parte, en su función *ritual* de revelación esotérica y, por otra, en la *retórica* de la imagen indígena: su técnica, su gramática, su "paralelismo convergente" --todo lo que el poeta llama "su superficie, su piel y sus modales" (*Obras en prosa* 448).²⁹

Las siguientes imágenes, citadas en *La poesía indígena de México*, ilustran claramente el artificio gramatical usado en el *Segundo sueño*. Las cuatro giran alrededor de un vacío, como si la imagen se construyera sobre una *elipsis* original:

el de los huesos verdes y el corazón vegetal
 el que está hecho de finísima sustancia
 la [flor] que está boca arriba
 la que está tendida de espaldas

[*Obras en prosa* 444 n.7, 449]

Estas imágenes revelan la yuxtaposición de la imaginación azteca y la del *Segundo sueño*. El *colibrí* de la poesía indígena --transfigurado en la primera línea-- se asocia con la imagen del árbol en el *Segundo sueño*. La segunda figura, en cambio, define sutilmente la esencia de *Bolon Mayel*: Gran Señor Impalpable transformado en el "cuerpo impalpable". Las

últimas líneas, en fin, dejan deslizarse, tras la figura de la flor simbólica, la posición del cuerpo en el quirófano.

Pero a esas resonancias se añade la de la construcción gramatical, otra vez derivada del "paralelismo convergente":

El que goza su cuerpo y su sonrisa
 El que pesa la rosa
 El que se baña en púrpuras de sangre
 Espesa como mármol sin caricia
 El que vive a la sombra deshojada
 Del aire poco que respira y mancha
 El verde por la orina verdenado
 El plateado en ceniza

[8: 1-8]

El fragmento es una pura resonancia. Algunas de esas palabras aparecen en el pasaje séptimo. Otras reminiscencias conducen a la escena del sacrificio, al letargo anestésico, al sueño profundo. Otras, por último, reviven --"el plateado en ceniza / que horada / olvida / hierre" (8: 8-11)--, el descenso mineral al cuerpo, y después, una imagen indígena: "las cosas que taladran la noche" (*Obras en prosa* 449). Y lo mismo sucede con los otros versos de la estrofa: "el que de la mujer nada recibe / y al hombre no da nada" (8: 13-14), recuerda la versión del tarasco *guariti*: mujer, "la que hace morir, no la que mata" (*Obras en prosa* 444 n.6). Los "espías [que andan] quebrando el sueño de sus ojos" --otra expresión tarasca (*Obras en prosa* 449)-- reaparecen, de otra forma, en el pasaje: "el que asoma los ojos sin cruzarlos" (8: 15). La idea misma del hombre, dividido en cuerpo y alma,³⁰ encarna en los versos de la estrofa a través de una imagen indígena:

El agua que se parte y divide...

[Obras en prosa 449]

El partido por dos y en dos mitades

Iguales repartido

El sin olor

El Hombre

[8: 16-19]

El hombre sería el "centro escondido" e "invisible" del poema, revelado sólo en los últimos versos, de la misma manera que un extenso hipérbaton de treinta y cinco líneas difiere, en el *Sueño* de Sor Juana, la revelación: el *nombre* del hombre --microcosmos; maravillosa mezcla de "vegetable aliento", sensación y conciencia; "compendio misterioso" de todas las formas inferiores; "bisagra engarzadora"; ángel y piedra; cielo y tierra; "última perfección de lo criado":³¹

el Hombre, digo, en fin [...].

[Sor Juana 690]

El sin olor

El Hombre

[8: 18-19]

El *nombre* se revela, en ambos casos, al final de un pasaje que lo esconde. Pero si, en el discurso del *Primero Sueño*, la aparición del hombre obedecía a un ascenso en las "escalas del ser" y, por tanto, a un proceso cognoscitivo, en el discurso del *Segundo sueño*, el hallazgo del hombre se produce tras un descenso purificador, como una ascensión

plagada de reminiscencias --del cuerpo, de la muerte, del sacrificio--: como una redención. De ahí que pueda decirse que, en el *Segundo sueño*, el sincretismo de lo barroco y lo indígena culmina en el gran símbolo del sacrificio cristiano --el Verbo, la redención del hombre a través de la palabra:

El Hombre
Sólo por la palabra redimido.

[8: 19-20]³²

9

La *palabra* se revela, entonces, como el verdadero "corazón" del poema. La *palabra*: tema de un pasaje crucial --el pasaje más logrado del *Segundo sueño*--, pero tema borrado, ausente, elípticamente señalado en dos estrofas que lo sofocan sólo para darle aliento. La *palabra*: residuo de la voz escuchada en el sueño, corazón desollado de la imagen --alma y cuerpo.

El noveno pasaje del poema está construido en forma de dos quintetos endecasílabos, compuestos, casi absolutamente, de adjetivos, esas palabras sin sustancia propia, ceñidas al nombre en el uso gramatical corriente de las palabras y, sin embargo, aquí, en las dos estrofas del pasaje, despojadas de ese valor secundario, cedido en préstamo, encarnadas por sí mismas en el cuerpo sin cuerpo del poema, abstractas como la idea del color, impalpables, organizadas en una constelación de imágenes sobre el papel, en una constelación tipográfica que podría titularse --así, con minúsculas-- "la palabra":

alúcida veloz clara ceñuda

desnuda	sofocada	misteriosa		
menuda	pura	impura	deseada	
libre	precisa	frágil	despojada	
sola	solemne	solitaria	y	alma

alúcida	veloz	cálida	oscura	
orgullosa	dolida	apasionada		
ávida	tímida	arrojada	sobria	
sensible	fina	libre	leve	dueña
multiforme	constante	sangre	sangra	

(9: 1-10)

El texto admite una lectura múltiple, "multiforme", como la palabra atomizada. Puede leerse línea por línea y verso por verso, midiendo y acentuando sílabas y palabras. Puede leerse, también, de acuerdo con una tensión genética, vegetal, se diría, siguiendo las bifurcaciones de sus ramos y sus raíces. Una tercera lectura, más libre aún, contempla al poema como un espacio visual o puramente sonoro, virtual y azaroso, como una constelación de palabras que se pueden asociar libremente, caóticamente, a saltos. Sería posible, por tanto, formular un programa de ordenación del poema, a riesgo de olvidar matices y eliminar otros ejes de lectura, localizando núcleos y trazando series e hilos conductores.

Una palabra inventada, un neologismo exacto, aunque ambivalente, constituye el núcleo de las dos estrofas: el adjetivo "alúcida", que, confundiendo el prefijo privativo "a-" con la raíz del verbo "alucinar", intensifica y turba, al mismo tiempo, la diurna *lucidez* de la palabra. Lúcida y alucinada, la palabra monta otro escenario imposible ya de reducir: "alúcida", ni sólo lúcida ni solamente alucinada.

En la serie de repeticiones que cruzan el poema, la palabra "alúcida" tiene una función generadora y se ubica, en consecuencia, al comienzo de las estrofas. Las otras dos palabras repetidas, la palabra "veloz" y la palabra "libre", con lo que entrañan de escritura *veloz*, de escritura *libre*, de escritura automática o semiautomática, se distribuyen de distintas maneras. El adjetivo "veloz" se mantiene fijo en el mismo sitio, como si su función consistiera, justamente, en apresurar el ritmo de las palabras, dando curso al flujo de las imágenes en cada estrofa. El adjetivo "libre", por su parte, flota aleatoriamente en puntos distintos de cada una de las dos estrofas, cumpliendo, también él, en la práctica, la función reservada a la palabra por su propio significado.

"Alúcida", "libre", "veloz": palabras repetidas en las dos estrofas; bisagras de un mecanismo asociativo, reiterado a modo de variación libre; fórmulas de escritura automática; trabes de una distribución simétrica, bipartita, del poema.

La palabra "clara" y la palabra "oscura" introducen ya una disimetría, como si la palabra-raíz "alúcida" desdoblara en ellas su paradoja: lúcida y alucinada, *clara* y *oscura*. El efecto de contraste repercute, por otro lado, en la posición levemente alterada que ambas palabras ocupan en cada una de las dos estrofas. Un contraste similar se percibe entre las palabras "pura" e "impura", exacerbado por la contigüidad de ambas en la misma línea de la misma estrofa. Palabra "pura" y palabra "impura": desnudamiento, juego de contrastes que nos devuelve al fundamento de la poesía mística --*oxímoron*.

La palabra vive, pero vive así: balbuceada, diseminada en la constelación del sueño. Como el cuerpo, es "sensible", "cálida", "dolida", "deseada", "apasionada". Y como el alma, es palabra bajo la piel, ya sin piel, "desnuda", "sofocada", "misteriosa", "despojada", en fin, como la imagen indígena.

De esta sutilísima divergencia latente en el interior de la palabra viva --cuerpo y alma--, surge una bifurcación más profunda, perceptible, sobre todo, en las puntas de cada estrofa, en sus palabras finales --"alma" y "sangra"--, como si la palabra-raíz "alúcida" se ramificara silenciosamente y fructificara en ese doble destello del cuerpo y el alma. La palabra "alma", en primer lugar, situada en la punta de la primera estrofa: gramaticalmente ambigua, pero, en virtud de la conjunción antepuesta --"solitaria y alma"--, proclive a recobrar su valor de adjetivo. Palabra "alma": *vivificadora, criadora, nutricia*, que da vida a un cuerpo sin sensaciones.

En cuanto a la palabra situada en la punta del segundo quinteto, ella misma es fruto de una ramificación gramatical directa: "sangre sangra". Una sola raíz gramatical nutre los dos vocablos, ninguno de los cuales, por cierto, tiene valor de adjetivo. Y sin embargo, en el espacio abierto del poema, donde no prevalecen las condiciones gramaticales corrientes, ambas palabras --"sangre" y "sangra"-- pueden ser absorbidas por la fuerza de una constelación de imágenes estrictamente adjetivas: insustanciales, evanescentes, fluctuantes como lo son ellas mismas. Una breve desinencia verbal, un fonema, es todo lo que las separa: "sangre sangra", como si el juego de

repeticiones y diferencias que configura al poema encontrara en este par de palabras su expresión más pura y sintética.

La palabra "sangre" y la palabra "sangra" son el único verbo y el único sustantivo del pasaje. Su irrupción en éste puede ser leída simbólicamente, como una resustancialización de la palabra, como una encarnación del Verbo en la palabra. La palabra es "sangre", la palabra "sangra": es la víctima y el fruto del sacrificio --la palabra *redime* por la sangre.³³

La ausencia del nombre que se adjetiva es el elemento esencial del pasaje: en virtud de su ausencia, las palabras pueden dispersarse en la página, volverse autónomas, abrirse y desentrañarse, ramificarse, reinventarse, transgredir las normas de la gramática. Pero la idea inspiradora del pasaje tiene un origen remoto, menos ortodoxo que la liturgia de la que se nutría su modelo estético: *Ash Wednesday*, de Eliot. La idea deriva del *Cántico espiritual*, donde la impotencia de la palabra para "decir" la experiencia mística da lugar a un "no saber decir" que es un "decir" a través del *balbuceo*.

Reléase la glosa de San Juan a ese famoso endecasílabo del *Cántico*, citado ya en el "Argumento" del *Segundo sueño*:

[*Un no sé qué que quedan balbuciendo:*] Esto creo no lo acabará bien de entender el que no lo hubiere experimentado; pero el alma que lo experimenta, como ve que se le queda por entender aquello que altamente siente, llámalo un *no sé qué*; porque así como no se entiende, así tampoco se sabe decir, aunque, como he dicho, se sabe sentir. Por eso dice que le quedan las criaturas balbuciendo, porque no lo acaban de dar a entender; que eso quiere decir balbucir, que es el hablar de los niños, que es *no acertar a decir y dar a entender qué hay que decir* (San Juan 55).

Un efecto semejante se busca en el pasaje del *Segundo sueño*. Pero, en lugar de la experiencia extática, lo que se intenta expresar en él --como comenta José Gorostiza-- es el "estado" de la anestesia, tan inefable y posible de "sentir" como el estado místico.³⁴ Por eso, se expresa el poeta en un lenguaje inarticulado. Por eso, en el "Argumento" del poema, se aludía al "profundo silencio y el «no sé»". Y por eso, al hablar de la poesía indígena --"sin idioma, desnuda ya, sin piel, sin superficie y sin modales" (*Obras en prosa* 448)--, Ortiz de Montellano invocaba la "viva llama" de San Juan:

La canción indígena está muerta, murió del mismo mal que su lengua y con ella se desarticuló del mundo de la expresión, pero la poesía indígena yace, viva llama recostada detrás de la fonética española que le ha prestado su cuerpo y su sangre para seguir viviendo (*Obras en prosa* 448).

El cuerpo se ha convertido, así, en una metáfora de la palabra, "sofocada", "despojada" de piel y de lenguaje, viva aún en la imagen poética como vive el cuerpo la muerte en la anestesia. Desarticulada del mundo de la expresión --como la canción indígena y como el cuerpo tendido en el quirófano--, la palabra sobrevive a una lengua que se ha perdido, encarna en otra lengua inarticulada: lengua del alma sin sentidos (o sin "sentido"), en la que se sangra "para seguir viviendo".

En la "afasia progresiva", dice Bergson --en esos "casos en que el olvido de las palabras va agravándose cada vez más"--, las palabras desaparecen siguiendo un orden determinado: "como si la enfermedad supiese gramática, los nombres

proprios son los primeros que se eclipsan, luego los nombres comunes, después los adjetivos, por último los verbos" (62). En la "afasia" gramatical del poema de Ortiz de Montellano, la primera palabra que se eclipsa es la palabra "Dios". Luego viene el declive de las palabras sagradas: los otros nombres de la Palabra. Quedan los adjetivos que envuelven a los nombres, pero no son capaces de expresarlos. Y el verbo, que expresa "acciones" y se expresa "en gestos" (Bergson 63).

10

El penúltimo pasaje del poema corresponde, a grandes rasgos, al "despertar humano" del Sueño de Sor Juana. Pero la imagen que lo domina es la de "la rama del árbol-Dios", de Rilke. Y esa imagen ocupa los primeros versos de sus dos estrofas:

Debe ser *débil rama* la que a tu voz responde
Debe ser *débil rama* mi voluntad

(10: 1, 17)

El pasaje comienza con una evocación, más definida que nunca, de los paisajes infernales. La figura de Orfeo vuelve a invocarse en él, sin nombrarse, oscuramente dibujada en el "dominio del fantasma y la muerte", de "las horas después", sobre el trasfondo de ese "césped de lirios" que alude a los asfódelos de las praderas del Hades, sobre el "fango" de ese río negro --"olvido de mi cuerpo"-- que corre lamentándose y cuyo "frío" puede hacer evocar las aguas del río de Letheo:

Debe ser *débil rama* la que a tu voz responde,
impreciso el dominio del fantasma

y la muerte,
llano el césped de lirios y delirios
por donde corra libre lamento el de la mente

(10: 1-5)

"Debe ser fango el frío de las horas después", se lee en la siguiente línea (10: 6), como si una cisura vertical, profunda, cortara en dos los versos del fragmento: afuera y adentro. De un lado, el paisaje físico, las "aguas obscenas" del río del Consulado; de otro lado, el retruécano, el juego de palabras, la sensación, el odiado *demonio de la analogía*:

césped de lirios	y delirios
donde corra libre	lamento el de la mente
fango	el frío

Las "palabras narcóticas", injustamente condenadas por Villaurrutia, invaden el poema --lo despiertan, rehacen a la palabra de sus cenizas, asocian sentido con *phoné*: "debe ser débil", "césped de lirios y delirios", "libre lamento el de la mente"; "fango", "frío", río "de las horas después". Y si esa *narcosis* envenena el limpio flujo de la palabra poética, aviva, también, la escucha de la "voz" apagada en el sueño:

Lo último que se pierde es el oído. Una voz nos lleva y una voz --la misma-- nos trae desde muy lejos, desde otro túnel maternal en ascenso del fantasma a la carne y del silencio al rumor.

En ascenso, dice el "Argumento" del *Segundo sueño* --en cuyo cuerpo sin cuerpo de palabras no había más que silencio en el silencio. Abajo quedan "el postigo y la llama", abajo "el mármol olvido de mi cuerpo", atrás la sangre y el sacri-

ficio. Sólo ahora vuelve a escucharse la "voz de viento y sombra / de medida medida / de calores delgados" (10: 12-14) que nos conduce "otra vez al torrente de la vida" (10: 16).

Esa voz me rescata del cadáver --"mi presencia aislada y amarilla" (10: 19). Y es una "voz ariadna", un "caracol de palabras", una voz que me salva y que me nace del cadáver y la muerte y el sueño. "La rama del árbol-Dios ha florecido ya", como quería Rilke (Angelloz 87). La flor efímera de la sensación vuelve a ser *humo* en la palma de la mano --humo de los sacrificios. Es como una voz sin palabra, un "balbuceo":

Debe ser débil rama mi voluntad
 humo la sensitiva de mi mano
 y mi presencia aislada y amarilla
 cuando tu voz ariadna, voz de viento y de sombra
 caracol de palabras,
 es mi último recuerdo y mi primer llamada
 apenas balbuceo
 en forma de palabra
 que de nuevo me arranca a las entrañas
 y me nace del sueño.

(10: 17-26)

En el fondo del "túnel maternal", el grito del nonato. Pero también la orden dada a Lázaro: --*Levántate y anda*. Así es como la culpa cristiana toma posesión de una poética; así suple Lázaro a Orfeo. Como una figura trasplantada de Orfeo, Lázaro es un muerto viviente, estrictamente un "cadáver con alma", una conciencia salvada del sepulcro. Lázaro vuelve de la muerte por su propio pie, pero no, como Orfeo, guiado por su propio canto, sino obediente a la voz y voluntad divinas, como la "débil rama" que le "responde": --*Levántate y anda*.

La *resurrección* tomaría, así, el lugar de la vuelta de Orfeo de los infiernos. Pero es, una vez más, el sincretismo de la poesía --o el "misticismo"-- indígena y el misticismo de su versión cristiana el que permite asimilar las *flores* nacidas de la muerte en sacrificio al cuerpo que revive del sepulcro: cuerpo de Lázaro y Orfeo, descuartizado entre tres tradiciones que lo reaniman para darse vida. Y así, más allá de aquella intervención quirúrgica que originó al parecer la infinita obsesión de Ortiz de Montellano,³⁵ está la imagen del sacrificado junto a la imagen del resucitado. O en otras palabras, *cerca y junto* de esa imagen indígena que "tremola" las flores del sacrificio, está la imagen --el cadáver-- de Lázaro, vuelto a la vida no para vivir, para decirlo todo:

Estalla en flores en mi corazón.
Tremolo las fragantes flores que derraman rocío
Ante aquel que está cerca y junto.

(*Obras en prosa* 291)

[...] "I am Lazarus, come from the dead,
Come back to tell you all, I shall tell you all".

(*The Love Song of J. Alfred Prufrock* 94-95)

11

La *luz* y el *aire* son los elementos de la *resurrección*, más allá de la tumba y el "cadáver con alma", imagen lazarieta del cuerpo anestesiado. Sólo el *aire* y la *luz* --depositarios de aquella imagen plotiniana del alma abandonada al cuerpo-- le ofrecen un cuerpo al cuerpo. Y solamente el *aire* y la *luz* transfiguran el *cuerpo presente* en la *presencia del cuerpo*.

Primero, esa "luz que del sueño torna" (11: 1), que es "presencia, color y movimiento" (11: 2), capaz de devolver a las cosas su *coseidad*, su pureza, su "aislamiento" (11: 4):

mi cuerpo vivo, mío,
 mi concha de armadillo,
 triángulo de color, sentido y movimiento
 contorno de mi mundo que me adhiere y me forma y
 me conduce
 del sonido a la voz y de la voz al sueño.

(1: 6-10)

Pero esa "luz que del sueño vuelve" (11: 5), presencia y luz "sin peso y sin pesar", es, además, una luz interior o la luz de una *mirada interior*, un *fuego interno* de la mirada que, al abrirse los párpados, corresponde a la luz del día:

Luz que del sueño vuelve --forma viva
 insistente mirar de la mirada
 absorta, nueva, día,
 y por primera vez iluminada

(11: 5-8)

El aire, en cambio, está plagado de reminiscencias, y aunque es un *fruto* en su forma --"en su modo de ser casi de fruta" (11: 12)--, conserva aún la sofocación, la asfixia, y también los cuchillos y el "verbo" asociados al sacrificio:

Aire que muerdo a gritos y cuchillos
 por la primera vez
 como un ahogado
 que a la orilla del aire
 sabe que respirar es verbo, gracia y pájaro.

(11: 13-17)

Como en "El triunfo del día" del *Sueño* de Sor Juana, emerge el sol entre el clamor de las aves (922-923): la luz reparte "a las cosas visibles sus colores" (971) y restituye su operación "a los sentidos exteriores" (972-973), conforme a una *justicia* o una "luz judiciosa / de orden distributivo" (969-970) que baña ahora al cuerpo yacente en el quirófano, restableciendo la armonía divina, la analogía del micro y el macrocosmos, la perspectiva áurea; transfigurando al cuerpo --imagen bella y justa-- en un renacimiento de la anatomía:

Diluido en alegría
 encuentro *justo* el mundo que se toca
 se mira y me compara,
 el multiforme y único
 el mundo de mis piernas y mis brazos
 discípulos del ojo
 maestro de distancias

(11: 18-24)

El ojo cumple el papel que el sol cumple en el *Primero Sueño* --distribuidor de luz, modelador de formas, volúmenes, distancias. Así lo quería Plotino en las *Enéadas*, y así lo repetía el epígrafe de *La poesía indígena de México*: "Jamás el ojo habría percibido el sol si antes no hubiese tomado su forma". Y el mismo impulso conducía a Sor Juana a imaginarse la *visión* del sol, la luz del ojo opuesta a la luz del sol:

la *vista* que intentó descomedida
 en vano hacer alarde
 contra objeto que excede en excelencia
 las líneas visuales,
 --contra el *Sol*, digo, cuerpo luminoso

(Sor Juana 456-460)

El mundo se revela, entonces, como algo *justo*, aunque impenetrable; como un todo único y multiforme --"triángulo", como el cuerpo, "de color, sentido y movimiento" (1: 8). Esa imagen abstracta y geométrica sintetiza, por cierto, en sus valores plásticos, al "misticismo indígena", conforme a una plástica y a una mística que hallaron, años antes, en el Dr. Atl a su divulgador más connotado. Y ese extraño sincretismo alimenta las primeras imágenes del despertar y el día, cuya fuerza vital traza el poeta con línea ingenua y primitiva:

el mundo colmenero de voluntad y llamas,
calles, ciudades, hombres, amenazas,
imágenes, prisiones, ríos, ventanas,
triángulo de colores que me devuelve el alma.

(11: 25-28)

Pero ese universo vitalista y geométrico, de líneas simples y colores primarios, de formas puras en movimiento, ha vuelto a ser una *morada* humana, un mundo inteligible, una *forma interior* indisociable de lo bello incorpóreo. En otras palabras, la *estética* plotiniana del poema vuelve a aparecer aquí, al final del poema, no como simple negación del mundo, sino como una afirmación de la *justicia* de la vida humana:

El universo ha llegado a ser así una morada bella y variada, que el Alma universal no ha privado de su presencia, sin incorporarse a ella no obstante; ha juzgado al universo entero digno de sus cuidados y le ha dado así tanto ser y tanta belleza como él era capaz de recibir, sin perder ella nada, por lo demás, porque administra el universo permaneciendo por encima de él, en el mundo inteligible (Plotino, *Selección* 278).

"Dar a cada quien lo que le es debido, he aquí la expresión de la verdadera justicia", dice Plotino (79). Si el cuerpo es una cárcel o una tumba, si la muerte *reside* en el cuerpo, es porque existe esa justicia: "movimiento circular" del cielo, ascensión y descenso, armonía de las almas, drama del olvido y el retorno, afirmación apasionada del cuerpo. "Lo que el universo actualmente posee le basta y le bastará siempre" --de manera eterna e inmutable (*Selección 282*).

Sueño de un sueño, *sueño ritual* --dentro de una pura sensibilidad barroca y a merced de la la piedra y el quirófano--, el *Segundo sueño* acaba por restablecer la *letra* del *Sueño* de Sor Juana, aunque ya en términos de una intervención literal (la del cirujano: Raoul Fournier, a quien está dedicado el poema) y una intervención simbólica (la del poeta que abre e ilumina el cuerpo --el texto-- de Sor Juana). A fin de cuentas, esta "apariencia de liturgia", "de operación mística o simbólica", descompuesta en actos y "organizada en espectáculo" (Valéry 40), ¿no desemboca en una *resurrección*, en una ceremonia verbal, espectacular, litúrgica, cumplida en el acto final del *Sueño* y del *Segundo sueño*?:

[...] restituyendo
entera a los sentidos exteriores
su operación, quedando a luz más cierta
el mundo iluminado y yo *despierta*.

(Sor Juana 972-975)

Voz que del sueño vuelve,
adonde la caricia no penetra
desciende, alegre, el aire, el sol, la sangre...

y me despierta.

(11: 29-32)

NOTAS

¹ El soneto "Orfeo" del libro *Hipnos*, de Montellano, enlaza la imagen del héroe con la del cuerpo de *Muerte de cielo azul*, y a través de ella, con la del descenso del *Segundo sueño*. Orfeo es "espejo de la muerte sin retorno"... "forma pura, interior"... "noche de carne"... "que inerte el cuerpo, fragua de metales, / salva de sueño y muerte lo que vive" (*Sueño y poesía* 163).

² Sobre la influencia de la imagen poética indígena en la obra de Montellano, y de esta imagen en particular, se ha hablado ya en la primera parte de este trabajo. En cuanto a la imagen del "Gran Señor Impalpable", proviene de *La poesía indígena de México* (*Obras en prosa* 444 n.6).

³ La *Teoría de Porfirio*, traducida por José Vasconcelos, sirve de prólogo a la *Selección de las Enéadas* que editó Vasconcelos en 1923 y que, probablemente, leyó Montellano.

⁴ Se dirá que la "escafandra" de Saturno representa --desde una perspectiva realista, muy clara en la imagen del poeta-- al anillo luminoso suspendido sobre la mesa de operaciones. Pero también es cierto que el autor refiere el signo al de su nacimiento: *Saturno*, que es la vuelta a los orígenes.

⁵ A este tratamiento de la sensación se debe, probablemente, la errata cometida por Montellano en su transcripción de los versos de Sor Juana: "el cuerpo siento, en sosegada calma, / un cadáver con alma" (*Obras en prosa* 428 n.44).

⁶ *La vida es sueño*: "Antes que las negras sombras / sepulten los rayos de oro / entre verdinegras ondas" (Calderón 177).

⁷ Los colores a los que refiere Montellano --rojo, blanco, negro y amarillo-- no son, obviamente, los colores primarios en el sentido técnico de la expresión. En rigor, el negro no es un color, sino la ausencia de color. Sin embargo, Montellano alude a un simbolismo poético y mitológico que usa esos cuatro "colores" para expresar la estructura del mundo. Cf. el capítulo "Resonancias en la poesía moderna", de *La poesía indígena de México* (64), no recogido en sus *Obras en prosa*, como tampoco el capítulo de "Poesía antigua selecta".

⁸ Véase, por ejemplo, una serie cromática relativa a las flores: "la del hondo cáliz rojo, la del hondo cáliz blanco, la del hondo cáliz negro, la del hondo cáliz amarillo" (47). Y a esa serie se añade "la flor del espíritu de color" (47).

⁹ Las series cromáticas simples establecen, en "El libro de los linajes", una verdadera combinatoria cromática, a partir de los cuatro "colores primarios". Así, los cuatro puntos cardinales y la sagrada piedra del pedernal --blanca, negra,

amarilla, roja-- se asocian a los cuatro colores citados. Y la serie simple de esos cuatro pedernales cromáticos vuelve a vincularse, a su vez, con cuatro ceibas de cuatro colores, con cuatro pavos, con cuatro colores del maíz, y luego, con los cuatro árboles, frutos, legumbres que forman cada color.

¹⁰ Lo verde da vida en el *Popol Vuh*: "los que engendran, los que dan vida [...], están cubiertos de verde y azul" (43). Los valores plásticos y metafísicos del color vuelven a aparecer en un drama indígena de Montellano: *El Sombrerón* (cf., al final de mi trabajo, el apéndice titulado: "Del Orfeo al teatro ritual", dedicado a la obra dramática de Montellano. Para las citas del *Popol Vuh*, empleo la versión de Miguel Ángel Asturias y J. M. González de Mendoza, impresa en 1927 en París --traducción, a su vez, de la versión francesa de Raynaud, titulada por sus traductores: *El Libro del Consejo. Popol Vuh--*, por ser la más aproximada (ya que no la más directa, ni la más "fiel") al sincretismo del *Segundo sueño*.

¹¹ "Aquí compara al alma el Esposo a la paloma del arca de Noé, tomando por figura aquel ir y venir de la paloma al arca, de lo que al alma en este caso le ha acaecido. Porque así como la paloma iba y venía al arca porque no hallaba dónde descansase su pie entre las aguas del diluvio [...], así esta tal alma [...] andaba yendo y viniendo por los aires de las ansias de amar" (San Juan 199).

¹² Cf., sobre este punto --y sobre la influencia de Plotino en la lectura del *Sueño* de Sor Juana--, el estudio de Ortiz de Montellano sobre *Literatura indígena y colonial mexicana* y la primera parte de mi trabajo (16 y ss.).

¹³ Dicha fusión se inspira en la obra de José Vasconcelos citada en el prólogo: *Monismo estético*, publicada en 1918.

¹⁴ "El orbe de la diosa / que tres veces hermosa / en tres hermosos rostros ser ostenta" (Sor Juana 13-15). Y el alma, "en mental pirámide elevada", será después --como la luna--, "la suprema / de lo sublunar reina soberana" (438-439).

¹⁵ La atmósfera sublunar es, en el *Primero Sueño*, ese "aire que [la sombra] empañaba/ con el aliento denso que exhalaba" (Sor Juana 17-18). Y esa misma atmósfera sublunar aparece en el pasaje del *Segundo sueño*: "más allá de la boca de los pinos / que al tiempo alternan su minuto de aire" (6: 9-10).

¹⁶ Cf. el uso del verbo *alternar* en el verso citado (6: 10).

¹⁷ "Lo último que se pierde es el oído", dice el "Argumento" del *Segundo sueño*. Y en la silva que comentamos, la "voz de mi estatua" no puede "asir" ya sino el rumor del silencio.

¹⁸ Cf. la imagen del final de la silva: "donde agoniza el pájaro / donde el espacio ignora su pie leve" (6: 14-15).

-
- 19 "El silencio intimando a los vivientes, / uno y otro sellando labio oscuro / con indicante dedo, / Harpócrates, la noche, silencioso" (Sor Juana 73-76). Es Méndez Plancarte quien recuerda la imagen de San Agustín --"dios grande del Silencio"-- y quien comenta: "El mismo San Agustín añade que sus estatuas, «con el dedo en los labios, amonestaban el silencio»" (cf. sus notas a los versos 73-76 del poema).
- 20 "La rama del árbol-Dios [...] ha florecido ya", decía Rilke en *El libro de la vida monástica* (Angelloz 87).
- 21 Cf. el primer soneto: "¡Y un árbol se elevó! ¡Oh, ascenso puro! / ¡Orfeo canta! ¡Oh, árbol en mi oído!" (Rilke 1: 1-2).
- 22 "Con más arte / doblaría los gajos de los sauces [la lira] / quien también sus raíces conociera" (6: 2-4).
- 23 Cf. los *Sonetos a Orfeo* (14: 5, 12). "La savia, elemento líquido, que viene de la tierra y que está, en consecuencia --los *Sonetos a Orfeo* nos lo enseñan-- cargada en algo con la sustancia de los muertos sepultados en ella, [emprende] su ascensión primaveral; pasa al elemento aéreo cuando se encauza en el canal del tronco, y luego se convierte en fuego cuando se metamorfosea en flor. Pero esto es solamente un paso, pues debe transformarse en fruto" (Angelloz 154).
- 24 En 1940, Montellano publicó una traducción del poema de Eliot, *Miércoles de ceniza*. El "calor natural" del cuerpo es la causa inmediata de nuestra vida biológica, pero también el progreso inexorable del cuerpo hacia la muerte --a las "cenizas". (Cf. la nota de Méndez Plancarte al verso 245.)
- 25 "Cuando el alma se une al cuerpo, olvida; cuando se separa del cuerpo y se purifica, frecuentemente recobra la memoria" (Plotino, *Selección* 301).
- 26 "La Madre Ceiba roja, su centro escondido, está en el oriente. [...]. La Madre Ceiba blanca es el centro invisible de Sac Mucen Cab", etc. (*La poesía indígena de México* 57).
- 27 Cf., sobre el vínculo de la expresión *Khuik uruata* con el sueño fisiológico --*Khuicua*-- , y sobre el empleo del "zapote blanco" como cloroformo, *La poesía indígena de México* (*Obras en prosa* 444 n.6) y la primera parte de este trabajo.
- 28 Cf. la antología de "Poesía antigua selecta". Allí se leen estas frases: "Los muertos no entienden. Los vivos entenderán" (53). "Lenguaje figurado. Llegará su día" (55).
- 29 "Quien haya leído algunos poemas indígenas se habrá dado cuenta, desde un principio, que con frecuencia se reitera en ellos, en forma paralela, una misma idea o sentimiento. Unas

veces se trata de dos frases en las que se contraponen ideas en forma antitética; otras son, en realidad, expresión de pensamientos que complementan el sentido o apuntan, por medio de metáforas distintas, hacia un mismo sentimiento o intuición" (León-Portilla 117-118). Ese recurso, asimilado por Ortiz de Montellano, se conoce como *paralelismo convergente*.

30 "Creían [los antiguos mexicanos] que el hombre posee cuerpo (*tonacaiutltomio* [...]) y alma (*teyolía*)" (Domínguez Assiayn 225). El mismo autor explica, previamente, "la profunda distinción que siempre hicieron entre el espíritu con que se vive y el cuerpo en que se vive" (219).

31 Sintetizo, en este párrafo, una parte del pasaje incluido en el hipérbaton del *Primero Sueño* (Sor Juana 654-689).

32 Reléase, bajo esta luz, la frase de Rolland de Renéville citada en *La poesía indígena de México*: "El espíritu parte del verbo, desciende a través de las formas de la palabra hasta la creación del objeto y, luego, mediante la unificación de los objetos por la imagen única que pronto se esfuma, retorna al verbo que es el espíritu que la anima" (443 n.5). El pasaje no solamente ilustra el sentido de la palabra o el "Verbo" en la poética de Montellano: también ilumina el trasfondo místico --y ritual-- de su poesía.

33 Cf. la asociación establecida, en la primera parte de este trabajo, entre el pasaje del *Segundo sueño* y el quinto pasaje de "Ash Wednesday", traducido por Montellano (27). El traductor anota: "Palabra: Verbo Encarnado, Verbo Divino, Jesucristo. (Sánscrito: *Vrit*)" (*Miércoles de ceniza* 31).

34 "El [*Segundo sueño*] me parece más débil en cuanto a que en él no reproduces, como en el primero, el estado que te ha producido la anestesia, si no es [en] algún pasaje como aquél, breve, hecho de adjetivos" (*Una botella al mar* 113).

35 "Un problema de tipo renal lo hostigaba [desde mediados de 1931] y lo llevaría a la sala de operaciones a mediados de 1932 (experiencia que constituye el pretexto de *Segundo sueño*, uno de sus mejores poemas)" (Sheridan 382).

EPÍLOGO

LA APARICIÓN DEL DÍA

Tres lecturas se yuxtaponen en mi análisis del *Segundo sueño*. Primero, la del poema como *palimpsesto*: reescritura, revisión, reencarnación de la tradición poética mexicana. Después, la interpretación del poema como ceremonia *quirúrgica*, anestésica --drama y revelación. Por último, una lectura del poema como espacio ritual del *sacrificio*, reaparición de los crueles rituales prehispánicos bajo la forma de la cirugía.

Los tres aspectos --palimpsesto, cirugía, sacrificio-- convergen en una inspiración: la teoría de la imagen poética indígena que Ortiz de Montellano elaboró a partir de la lectura de Plotino, Bergson, los ensayos de Eliot sobre la tradición y las investigaciones "esotéricas" de Vasconcelos. La presencia de la imagen poética indígena en el *Segundo sueño*, lejos de asimilarse a la doctrina indigenista oficial, apunta, extrañamente, al sincretismo de la *tradición hermética*.

Más que la estructura del poema, lo que mi análisis ha querido mostrar son las fuentes de su coherencia interna, su sentido poético y ritual, que hace posible hablar de él como de un argumento de teología mística, el protocolo de una intervención quirúrgica, el programa ceremonial de un sacrificio humano. Pero las fuentes nos ofrecen también una estructura: la estructura de la revelación (muerte y renacimiento) --del *viaje* como "experiencia de una muerte cierta". Todo en un poema organizado en episodios o pasajes, y vertido en las imágenes y mutaciones subterráneas de una alquimia poética.

En el prólogo de mi trabajo me referí al *Segundo sueño* como a una obra "si se quiere no lograda, pero, como proyecto, radical" (7). Añado, ahora, un par de observaciones. Entender la poesía como *proyecto*, más que como realización, es frecuente en la vanguardia, y no necesariamente es negativo: más que la obra, importa lo que se *juega* en ella. Sobre todo cuando lo que se *juega* en ella no es ajeno a los destinos de la poesía mexicana ulterior --como lo sugiere la continuidad que le da Paz a elementos centrales del *proyecto* de Ortiz de Montellano, como el interés por el surrealismo y T.S. Eliot, el sueño y la revelación, la tradición hermética, el sustrato poético indígena y el *Sueño* de Sor Juana. Y otra observación: en la medida en que esos elementos *encarnan* en el poema, lo convierten en una obra *lograda*, mucho más lograda que lo que la atención de la crítica ha reconocido hasta ahora.

El propio Octavio Paz juzga de una manera semejante la obra de Ortiz de Montellano, cuando escribe de él, en su ensayo sobre Xavier Villaurrutia: "La excepción es Montellano, de nuevo. Un poeta al que convendría poner más atención, no tanto por lo que *consiguió* como por lo que *intentó*" (56).

Las limitaciones de Montellano hay que buscarlas, más bien, en su tímida subordinación a la poética esgrimida por sus amigos, con lo que conllevaba de rigorismo e intelectualismo excesivo. La aventura vanguardista apenas alcanza a asomar en el *Segundo sueño*: verso libre, imagen creacionista, juegos de palabras. Pero su influencia en él --en su génesis y en la condensación imaginal de sus fuentes-- es decisiva.

El poema era un viaje, en ese sentido acorde con el epígrafe de Baudelaire: *Au fond de l'Inconnu, pour trouver du nouveau*. Pero también con las andanzas de *El barco ebrio*, de Rimbaud --o con el viaje de Osiris al trasmundo del *Libro de los muertos* egipcio. Y el viaje era una búsqueda de la Palabra, lo mismo en el *Sueño* silencioso de Sor Juana que en los *Sonetos a Orfeo* de Rilke (con su "templo en el oído"), en la "palabra perdida" de Eliot y, ciertamente, en el *Popol Vuh*.

Más que cualquier otra fuente poética indígena, el *Popol Vuh* nos ofrece una imagen cósmica y ritual de la Palabra originaria. Y eso a través del mismo tránsito (la muerte, el sacrificio, la aparición del día) que el del *Segundo sueño*.

Ya no se trata del influjo de cierto lenguaje secreto, como sucede --también en el *Segundo sueño*-- con las imágenes del *Chilam Balam*. Y ello a pesar de que, en el *Popol Vuh*, la Palabra posee una irradiación mágica, mística y "esotérica", como afirma Georges Raynaud en su prólogo, fechado en 1925:

Entre las manifestaciones más sorprendentes de esas creencias, de esos ritos, está el papel inmenso de la Palabra, sobre todo bien dicha, "justa de voz", del Nombre, del Nombre sagrado y secreto; pronunciar con exactitud el nombre místico, inefable, que designa, que define para el pensamiento un ser, un objeto, es crearlos, o si existen ya, dominarlos [Raynaud XXIII-XXIV].

La Palabra, como el sacrificio, "nutre" a los dioses, acrece una "potencia mágica" y se identifica con ese "acto mágico" que es el acto ritual por excelencia: el sacrificio humano --en verdad, divino, "pues la víctima", dice Georges

Raynaud, "era mágicamente divinizada antes del sacrificio" (XXIV). La Palabra está en el origen del "antiguo relato del principio" que es el *Popol Vuh*. "Entonces vino la Palabra", se lee al comienzo del libro (*Popol Vuh* 3), en una frase que recuerda, instantáneamente, la del Evangelio según San Juan. "Aquí, la Palabra es casi el *Logos*", comenta, en otra parte, Raynaud (*Popol Vuh* 34, n.3). Palabra creadora, constructora, pero también destructora, que justamente aniquila a una raza de hombres incapaz de ofrendarles a los dioses su palabra:

"Habladnos, invocadnos, adoradnos", se les dijo. Pero no pudieron hablar como hombres; solamente cacarearon, solamente mugieron, solamente graznaron; no se manifestó ninguna forma de lenguaje, hablando cada uno diferentemente. Cuando los Constructores, los Formadores, oyeron sus palabras impotentes, se dijeron unos a otros: "No han podido decir nuestros nombres, de nosotros los Constructores, los Formadores". "No está bien", se respondieron unos a otros los Procreadores, los Engendradores, y dijeron: "He aquí que seréis cambiados, porque no habéis podido hablar. Cambiaremos nuestra Palabra" [*Popol Vuh* 5-6].

Leídas por Ortiz de Montellano las líneas escritas por Raynaud (en el prólogo al *Popol Vuh* y en sus anotaciones al texto), no podían sino traerle a la memoria, por un lado, la teoría de la imagen creacionista elaborada por Huidobro, con su énfasis en la creación del objeto a través de la palabra, y por otro lado la asociación entre palabra y sacrificio que se revive en la ceremonia del *Segundo sueño*. Allí, igual que en la epopeya quiché, la Palabra constituye al sacrificio -- savia y sangre de un morir sin morir. "Sube, pues, a la tierra sin morir. Que en ti penetre mi Palabra" (*Popol Vuh* 34).

La palabra "nutre" a los dioses, como el sacrificio. Es la "flor del corazón" --el *yaoxóchitl*-- a la que alude Ortiz de Montellano en el cuento "Cinq heures sans coeur", del libro *Cinco horas sin corazón (Obras en prosa 147)*, y la "voz" que se pierde y nos rescata del abismo fantasmal del cuerpo. Es el corazón innominado que se extrae en el *Segundo sueño*.

Pero si el *Popol Vuh* nos ofrece esta imagen integradora del poema de Ortiz de Montellano --a través de la Palabra "inefable" de la tradición indígena--, hay otro elemento que proviene de las tradiciones platónicas, neoplatónicas y herméticas que también nos ofrece una síntesis totalizadora del poema, y que --además de ser el centro de la cosmología poética del *Segundo sueño* y del *Primero Sueño* de Sor Juana-- es la fuente de la cosmogonía que se articula en el *Popol Vuh*.

Ese elemento (si puede llamársele así) es, naturalmente, el *Sol*. Sol platónico y neoplatónico, pensado y adorado, cantado, vuelto noción misteriosa, mágica, taumatúrgica o puramente teológica por los herederos de Platón: Plotino, Proclo, Jámblico, sobresalientes entre ellos. Sol hermético que los magos alejandrinos asociaron a la religión solar egipcia --con sus Heliópolis monumentales y ficticias. Sol platónico y hermético, también, de Bruno, Ficino y Kircher, el secreto autor de las pirámides y las máquinas solares de Sor Juana.

La economía ritual que organizaba el sacrificio humano en las ceremonias aztecas, descrita por Duverger en su libro *La flor letal*, no le hubiera sido ajena a Montellano: intérprete y autor, testigo y paciente de un antiguo rito solar.

Queda el *Popol Vuh*, con su "País de los Muertos" y sus lugares subterráneos "de la Desaparición, del Desvanecimiento" (Raynaud XXVII-XXVIII). Queda nuestro *Libro de los muertos* --descenso de otro Osiris-Orfeo por aquellas "pendientes en declive" (*Popol Vuh* 30): aquellos "barrancos" encantados, llenos de pájaros congregados, cuyos nombres nos remiten, de nuevo --"el río Absceso, el río Sangre"--, al cuerpo tendido en el quirófano (*Popol Vuh* 51). Queda la angustia vegetal de la savia, la violenta nutrición de lo verde. Y como el *Libro de los muertos*, el *Popol Vuh* desemboca en una resurrección.

"La poesía", decía Jorge Cuesta en *Una botella al mar*, "es una especie de resurrección, en cuanto que hace posible que viva una conciencia de la muerte o que *esté despierta* una conciencia del sueño" (109, y los subrayados son de él).

Al final del *Primero Sueño*, está el "triunfo del día". Y también el *Popol Vuh* admira al sol y se tiende a la espera del Alba --sepultada en el silencio universal y la dormición de los seres, en la absoluta inmovilidad del cosmos. Perdida en la nocturna inmensidad de un paisaje marino --sin tierra, sin mundo perceptibles--, surge la imagen de la cosmogonía:

No había un solo hombre, un solo animal, pájaro, pez, cangrejo, madera, piedra, caverna, barranca, hierba, selva. Sólo el cielo existía. La faz de la tierra no aparecía; sólo existían la mar limitada, todo el espacio del cielo. No había nada reunido, junto. Todo era invisible, todo estaba inmóvil en el cielo. No existía nada edificado. Solamente el agua limitada, solamente la mar tranquila, sola, limitada. Nada existía. Solamente la inmovilidad, el silencio, en las tinieblas, en la noche [...].
Entonces vino la Palabra [*Popol Vuh* 2-3].

La palabra, el hombre, el alba: frutos del *Popol Vuh* y frutos del *Segundo sueño* --de su quirúrgica cosmogonía. Dice el principio del *Popol Vuh*: "Entonces vino la Palabra [...]. Entonces se mostraron [los dioses], meditaron, en el momento del alba; decidieron construir al hombre" (*Popol Vuh* 3). Los dioses celebran consejo "sobre la aparición del alba" y los hombres son los "hijos del alba", "hombres del alba" (*Popol Vuh* 72 y 78). "Sus corazones se cansaban de esperar el día" y "hablaban meditando sobre lo que ocultaba el alba" (*Popol Vuh* 79), "hablaban hasta el alba" (*Popol Vuh* 80, 79 y 89). Y decían: "¡Ah! No veremos aquí el alba, el nacimiento del día, cuando se alumbre la superficie de la tierra" (*Popol Vuh* 86). La "señal del alba" se mostraba ante todas las tribus, y partieron, dejando gente en el camino --"hubo hombres dejados allá dormidos" (*Popol Vuh* 86). Al fin, reunidas en una montaña, "se congregaron, esperando el alba" (*Popol Vuh* 87). "Las tribus pequeñas, las tribus grandes, se habían detenido juntas --juntas tuvieron su alba" (*Popol Vuh* 89). Y ahí fue su alba: "queríamos [sollozaban] ver nacer el día", mientras los Formadores decían: "ya se esparce el alba" (*Popol Vuh* 89 y 88). Cuando se decían: "He aquí el alba" (*Popol Vuh* 90).

Innumerables eran los hombres. El alba verificóse sobre todas las tribus juntas. La faz de la tierra fue en seguida secada por el sol. Semejante a un hombre era el sol cuando se mostró. Enteramente parecido a un hombre salió el sol [*Popol Vuh* 91].

La dimensión colectiva y legendaria, épica, de la cosmogonía quiché desaparece en el *Segundo sueño*. En vez de ese

relato cosmogónico, la palabra articula una *microcosmogonía*: como si el sueño y el despertar humanos, con su abismal descenso al microcosmos, fueran otra versión del *antiguo relato del principio*, vuelto a soñar en el rito del *Segundo sueño*.

"Hemos visto al sol", dicen los hombres de la creación quiché (*Popol Vuh* 92). Y Bernardo Ortiz de Montellano transcribe una frase de las *Enéadas* de Plotino: "Jamás el ojo habría percibido el sol si antes no hubiese tomado su forma".

La "antigua cultura solar" cuyos vestigios buscaba Artaud en su viaje a México resonaba, ya, en aquellos tiempos, en la poesía de Ortiz de Montellano. Él había resucitado, en el *Segundo sueño*, el misterio del "alma indígena". Los "cultos secretos" de Heliogábalo eran comparables a los rituales del poema. Los "ritos y ritmos" cuyo "sentido oculto", según el propio Ortiz de Montellano, venía a investigar Artaud habían sido, ya, investigados por el autor del *Segundo sueño*.

Años antes de escribir el *Segundo sueño*, Montellano se había acercado a la Casa del Estudiante Indígena. Ahí comenzó a generarse el *Segundo sueño*: en el teatro --en un teatro ritual que, aunque breve (y marginal, en relación al *Segundo sueño*), intentaba expresar, dentro de una poética surrealista, los "secretos", los "ritos" y los "ritmos" de esa "antigua cultura solar" de la que hablaba Antonin Artaud. Y afirmo que comenzó a generarse porque lo que se expresa espontáneamente en las piezas dramáticas, oníricas, rituales e "indigenistas" de Montellano sería el objeto (o la víctima) del *ocultamiento* en los rituales automáticos del *Segundo sueño*.

El dramatismo del poema tiene, entonces, una raíz literalmente teatral --propia de un teatro *ritual*, de un teatro como el que preconizaba Artaud: teatro de la muerte y el doble, en una palabra, teatro de la *crueldad*. Tal es el ámbito en que desemboca el poema de Ortiz de Montellano: la memoria hipnagógica del *sacrificio*, el rito onírico de la *crueldad*.

Y si esto es así, ¿cómo entender la negación del poeta y del poema? ¿Cómo rescatar el cadáver de un resucitado? ¿Le fue imposible, al oficiante, recuperar su *imagen desollada*?

Entre el sol que se pone y el que nace, hay una "danza comprimida", una "historia del mundo", escribe Artaud (295). Y esa danza y esa cosmogonía representan los temas cruciales del *Segundo sueño*, cuyos trasuntos (después del viaje de Artaud) serán el *Popol Vuh* y el *Libro de los muertos* egipcio:

En el *Libro de los muertos* de Egipto, se llama a los cadáveres "los Trastocados". La antigua cultura de México, por lo contrario, sirve para hacer estallar la barrera que oculta los sentidos interiores. Crea *resucitados* [Artaud 111].

Porque este adentrarse en la enfermedad [como en el *Libro de los muertos* de Egipto] es un viaje, un descenso para VOLVER A SALIR AL DIA [Artaud 295].

APÉNDICES

DEL ORFEO AL TEATRO RITUAL

¿Orfeo?

Jean Cocteau estrenó su tragedia *Orphée* el 17 de junio de 1926, en el Teatro de las Artes, de París. Los miembros del Teatro Ulises montaron la tragedia en México apenas dos años después, con Xavier Villaurrutia en el papel de Orfeo. José Gorostiza recordaba esa puesta en escena todavía a fines de 1933, al comentarle a Ortiz de Montellano, en carta de *Una botella al mar*, la emoción y el hallazgo del *Segundo sueño*:

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! [*Sueños* 113]

La muerte aparece en el *Orfeo* como oficiante de una ceremonia --de un ritual quirúrgico. He aquí el atuendo de sus auxiliares, expuesto en una breve acotación de Cocteau: "ses aides ont l'uniforme des chirurgiens. On devine leurs yeux. Le reste du visage est recouvert par du linge. Gants de caoutchouc" (Cocteau 56). Y la muerte con "máscara de cloroformo", las "batas blancas" y los "pasos de goma" -- "pasos leves de goma de ratones" (1: 11)-- aparecen en el "Argumento" del *Segundo sueño*, también como una acotación dramática que emparenta al poema con el *Orfeo* de Cocteau.

La escena sexta, en la que muere Eurídice, posee un especial interés para nosotros. Un *electrizante* ritual de cirugía combina, ahí, actos hipnóticos y prestidigitaciones rocambolescas. La Muerte se pone una bata blanca, esteriliza sus manos en el lavabo, se enfunda los guantes de caucho y, preparada, dispuesta ya, le pide al practicante que le vende los ojos. Comienza entonces la rutinaria y difícil ceremonia de la muerte. Un inusitado dispositivo, compuesto de sillas, latas, cables y bobinas, aporta el instrumental quirúrgico. La muerte ejecuta gestos de hipnotizadora: "le roulement de tambour s'arrête [...]. Le fil résiste. La Morte se rue dans la chambre. Elle en sort sans le bandeau qui le couvrait les yeux avec une colombe qui se débat, attachée au bout du fil" (Cocteau 65). Paloma que es la paloma de San Juan, "perdida" --y "entre latidos hallada"-- en el *Segundo sueño* (3: 7-8).

El acto ha adquirido el carácter de un espectáculo de ilusionismo. Y para concluirlo, la Muerte toma unas tijeras de manos del practicante y corta el cordón: la paloma vuela. Aquí llega a su fin la operación quirúrgica. La Muerte mira el vacío con fatiga. Apoyada en la mesa de operaciones, se frota la frente con un brazo --"comme un somnambule qui se réveille, comme pour se sortir de l'hypnose" (Cocteau 66).

Pero la experiencia del *Segundo sueño* se aproxima aún más al descenso de Orfeo a los infiernos. El poema mismo es una forma de mantenerse despierto, de no dejarse seducir por Eurídice, como lo quería el epígrafe de Valéry --"celui même qui veut écrire son rêve se doit d'être infiniment éveillé":

Il me semble que je sors d'une opération. J'ai le vague souvenir d'un de mes poèmes que je récite pour me tenir éveillé et des bêtes immondes qui s'endorment. Ensuite un trou noir. Ensuite, j'ai parlé avec une dame invisible. Elle m'a remercié pour les gants. Une sorte de chirurgien est venu les reprendre et m'a dit de partir, qu'Eurydice me suivrait et que je ne devais le regarder sous aucun prétexte [Cocteau 86-87].

El crimen de las ménades, en fin, puede asociarse con ciertas imágenes latentes en el *Segundo sueño*. El monólogo de la cabeza de Orfeo, en la escena décima, contiene frases significativas: "Je ne vois pas mon corps. Je ne trouve plus ma tête. Je n'ai plus ni tête ni corps [...]. Réveillez-moi" (Cocteau 104). Y en la escena undécima, cuando Heurtebise es interrogado por el comisario, se produce un extraño diálogo:

--Je vous demande où se trouve le corps.
 --Mais, Monsieur le commissaire, il n'y a pas de corps. Il a été déchiré, décapité, emporté par ces folles! [Cocteau 110]

La indagación de un crimen sin cuerpo del delito ha sido abordada por Montellano en su "Historia de una imagen" (*Obras en prosa* 109-113). Allí, el poeta confiesa ser autor de un crimen cometido en sueños: es el *asesino de la imagen*. Como el comisario de Cocteau, la "conciencia despierta" del poeta interroga a la conciencia criminal, "reconstruyendo el crimen con inútiles palabras" --asediándolo, volviendo a la "raíz del árbol de la sangre" (*Obras en prosa* 111, 113). Y si una atmósfera de carnicería, de crimen contra el cuerpo, alienta en el ritual de la cirugía, es porque ese cuerpo es

el cuerpo de Orfeo: ese cuerpo asfixiado por la anestesia es el cuerpo de Orfeo --decapitado, desgarrado, despojado, como el cuerpo de Orfeo por las ménades. La anestesia suprime el cuerpo del delito: "Il n'y a pas de corps", dice Heurtebise, el ángel. Y el comisario --conciencia vigilante-- responde: "--Quand il y a crime, il y a corps" (Cocteau 110).

Un teatro ritual

Entre el Orfeo desgarrado de Jean Cocteau y la cirugía del *Segundo sueño*, existe un latido simultáneo, y no un vínculo histórico superficial. Me refiero a la obsesión vanguardista --en dos poetas de inspiración "neoclásica"-- por el ritual, y de un modo todavía más profundo, por el *teatro ritual*.¹

Piénsese en la obra dramática de Ortiz de Montellano, constituida por tres piezas breves de las cuales dos fueron compuestas para "títeres" o "marionetas" y dos de las cuales se inspiraban en la mitología maya-quiché. La danza, el mito y el ritual aparecían, en ellas, como elementos centrales de una puesta en escena cercana a la del teatro expresionista, con una encarnación de la *palabra* --o la imagen indígena-- en "trance" o "posesión" espiritual, cuando no demoníaca. El espíritu de la poesía indígena permea el quehacer teatral de Montellano, lo mismo en sus silencios e intervalos que en el gesto, en la acción y en el espacio de la puesta en escena.

El autor se revela como un descifrador de palimpsestos, un mago sumergido en el misterio, un alquimista que transmuta los detritus de la imagen indígena, según Lourdes Franco:

Como el personaje de Cocteau que rompía todos los días un cristal tratando de vencer a su enemigo, el misterio, [...] 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 ["Ensayo preliminar" 33].

Piénsese, por ejemplo, en *Pantomima*, una breve "escena para marionetas" --pero que se destina al "público lector"-- ubicada en la carpa de un circo mágico, entre cables, arenas y alambres de "equilibrios", a la luz de una lámpara de gas. Se trata de una pieza a la vez *física* e *intelectual*, pues su título alude no sólo a las mimesis del cuerpo en los muñecos del teatro guiñol, sino también al *ensayo* de pantomima en el que se resuelve --o donde se *anticipa*-- la representación.²

Para Ortiz de Montellano, el títere --"pequeño ser sin egoísmo"-- es superior al actor. Como las máscaras del drama trágico, el títere posee una "existencia imaginaria", escapa a las leyes de la naturaleza, carece de personalidad. Ni sus facultades ni sus habilidades descansan en la acción humana, aunque pueda imitar una parte --la mejor-- de su realidad:

Su creación es más libre y más pura; su intervención, más sumisa y menos exigente, en manos de su creador, que la del actor humano; su proporción y ritmo más de acuerdo con el contenido plástico de la escena, puesto que con ella nace y muere; su

carácter y gesto más definidos, aunque menos variables, que [los] del rostro y el cuerpo humanos. Es siempre el personaje, nunca el actor, y, desde luego, más atractivo su ejercicio --por maravilloso y extraño para la atención de un público-- que [el] de nuestros semejantes [*Obras en prosa* 166].

Una antigua tradición popular conserva, en México, la afición por el arte de los títeres, arraigada en sus formas primitivas --indígenas--, y al mismo tiempo contaminada por un afán de imitación del hombre, de falsa *naturalidad*, como si el títere hubiera perdido esa aptitud fantástica, mágica, *sobrenatural*. Por eso, Montellano no acepta la influencia de "imágenes católicas" (propias de una estética y una teología barrocas) en la manufactura de sus títeres. Por eso, apela a la imagen indígena como elemento *teatral*: fascinado por sus metamorfosis --y ya no sólo por sus poderes de sugerencia y asociación verbal--; confiado en la arcaica habilidad de los indios para darle a la imagen un cuerpo concreto, artesanal.

Por eso, en fin, el trabajo de "interpretación" de la antigua poesía indígena, cuyo fruto natural es el drama del *Segundo sueño*, coincide, en el tiempo, con la experiencia de Montellano en la Casa del Estudiante Indígena, donde intentó --junto con Julio Castellanos, artífice de algunas de sus marionetas-- revivir la tradición primitiva del arte de los títeres, sobre una base artística, didáctica y ritual.³

Ejemplo de este último trabajo es un drama litúrgico: *El Sombrerón*. Publicado, inicialmente, en 1931; republicado en 1935 --en *La poesía indígena de México*-- y luego en 1943, *El Sombrerón* es una "farsa oscura" inspirada en la mitología

maya-quiché. No es, propiamente, una pieza para títeres,⁴ en el sentido literal del término, aunque, en la práctica, fue representada con muñecos, disfraces y escenarios propios del teatro guiñol. Su personaje central es la máscara; su acción es un puro "juego de manos", como en el *Orfeo* de Cocteau. Su diálogo, "sobrio y recortado", está construido para sostener "la arquitectura emocional de la acción", cuyo ritmo --según se apunta en el prólogo-- debe ser lento, "marcando pausas y silencios", más atento a los signos que emite el cuerpo (y a la trascendencia de la expresión) que al sentido misterioso de un diálogo traducido de una lengua muerta, inextricable.

El *Sombrerón* es el Diablo, un demonio familiar de las leyendas quichés.⁵ Su "figura mortal para la escena" nos lo presenta como una "máscara" --una "máscara mexicana"-- bajo "un enorme sombrero de petate" y con "el cuerpo escurridizo de los ofidios que abundan en los breñales del trópico". En cuanto al "Espíritu que Está Dentro de la Tierra" (*Ah Mucen Cab*), mucho más cercanamente vinculado con los elementos de la imagen indígena investigados por el autor del *Sueño*, su "figura mortal" es oficiada en términos casi metafísicos:

El "Espíritu que Está dentro de la Tierra" puede ser *Ah Mucen Cab*, que quiere decir: "el que está oculto bajo la tierra". Su representación arbitraria en esta farsa es: una cara, hecha con un globo de hule delgado que le preste movimientos elásticos, con un solo ojo verde y vidrioso, rodeada de raíces de árbol como enorme pulpo de la tierra [*El Sombrerón. Obras en prosa* 169].

Raíces, árboles, planos, juego de luces, espíritus: la imagen poética indígena se transmuta en escenario teatral -- y transfigura el espacio teatral. El árbol de Orfeo se alza, como en los *Sonetos* de Rilke, sobre otro abismo subterráneo, infernal, trastocando el dominio verdinegro de la vida y la muerte, la "raíz amarilla" del *Sueño* y la "luz amarilla" que ilumina la manifiesta oscuridad del mundo en *El Sombrerón*.⁶ La "oquedad practicable" del árbol significa un "descenso" a profundidad --un descenso al "espíritu", como el del *Sueño*:

La escena dividida, longitudinalmente, en dos partes. Concédasele la mayor altura a la parte inferior. Arriba, el bosque, perdidas las copas de los árboles más allá de la línea de visión. Al centro, un gran árbol con oquedad practicable. En el escenario de la parte baja, continúan las raíces de los árboles del bosque; estamos descendiendo bajo tierra y la escena nos presenta el corte longitudinal del lugar en donde se oculta el *Sombrerón*. El *Espíritu que Está Dentro de la Tierra*, con su ojo verde y sus múltiples brazos -- raíces de árbol en movimiento--, acompaña al *Sombrerón*. Luz verde, viva, ilumina la parte baja, permaneciendo a oscuras la otra hasta que aparecen en escena el *Padre* y el *Hijo*, alumbrándola con la luz amarilla de un hachón [*Obras en prosa* 174-75].

Como la presencia de *Ah Mucen Cab*, la figura nutricia de la Ceiba --la "Madre Ceiba"-- proviene del "Libro de los linajes" del *Chilam Balam* (Mediz Bolio 17). Y lo mismo puede decirse de muchos elementos del diálogo de *El Sombrerón*: por ejemplo, la imagen del "zapote rojo" y la del pedernal --"la piedra del Poniente"--, la del "camote de pezón negro" y la de la abeja de cuatro colores, la del "maíz blanco" y la del frijol --"el maíz blanco es su maíz", "el frijol de espalda

amarilla es su frijol" (Mediz Bolio 17-18). Cada una de esas expresiones tiene un significado esotérico, místico, ritual, inextricable para el espectador, que sólo puede conservar de ellas su apariencia de aliento o de *soplo* mágico, virculado en el drama al recitado de la oración (*Obras en prosa* 172).

Un monótono "ruido de sonajas" marca el ritmo vegetal de la farsa, semejante al sonido de sonajas que acompaña la "vuelta" del *Katún*. Y el sueño es la escena primordial, otra imagen del cielo que preludia la misma *Muerte de cielo azul*:

Mis manos serán las hojas de tu sueño y mis ojos los ojos de tu despertar [*Obras en prosa* 171].

Bajan hojas del cielo, bajan perfumes del cielo. Suenan las músicas, suenan las sonajas del de los Nueve Pies. [...]. Sueña que tú coges, hasta el día en que seas cogido de la tierra. Sueño es el rocío del cielo, el jugo del cielo; la flor amarilla del cielo es sueño [Mediz Bolio 185].

Las jícamas, los cenotes, las jícaras son otras tantas imágenes indígenas invocadas en *El Sombrerón*. El juego entre "jícamas" y "jícaras" traduce una metáfora erótica, asociada a la imagen del cenote en el *Libro de las Pruebas del Chilam Balam*. "Mujer, voz de cenote oscuro, senos de jícara", habla el *Sombrerón* (*Obras en prosa* 171), allí donde el enigma o la prueba pintaba a la mujer como "jícama" y "cenote" sagrado:

--Ve a traerme las que cubren el fondo del Cenote, dos blancas, dos amarillas. Tengo deseos de comerlas". --He aquí las que cubren el fondo del cenote, que les pedirán: las jícamas, dos de ellas amarillas [Mediz Bolio 43].

--Hijo, tráeme una muchacha de pantorrilla blanca y ondulante. Aquí le quitaré su vestido hasta la

pantorrilla. --Así sea, Padre". --Lo que pide es la jícama. Lo de que le quitará su vestido, es que le arrancará su cáscara [Mediz Bolio 50].

--Es inútil buscar la piedra en el cenote. Es inútil hallarme", dice el *Sombrerón* (*Obras en prosa* 174). Y en una adivinanza adivinada, extraída del *Libro de los Enigmas* del *Chilam Balam*, se lee: "--Hijo, allí donde hay cenote, y son muy profundas sus aguas, no hay piedrecitas en su fondo, y hay cañutos escondidos a su entrada". Y el intérprete, o el *Hijo*, le responde: "--La piedra preciosa" (Mediz Bolio 81).

El "olor de las luciérnagas" --reunido al final de la jornada, como un ganado luminoso, quintaesenciado, zumbón-- proviene del *Libro de las Pruebas* del *Chilam Balam*. Lo mismo sucede con "la llama roja, lengua de tigre que lame el frío" (*Obras en prosa* 170 y 171). Y esos ojos que velan vigilantes --como dos "piedras verdes"--, con "una cruz delgada" alzada en medio, no son invento del *Sombrerón* (*Obras en prosa* 171):

--Hijo, traéme las luciérnagas de la noche, las que de Norte a Poniente hacen pasar su olor. Que venga con ellas la lamida de la lengua del tigre. --Así sea, Padre". [...] --La lamida de la lengua del tigre es el fuego [Mediz Bolio 50].

--Hijo, ¿has visto las piedras verdosas que son dos y en medio de las cuales hay una cruz alzada?" --Los ojos del hombre [Mediz Bolio 81].

Cada uno de los tres "actos" del drama termina con un diálogo ceremonial, muy parecido en todos ellos, e idéntico, por otra parte, a un pasaje del *Libro de las Pruebas*, vuelto diálogo y argumento dramático, con los mismos interlocutores --o "personajes"-- y el mismo sentido de iniciación ritual:

(En forma de oración): Los que no saben, pobres de su entendimiento y de su vista, ¡ay!, nada dicen. El que sabe, alegremente va a buscar al Tigre Volador. Y entonces viene con él.

HIJO: (Saliendo de la choza.) ¡Padre!

PADRE: ¿Tú eres, hijo mío?

HIJO: Yo soy, padre.

PADRE: ¿Tú eres noble, hijo mío?

HIJO: Yo lo soy, padre.

PADRE: ¿Qué es de tus compañeros, hijo mío?

HIJO: Padre, están en el monte buscando al tigre. "No hay tigre", decían.

PADRE: Y entonces el tigre estaba pasando por delante de ellos.

[El Sombrerón. Obras en prosa 172]

Los que no saben, pobres de su entendimiento y de su vista, ¡ay!, nada dicen. El que sabe, alegremente va a buscar al Tigre Volador. Y entonces viene con él.

--¿Tú eres, hijo mío?

--Yo soy, padre.

--¿Qué es de tus compañeros, hijo mío?

--Padre, están en el monte buscando al tigre. "No hay tigre", decían. ¡Y entonces el tigre estaba pasando por delante de ellos!

[Mediz Bolio 51-52]

El "carácter iniciático" de las pruebas y enigmas de los *Libros de Chilam Balam* fue postulado por Antonio Mediz Bolio en su versión del *Libro de Chumayel*, fechada en 1930, justamente la época en que pudo haber comenzado a fraguarse el *Segundo sueño*. *El Sombrerón*, escrito en 1931, constituye una especie de puente entre la primera recepción del texto y su total reelaboración creadora --como si el "drama" del *Segundo sueño* hubiera debido germinar, no en el mundo de la poesía escritural, sino a través de una auténtica expresión dramática. La experiencia del *Segundo sueño* se asocia, así, con la experiencia expresionista y surrealista del "teatro

ritual". Y en efecto: cada una de estas *pruebas* o *enigmas*, cada una de estas *imágenes* indígenas, construye otra lengua "jeroglífica", "hablada en símbolos" (Innes 55), un *lenguaje ritual* que repercute en el lenguaje del *Segundo sueño*.⁷

Con una diferencia: que el "grito apenas verbalizado" de la poesía primitiva (Zweig, *apud* Innes 59) cede su sitio a un lenguaje propiamente hermético, sacerdotal, iniciático, que los mayas llamaban *Suyuá than* --"lenguaje de *Suhuyuáñ*":

Suyuá than: lenguaje de *Suyuá* o *Suhuyuáñ*, la misteriosa ciudad de donde proceden los [mayas]. *Lenguaje de Suhuyuáñ* llamaban [...] al lenguaje en alegorías o símbolos, lenguaje de sentido oculto, lenguaje místico, lenguaje de las iniciaciones. "Lenguaje figurado" [Mediz Bolio 40 n.76].

La cabeza de Salomé, "poema dramático" publicado en *El Hijo Pródigo* en 1943, es la última pieza teatral de Ortiz de Montellano. Su título alude a una leyenda bíblica --la danza de Salomé y la decapitación del Bautista--, aunque la acción sea recreada, en forma puramente coreográfica, como danza de sombras y de voces del inframundo indígena. La acción mítica recuerda ciertas fábulas del *Popol Vuh* --la decapitación del mago *Hun Hunahpú* y la incineración del corazón de *Xquic* (33-37)-- y al menos dos de sus figuras zoolátricas provienen de *Xibalbá*, el "Lugar de los Muertos" de las leyendas quichés.

Como la *Máscara* en *El Sombrerón*, una *Cabeza Parlante* -- típica del teatro popular, y que recuerda, además, la cabeza parlante del *Orfeo* de Cocteau-- introduce la acción teatral:

La máscara del *Sombrerón*, que representa al Diablo, asoma entre las cortinas del telón, sin cuerpo que la sustente. --LA MASCARA: Señoras y señores [...] [*El Sombrerón. Obras en prosa* 169].

LA CABEZA PARLANTE (*la cabeza del protagonista asoma entre las cortinas*): Señoras y señores [...] [*La cabeza de Salomé. Obras en prosa* 181].

Pero la *Cabeza Parlante* del teatro de Montellano puede ser contemplada, asimismo, como una variante física del alma separada del cuerpo en el drama del *Segundo sueño*. La cabeza es el órgano del sueño: "¿En dónde residen los sueños y las ilusiones y los pensamientos?", pregunta la *Cabeza Parlante*. "--En la cabeza" (*Obras en prosa* 181). Y cuando el *Marido* la incita a *Ella* a venir a dormir junto al fuego: "Anda, cuelga la hamaca. Pronto quiero saber tus sueños", *Ella* le responde así: "¿Tú no piensas dejar tu cuerpo?" (*Obras en prosa* 183).

Ella es el Alma, la "Esposa" del *Cántico espiritual*, y también la "Amante" escondida de la *Noche oscura* de San Juan --"la Noche te acompaña", la saluda el "Esposo" a su llegada (*Obras en prosa* 182). Y ese "ritmo de figura en sueños", con "intuición de danza", que acompaña a la Amada en su huida en busca del Amado, presenta, otra vez, los rasgos de la pasión de las Almas y los Cuerpos --típica de la teoría plotiniana:

Ella se levanta, irreal, y con visible gesto, toma en sus manos su propia cabeza (una máscara corpórea igual a su cara) y la deja en la hamaca. Sólo su cuerpo, su cuerpo solo, sale ligero de la choza al encuentro de *El*.

[*La cabeza de Salomé. IV. Obras en prosa* 184]

ELLA: Mi cuerpo está junto a ti. [...].

EL: Lo sé, pero mis ojos están vacíos de ti. [...].

ELLA: Estoy cerca de ti; junto; en uno. [...].
 EL: Pero no veo tu alma y apenas oigo tu voz.
 ELLA: Arden tus sienes. Me amas como la noche,
 sin mirarme.
 EL: Ciego amor.
 ELLA: De sombra y de ceniza.

[*La cabeza de Salomé. V. Obras en prosa 184*]

La incineración de la cabeza de *Ella* tiene el carácter de un sacrificio: "El *Marido*, entre sueños, se levanta, toma la cabeza de *Ella* [...] y visiblemente, con emoción amorosa, la oculta entre la ceniza del fogón", para volver a tenderse en su sueño (*Obras en prosa 185*). "La carne humana", escribe Lourdes Franco, "sucumbe ante la fuerza de los elementos", y el *Cuervo*, el *Conejo* y el *Jaguar* --deidades de la muerte, la astucia y el fuego-- "se reparten el botín" ("Ensayo" 37):

EL CUEVO: ¡Crash! ¡Crash!
 EL JAGUAR: Leño sin fuego; cuerpo sin cabeza,
 ni arde, ni quema, ni vive, ni sueña.
 EL CONEJO: Sólo 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.

[*La cabeza de Salomé. VII. Obras en prosa 185*]

Como el *Segundo sueño*, *La cabeza de Salomé* transfigura un acto ritual en un *sueño ritual*. "La escena octava es la confirmación del rito", escribe Lourdes Franco; "el sueño ha concluido su ciclo, la cabeza de Salomé desaparece entre las llamas, la muerte [...] recoge su presa" ("Ensayo" 38). En una acotación de la escena cuarta, se aludía a la pieza como a un "ensayo de escenificación de un sueño" (*Obras en prosa*

184). Y lo que vuelve a nacer del sacrificio, lo que viene a concluir el ciclo del sueño y de la muerte, es, lo mismo que en el último pasaje del *Segundo sueño*, el despertar, el día, las voces y rumores que acompañan el "advenimiento del día":

Un rumor de vida renace de la tierra. Voces de niños, interiores, exclaman jubilosas.

NIÑO 1º: ¡Amanece!

NIÑO 2º: ¡Ya viene el día!

NIÑO 1º: ¡Amanece!

NIÑO 3º: ¡Aleluya! ¡Aleluya!

(Mientras la luz va inundando alegremente la escena.)

[*La cabeza de Salomé*. VIII. *Obras en prosa* 185]

NOTAS

- ¹ El libro de Christopher Innes --*El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*-- ubica así el teatro de Cocteau: "En la obra de Cocteau, hay un [...] hincapié en el mito y en el encantamiento ritual", mezclado con "una variedad de formas típicamente vanguardista" (Innes 16). No obstante lo cual -- y en esto su influencia sobre Montellano parece evidente--, el espíritu de su teatro apela a una poética "tradicional", "incluso con formas neoclásicas de armonía" (Innes 17).
- ² "El payaso: No ensayaremos más, es tiempo de prepararse para la función. Pero, chist, chist, chist, venid al centro de la pista y como es costumbre, agradecidos, decid adiós al público lector --espectadores sin malicia llegados con anticipación al espectáculo" (*Obras en prosa* 162).
- ³ Sobre el teatro de títeres y la experiencia de Ortiz de Montellano en la Casa del Estudiante Indígena, cf. la nota introductoria de *El Sombrerón*, pieza publicada, por primera vez, en *Contemporáneos*, en 1931 (*Obras en prosa* 165-167). Ahí aparecen algunas muestras de los trabajos del pintor.
- ⁴ Al publicarse en *Contemporáneos*, la pieza se presentaba así: "Teatro de títeres. *El Sombrerón*" (VIII-IX, 32, 71-91).
- ⁵ La "Leyenda del Sombrerón" es una las *Leyendas de Guatemala* recreadas por Miguel Ángel Asturias (43-47). Y no parece casual que, en su libro, Asturias cite un párrafo del comentario de Raynaud al *Popol Vuh* que alude al papel de la palabra en la literatura quiché: "Entre las manifestaciones más sorprendentes de esas creencias, de esos ritos, está el papel inmenso de la Palabra, sobre todo bien dicha, justa voz, del Nombre, del Nombre sagrado y secreto. Pronunciar con exactitud el nombre místico, inefable, que designa, que define para el pensamiento un ser, un objeto, es crearlos, o si existen ya, denominarlos" (*apud* Asturias 147).
- ⁶ La división del escenario en niveles es un recurso del teatro expresionista, más cercano a Strindberg que a Cocteau (Innes 52). Pero la imagen del árbol y la de Ah Mucen Cab -- "El Rojo Oculito en la Tierra" o "El que está oculto bajo la tierra"-- provienen del *Chilam Balam* (Mediz Bolio 17, 53).
- ⁷ "Hay que imprimir la metafísica en la mente a través de la piel" (Innes 70). Esta exigencia artaudiana --acorde con la investigación de un "lenguaje ritual", cercano a la poesía primitiva y articulado a partir de "jeroglíficos" o "signos físicos universales" (Innes 70)-- podía encontrarse ya en el teatro expresionista, con su alucinada voluntad de "suprimir la obstinación del cuerpo", para adentrarse más allá de la piel y convertirlo en un "órgano del alma" (Innes 58).

NOTA. La transcripción del *Segundo sueño* se atiende íntegramente a la letra, la puntuación y la distribución en la página de la primera edición de los *Sueños*, fechada en 1933.

SEGUNDO SUEÑO

A Raoul Fournier

ARGUMENTO

Una máscara de cloroformo, verde y olorosa a éter, cae sobre mi cuerpo angustiado, horizontal, sobre la mesa de operaciones erizada de signos como un barco empavesado. Sobre mi cabeza Saturno, con su anillo de espejos, lentamente voltea y se mueve. Batas blancas y enormes manos enguantadas de sangre me persiguen. Pasos de goma van y vienen en silencio como ratones.

Grito. Veo mis gritos que no se oyen, que no los oigo, que se alejan y se pierden. Última imagen mi boca. Minero de mí mismo estoy dentro de mi propio cuerpo. Angustia y soledad. Ejercicios de profundo sueño. El cuerpo vive. ¿Alma? ¿Cuerpo? Fuera de la conciencia, del subconsciente y la memoria, el profundo silencio y el "no sé".

Y un retorno alegre, vital, a los sentidos que se beben la hirviente luz de la mañana y el aire fresco, impregnado de codicia, con toda la sed de la ventana.

Lo último que se pierde es el oído. Una voz nos lleva y una voz --la misma-- nos trae desde muy lejos, desde otro túnel maternal, en ascenso del fantasma a la carne y del silencio al rumor.

(Apuntes después de la anestesia.)

*Au fond de l'inconnu pour trouver
du nouveau.*

Charles Baudelaire

Del sonido a la piedra y de la voz al sueño
en la postura eterna del dormido
sobre mármol de cirios y cuchillos
ofensa a la raíz
del árbol de la sangre --concentrado--
mi cuerpo vivo, mío,
mi concha de armadillo
triángulo de color sentido y movimiento
contorno de mi mundo que me adhiere y me forma
y me conduce
del sonido a la voz y de la voz al sueño

Batas blancas y manos como encías
Pasos leves de goma de ratones
Luz hendida, amarilla, luz que hiere

bisturí del más hondo hueco de sombra oculta
Luz de paredes blancas, anémica, de mármol
Nidos del algodón para lo verde y negro
de la vida y la muerte

Mármoles y aluminios

que no empaña el reflejo ni el aliento ni el alba
de unos ojos de niño
Luz de allá de la llama amarillenta
para el aire del éter más fino de los cielos
Nidos del algodón
para las alas de los peces del alcanfor y el yodo
líquidos mensajeros de la muerte.

¡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.

Soy el último testigo de mi cuerpo

Veo los rostros, la sábana, los cuchillos, las voces
y el calor de mi sangre que enrojece los bordes
y el olor de mi aliento tan alegre y tan mío!

Soy el último testigo de mi cuerpo

Siento que siento
lo frío del mármol
y lo verde
y lo negro
de mi pensamiento

Soy el último testigo de mi cuerpo

Postigo de sangre y llamas
Que bajo la piel respira
Equilibrio de las palmas
Que los vientos equilibra
Onda de otra mar salina
Con la tierra horizontada
Para paloma perdida
Y entre latidos hallada

Vida que por mí vigila
Oculto detrás del alma
La que mi cuerpo equilibra
Postigo de sangre y llamas
Mi nombre mi edad mi cuerpo
Ése que fui le he olvidado
Soy el alma que me hice
Y el cuerpo que me han quitado.

(minero de mis ojos y mi oído
minero de mi cuerpo oscurecido
buzo perdido entre sus propias redes
horadando prisiones y montañas
por el silencio a flor de mis entrañas
en donde se evapora lo sentido
entre lunas, calor, sangre y paredes
desciendo verdinegro y aturdido)

Ni vivo ni muerto --sólo solo
El alma que me hice no la encuentro
Sin sentidos, despierto
Con mi sangre, dormido
Vivo y muerto
Perdido para mí
pero para los otros
hallado, junto, cerca, convivido,
con pulso, sangre, corazón, ardiendo...

Esqueleto de nieve y de silencio
de sombra recogida en su vislumbre
desnudo en el dintel de los desiertos,
forma distinta de belleza rara
que la voz de mi estatua
no pudo asir desde su estrecha plaza,
esparce su corona de equilibrios
en mi silencio enjuto y envidiable
más allá de la boca de los pinos
que al tiempo alternan su minuto de aire.

Para un Dios sin latidos --Dios de sueño--
abrevia mi silencio en su silencio
donde crece la luna
donde agoniza el pájaro
donde el espacio ignora su pie leve.

Para que el árbol goce de su verde
La raíz nace oculta y amarilla
Y de savia la sangre se acuchilla
Y de aroma la fruta su piel muerde

Para que el árbol goce de su verde.

Para que el hombre nutra su ceniza
Guarda calor en su invalida mano
Sollozo mutilado en la sonrisa
Y la caricia verde del gusano

Para que el hombre nutra su ceniza.

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

Para que el alma su cordaje mida.

Para que el sueño con sus pies descubra
La morada precisa de la muerte
Tiene el ojo conciencia de lo inerte
Y la voz; el silencio y la penumbra

Para que el sueño con sus pies descubra
La morada precisa de la muerte.

El que goza su cuerpo y su sonrisa
El que pesa la rosa
El que se baña en púrpuras de sangre
Espesa como mármol sin caricia
El que vive a la sombra deshojada
Del aire poco que respira y mancha
El verde por la orina verdenado
El plateado en ceniza
Que horada
Olvida
Hiere
Mientras goza el rescoldo de la muerte
El que de la mujer nada recibe
Y al hombre no da nada
El que asoma a los ojos sin cruzarlos
El partido por dos y en dos mitades

Iguales repartido

El sin olor

El Hombre

Sólo por la palabra redimido.

alúcida veloz clara ceñuda
desnuda sofocada misteriosa
menuda pura impura deseada
libre precisa frágil despojada
sola solemne solitaria y alma

alúcida veloz cálida oscura
orgullosa dolida apasionada
ávida tímida arrojada sobria
sensible fina libre leve dueña
multiforme constante sangre sangra

Debe ser débil rama la que a tu voz responde,
impreciso el dominio del fantasma
y la muerte,
llano el césped de lirios y delirios
por donde corra libre lamento el de la mente
Debe ser fango el frío de las horas después
cuando se apague el fuego de la sangre
y el postigo y la llama,
horrendo el cataclismo de la separación de lo que unido
fue vida y fue veneno,
para que desde el mármol olvido de mi cuerpo
tu voz de viento y sombra
de medida medida
de calores delgados
me atraiga y me deslice y me conduzca
otra vez al torrente de la vida

Debe ser débil rama mi voluntad,
humo la sensitiva de mi mano
y mi presencia aislada y amarilla
cuando tu voz ariadna, voz de viento y de sombra
caracol de palabras,
es mi último recuerdo y mi primer llamada
apenas balbuceo
en forma de palabra
que de nuevo me arranca a las entrañas
y me nace del sueño.

Luz que del sueño torna --forma clara
luz, presencia, color y movimiento,
sin peso y sin pesar, desenlutada
que a las cosas devuelve su aislamiento

Luz que del sueño vuelve --forma viva,
insistente mirar de la mirada
absorta, nueva, día,
y por primera vez iluminada

Aire corredor
Forma desnuda
en su volumen fresco
y en su modo de ser casi de fruta

Aire que muerdo a gritos y cuchillos
por la primera vez
como un ahogado
que a la orilla del aire
sabe que respirar es verbo, gracia y pájaro.

Diluído en alegría
encuentro justo el mundo que se toca
se mira y me compara,
el multiforme y único
el mundo de mis piernas y mis brazos
discípulo del ojo
maestro de distancias,
el mundo colmenero de voluntad y llamas,
calles, ciudades, hombres, amenazas,
imágenes, prisiones, ríos, ventanas,
triángulo de colores que me devuelve el alma.

Voz que del sueño vuelve,
adonde la caricia no penetra
desciende, alegre, el aire, el sol, la sangre...

y me despierta.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- ABREU GÓMEZ, Ermilo. "La poesía de Sigüenza y Góngora". *Contemporáneos* 26-27 (1930). 61-90.
- . "El Primero Sueño de Sor Juana. [Crítica y tesis. Paráfrasis]". *Contemporáneos* 4 (1928). 46-54.
- . "Contemporáneos". En *Las revistas literarias de México*. México: INBA, 1963. 165-184.
- ANGELLOZ, J.F. *Rilke*. Trad. Alfredo Terzaga. Buenos Aires: Sur, 1955.
- ARTAUD, Antonin. *México. Viaje al país de los tarahumaras*. Ed. Luis Mario Schneider. México: FCE, 1992.
- ASIAIN, Aurelio. "Poesía y alquimia. Los tres mundos de Gilberto Owen, de Jaime García Terrés". *Vuelta* 47 (octubre de 1980). 38-40.
- ASTURIAS, Miguel Ángel. *Leyendas de Guatemala*. Pról. Paul Valéry. Madrid: Alianza, 1981.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Ed. Yves Florenne. París: Le Livre de Poche, 1972.
- BERGSON, Henri. *La energía espiritual*. Trad. María Luisa Pérez Torres. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.
- BLOOM, Harold. *Presagios del milenio. La gnosis de los ángeles, el milenio y la resurrección*. Trad. Damián Alou. Barcelona: Anagrama, 1996.
- BUXÓ, José Pascual. "El sueño de Sor Juana: Alegoría y modelo del mundo". *Sábado* (agosto 15 de 1981). 2-5.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño*. Ed. Ciriaco Morón. México: Rei, 1990.
- CARDONA PEÑA, Alfredo. *Semblanzas mexicanas*. México: Libro-Mex, 1955.
- COCTEAU, Jean. *Orphée*. 2ª ed. París: Librairie Stock, 1927.
- CHAVES, José Ricardo. "Magia y ocultismo en el siglo XIX". *Acta Poetica* 17 (1996). 291-326.
- COHEN, Esther. "Dos momentos de espíritu cabalista. Mallarmé y la Cábala cristiana". En *La palabra inconclusa. Ensayos sobre Cábala*. Taurus / UNAM, 1994. 105-124.
- DOMÍNGUEZ ASSIAYN, Salvador. "Filosofía de los antiguos mexicanos". *Contemporáneos* 11 (42-43). 209-225.
- DUVERGER, Christian. *La flor letal. Economía del sacrificio azteca*. Trad. Juan José Utrilla. México: FCE, 1983.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. Trad. Tomás Segovia. México. Era, 1972.
- ELIOT, T. S. *Collected Poems 1909-1962*. London: Faber & Faber, 1963.
- . *Miércoles de ceniza. Ash Wednesday*. Trad. Bernardo Ortiz de Montellano. México: Espiga, 1946.
- . "La tradición y el talento individual". En *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. vol 1. Buenos Aires: Emecé, 1944. 11-23.
- ELIZONDO, Salvador (ed.). *Museo poético*. México: UNAM, 1974.
- FELL, Claude. *José Vasconcelos: Los años del águila (1920-1925)*. México: UNAM, 1989.

- FERNÁNDEZ, Sergio. *La copa derramada*. México: UNAM, 1986.
- . "El éter y el andrógino. Aproximaciones a los Contemporáneos". En *El estiércol de Melibea y otros ensayos*. México: UNAM, 1991. 195-225.
- . "La luz sin la estrella." En *Homenajes a Sor Juana, a López Velarde, a José Gorostiza*. México: SEP, 1972. 177-187.
- FRANCO BAGNOULS, Lourdes. "Estudio preliminar". Bernardo Ortiz de Montellano. *Obras en prosa*. México: UNAM, 1988. 23-66.
- . "Hipnótica del sueño. La poesía de Bernardo Ortiz de Montellano". *Studia Humanitatis. Homenaje a Rubén Bonifaz Nuño*. México: UNAM, 1987. 155-163.
- GARCÍA TERRÉS, Jaime. *Poesía y alquimia. Los tres mundos de Gilberto Owen*. México: Era, 1980.
- INNES, Christopher. *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. Trad. J.J. Utrilla. México: FCE, 1992.
- JAMES, William. *Las variedades de la experiencia religiosa*. Trad. J.F. Yvars. Barcelona: Península, 1986.
- LABASTIDA, Jaime (ed.). *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*. México: Instituto Politécnico Nacional, 1969.
- LOGIN JRADE, Cathy. *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*. Trad. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1986.
- Libro de Chilam Balam de Chumayel*. Trad. Antonio Mediz Bolio. San José: Repertorio Americano, 1930.
- Libro del Consejo. Popol Vuh*. Trad. Miguel Ángel Asturias y J. M. González de Mendoza. [De la versión francesa de Georges Raynaud.] Paris: París-América, 1927.
- Libro de los Muertos*. Ed. José María Blázquez y Federico Lara Peinado. Madrid: Editora Nacional, 1984.
- MEDIZ BOLIO, Antonio (trad. y prólogo). "El Chilam Balam de Chumayel". *Contemporáneos* 13 (1929). 240-256. [Ver también *Libro de Chilam Balam de Chumayel*.]
- MIER, Servando Teresa de. *Obras completas. I. El heteroxo guadalupano*. Ed. y estudio introductorio de Edmundo O'Gorman. México: UNAM, 1981.
- MONTEMAYOR, Carlos. "Jorge Cuesta". *Revista de la Universidad*. 28 (1974). 17-24.
- MOSSÉ-BASTIDE, Rose Marie. *Bergson et Plotin*. París: Presses Universitaires de France, 1959.
- MUNGUÍA, Enrique. Prólogo a T.S. Eliot. "El páramo" [*The Waste Land*]. *Contemporáneos* 26-27 (1930). 7-32.
- NOVO, Salvador. *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*. Ed. J.E. Pacheco. México: Empresas Editoriales, 1967.
- ORTIZ DE MONTELLANO, Ana. *A surrealist perspective on Bernardo Ortiz de Montellano's «Sueños»*. Tesis doctoral. Yale University, 1979.
- ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo. "Antiguos cantares mexicanos". *Contemporáneos* 12 (1929). 100-119.

- . "Artaud y el sentido de la cultura en México". En Antonin Artaud. *México. Viaje al país de los tarahumaras*. Ed. Luis Mario Schneider. México: FCE, 1992. 60-63 n.53.
- . *Muerte de cielo azul*. México: Cvltvra, 1937.
- . *Obras en prosa*. Ed. María de Lourdes Franco Bagnouls. México: UNAM, 1988.
- . *La poesía indígena de México*. México: s. e., 1935.
- . "Poesía y retórica" [Firmado: "Marcial Rojas"]. *Letras de México I* (1). 16.
- . *Sueño y poesía*. México: Imprenta Universitaria, 1952.
- . *Sueños*. México: Contemporáneos, 1933.
- ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo et al. *Sueños. Una botella al mar*. Ed. María de Lourdes Franco Bagnouls. México: UNAM, 1983. [La edición incluye, además de los Sueños de Bernardo Ortiz de Montellano, el dossier titulado "Una botella al mar", con cartas de Jorge Cuesta, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet y Xavier Villaurrutia. Se publicó por primera vez en 1946.]
- ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo R. *Medicina, salud y nutrición aztecas*. México: Siglo XXI, 1994.
- ORTIZ DE MONTELLANO, Guillermo. *Nican mopouha*. México: Universidad Iberoamericana, 1990.
- PANABIÈRE, Louis. *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*. Trad. Adolfo Castañón. México: FCE, 1983.
- PAZ, Octavio. "El caracol y la sirena (Rubén Darío)". *Cuadrivio*. Barcelona: Seix Barral, 1991. 7-44.
- . "Poesía y alquimia. Los tres mundos de Gilberto Owen, de Jaime García Terrés". *Vuelta* 47 (octubre de 1980). 40-42.
- . *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- . "Xavier Villaurrutia en persona y obra". En Xavier Villaurrutia. *Antología*. Sel. y pról. Octavio Paz. México: FCE, 1991. 7-62.
- PELLICER, Carlos. *Piedra de sacrificios. Poema iberoamericano*. 2^a ed. Pról. José Vasconcelos. México: El Equilibrista, 1993.
- PLATÓN. *Obras completas*. Vol. 2. Trad. Patricio de Azcárate. México: Continental, 1957.
- PLOTINO. *Enéada cuarta*. Trad. José Antonio Miguez. Buenos Aires: Aguilar, 1973.
- . *Selección de las Enéadas*. México: SEP, 1923.
- RAYNAUD, Georges. Prólogo al *Libro del Consejo. Popol Vuh*. Trad. Miguel Ángel Asturias y J. M. González de Mendoza. [De la versión francesa de Georges Raynaud.] Paris: París-América, 1927. X-XX.
- REVERDY, Pierre. *Escritos para una poética*. Caracas: Monte Ávila, 1977.
- RILKE, Rainer María. *Elegías de Duino*. Trad. José María Valverde. 2a ed. Barcelona: Lumen, 1984.

- . *Elegías de Duino. Sonetos a Orfeo*. Trad. José Vicente Álvarez. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.
- SAN JUAN DE LA CRUZ. *Obra completa*. Vol 2. Ed. Luce López-Baralt y Eulogio Sánchez. Madrid: Alianza, 1991.
- SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México: FCE, 1985.
- SOR JUANA INES DE LA CRUZ. *El Sueño*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México: Imprenta Universitaria, 1951.
- TORRES BODET, Jaime. *Tiempo de arena*. México: FCE, 1955.
- TRABULSE, Elías. "El hermetismo de Sor Juana Inés de la Cruz". *El círculo roto*. México: SEP, 1982. 75-91.
- VALÉRY, Paul. *Discurso a los cirujanos*. Trad. Ricardo de Alcázar. Pról. Xavier Villaurrutia. México: Nueva Cvltvra, 1940.
- VASCONCELOS, José. *El monismo estético*. México: Cvltvra, 1918. [Existe una reedición corregida de este libro: *Prometeo vencedor. Monismo estético*. Madrid: América, s.f.]
- . *Pitágoras. Una teoría del ritmo*. 2a. edición aumentada. México: Cvltvra, 1921.
- VERANI, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. 3ª ed. México: FCE, 1995.
- VILLAURRUTIA, Xavier. "Un discurso a los cirujanos". Prólogo a Paul Valéry. *Discurso a los cirujanos*. México: Cvltvra, 1940. 9-17.
- . "La poesía de Nerval". En *Obras. Poesía, teatro, prosas varias, crítica*. 2ª ed. México: FCE, 1966. 894-899.
- YATES, Frances. *Giordano Bruno y la tradición hermética*. Trad. Domènec Bergadà. Barcelona: Ariel, 1983.
- YEATS, W.B. *Una visión*. Trad. Francisco Torres Oliver. Madrid: Siruela, 1991.

ÍNDICE

	<i>Pág.</i>
Advertencia	3
PRÓLOGO	5
El caso Ortiz de Montellano (5). Vida y muerte, misterio y cirugía (13). Hermetismo, religión, revelación (21). El poema demoníaco (40). Notas (50).	
I. PALIMPSESTOS	57
El hechizo	58
La lengua dormida	62
Las palabras narcóticas	76
<i>The Lost Word</i>	82
Notas	89
II. EL SUEÑO RITUAL	92
La anestesia	93
El sacrificio	101
1	101
2	104
3	107
4	108
5	112
6	115
7	117
8	121

Pág.

II. EL SUEÑO RITUAL (cont.)

9	125
10	131
11	134
Notas	140
EPÍLOGO	144
La aparición del día	145
APÉNDICES	154
Del Orfeo al teatro ritual	155
¿Orfeo? (155). Un teatro ritual (158). Notas (170).	
<i>Segundo sueño</i>	172
"Argumento" (173). 1 (174). 2 (176). 3 (177). 4 (178). 5 (179). 6 (180). 7 (181). 8 (183). 9 (185). 10 (186). 11 (188).	
Bibliografía	190
Índice	195