

Hacia una poética de Marco Antonio Montes de Oca

Decía Jakobson que «la filología es... una ciencia de lectura lenta y reiterada»¹. Cabe preguntarse si esta observación, fundamental, ha sido tenida suficientemente en cuenta por los pocos estudiosos que se han ocupado de la obra de Montes de Oca. El poeta mexicano lleva publicando desde 1953, pero en los pasados tres decenios no se ha producido más que un solo libro, inédito, por lo demás, dedicado a su poesía: la tesis de la norteamericana C. E. R. Weller, que se presentó en 1976 y estudia los años 1953-1971. En un trabajo de 1980 reseñamos los pocos artículos que hasta aquel entonces se habían publicado sobre aspectos de la obra de este poeta². Quizás no sea de extrañar esta situación: no sólo han podido desconcertar ciertos comentarios poco favorables acerca de parte de la producción del poeta hechos por él mismo y por algunos críticos, sino también lo que pudiera llamarse el aspecto «hermético» de sus textos y la aparente falta de una preocupación central en ellos, si no es la de crear un universo de imágenes de una densidad y concatenación tales que incluso el lector avezado corre el riesgo de perderse durante sus primeras lecturas de los mismos.

Las observaciones que siguen se basan en la sentencia de Jakobson, se refieren a la obra publicada de Montes de Oca hasta 1980 inclusive (cuando se publicó *Comparencias*) y proceden de un trabajo en curso. Sólo pretenden indicar unas constantes que quizás puedan servir para una comprensión mejor de esta poesía que, no obstante las críticas adversas que se le han hecho, se suele considerar como una de las más importantes que se ha venido escribiendo en México.

¹ ROMAN JAKOBSON, *Lingüística, poética, tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska*, Barcelona, 1981, p. 113.

² C. E. R. WELLER, *The poetry of Marco Antonio Montes de Oca*, tesis presentada en la Universidad de Kansas, 1976; empleamos un ejemplar reproducido por University Microfilms, 1982; JAN LECHNER, «Derrumbar el señorío del tiempo. Apuntes sobre la poesía de Marco Antonio Montes de Oca», n.º. extraordinario, «Década», de los *Cuadernos de Leiden*, 1980, pp. 100-121.

La *persona* del poeta está presente en la mayor parte de sus textos, dato que hasta ahora no ha sido mencionado por la crítica. Un cómputo de las formas verbales, pronombres personales y posesivos de primera persona lleva a la conclusión de que en su obra predomina la primera persona singular sobre la primera del plural (máximo de un 93 por 100 en *Vendimia del juglar* y mínimo de un 63 por 100 en *Delante de la luz cantan los pájaros*). Esta primera persona singular está presente en la mayor parte de los textos de todos sus libros (máximo de 94 por 100 en *Pedir el fuego* y mínimo de 57 por 100 en *Se llama como quieras*, en su primera edición), rindiendo un promedio de un 75 por 100 en todos los libros. A estas cifras habría que añadir los casos, bastante frecuentes, en que el yo poético viene representado por una construcción impersonal («uno cierra los ojos»), infinitivos («Abrazarte... cantarte») o por una segunda persona singular («tú piensas que»). La presencia del «tú» para la misma categoría de palabras resulta más complicada de calcular, ya que a menudo se trata, como hemos visto, de una primera persona singular camuflada, mientras que en otros muchos casos el «tú» se refiere a la poesía, al sol, a la vida, la luna, la luz, la palabra; otras muchas veces indica una relación amorosa. Comoquiera que sea, el «tú» (y el «vosotros», que Montes de Oca emplea consecuentemente) no supera en ninguna parte al «yo». Es de notar el número de poemas que empezando de una manera abstracta y sin referirse a una persona viva determinada desembocan en los últimos versos en la primera persona singular.

No extrañará, pues, que desde el comienzo de esta obra abunden los textos que proporcionan datos autobiográficos acerca del yo poético. Estos datos se pueden dividir en dos categorías. Primero, los que se refieren al estado de ánimo de dicho yo y que a menudo manifiestan un profundo malestar, un no sentirse encajado en el mundo contemporáneo, al que rechazan y delatan un querer huir hacia otras regiones. Ejemplos de ello se encuentran desde los primeros versos de su primer libro, y a todo lo largo de éste, hasta los textos de *Comparecencias* inclusive:

(...) Se va la vida/ por una corriente/ de venablos y vocablos/ y los lugares, todos los lugares/ que recordamos y que amamos,/ son caricaturas del sueño/ del que fuimos arrojados,/ esferas que se parten/ en copas sin peso alguno/, peñascos de ceniza/ en que se retuerce una página futura/ y ya quemada³.

Sin embargo, de la obra de Montes de Oca no surge la imagen de un

³ *Comparecencias*, Barcelona, 1980, pp. 161-162.

«poeta maldito». Lo que evita precisamente que pueda producirse tal imagen es la abundancia de versos en que el yo poético manifiesta su euforia por el papel de descubridor de nuevas perspectivas que sabe que él tiene, explorador de nuevas dimensiones, nuevos universos, o para decirlo con un título significativo de uno de sus libros: de *Constelaciones secretas*, regiones donde sólo él ha sabido penetrar. Si al principio de su obra decía «He visto a la vida sentar en sus rodillas al jardín y acariciarlo», en 1979 escribía «He visto/ en estado de crisálida/ un oscuro signo que se hincha/ tras el punto final:/ apocalipsis desleído,/ aleta de relámpago,/ miedo que no se mira venir»⁴. Los datos autobiográficos del yo poético manifiestan, pues, abiertamente una dualidad existencial: la congoja de no encajar en su tiempo a la vez que el júbilo de saberse único, vidente. Todos estos datos demuestran que los textos de Montes de Oca hacen plasmar un universo poético que está explícitamente vinculado a la existencia de la *persona* del poeta, lo que permite, efectivamente, contar a este poeta entre los de cuño romántico.

El entorno del yo poético lo constituye, por un lado, el siglo que le tocó vivir, su tiempo concreto, que de vez en cuando se hace patente en una mención de o alusiones a personas concretas —unos antiguos amigos que «Lo consumen todo y no regresan nada/ Son polvo enamorado/ Pero del polvo solamente»⁵; las hijas, Che Guevara, Allende— o al objeto de su amor, uno de los temas constantes en su obra («amor que es el centro del mundo» reza un verso⁶. Por otro, el universo intangible, ideal que crea con sus imágenes («Yo impongo al suceder/ otros sucesos:/») ⁷, mundo que estrena en cada nuevo poema, una «tierra acabada de nacer»⁸, cuyas características son, como hemos tratado de demostrar en otro lugar⁹; la supresión de los límites temporales y espaciales que nos impone la vida diaria, característica que comparte su poesía con todo el arte contemporáneo. El México del siglo actual no plasma en sus textos y de los acontecimientos de 1968 no es fácil indicar huellas en su obra.

A veces se ha referido la crítica a la influencia de la religión en esta poesía; también lo hace Weller, en un pasaje algo confuso¹⁰. Sin embargo, la presencia de conceptos y símbolos cristianos (Dios, Jesús, cruz, hostia, Gólgota, Apocalipsis) es bastante escasa en el total de sus poemas y

⁴ *Delante de la luz cantan los pájaros*, México, 1959, p. 80 y *Comparecencias*, p. 163.

⁵ *Comparecencias*, p. 126.

⁶ *ibid.*, p. 180.

⁷ *ibid.*, p. 172.

⁸ *ibid.*, p. 133.

⁹ Artículo citado, nota 2.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 131.

desaparece casi por completo después de *Pedir el fuego* (1968). Antes de este libro hay un solo poema que puede calificarse de íntegramente ocupado con un tema religioso (el número «10» de *Cantos al sol que no se alcanza*). En todos los demás, se trata de una sola imagen, una sola alusión, o la mera palabra «Dios» —empleada a veces a modo de interjección (como en el apartado 12 de la versión original de «El corazón de la flauta» tal como apareció en *Fundación del entusiasmo*)—, sin que la totalidad del poema se encuentre influida por ello. De ahí que disintamos de la opinión de Weller cuando dice «his symbolism and imagery often have Biblical parallels (light being probably the most obvious»¹¹. Sobre todo la luz sería difícil de relacionar con un contexto cristiano: precisamente el único poema íntegramente religioso a que hemos aludido no contiene ninguna palabra referente a cualquier tipo de luz. El conjunto de poemas que ha venido escribiendo Montes de Oca hasta el momento es decididamente agnóstico y unos pocos ejemplos de mención de conceptos o símbolos cristianos en la primera mitad de su obra son bien poca cosa como para poder hablar de una «influencia». En el «prólogo autobiográfico» de *Poesía reunida* Montes de Oca no deja lugar a dudas acerca del papel que desempeñó la religión en su vida y en su obra.

Otra influencia que se ha mencionado alguna vez, pero que no se ha estudiado, que sepamos, y que tampoco ha sido examinada por Weller, es la del pasado indígena. Los que, muy de pasada, se han referido al particular han sido Ramón Xirau, Manuel Durán y Ricardo Ledesma¹². En el mencionado prólogo autobiográfico, el propio poeta se refiere a su uso del colibrí como «símbolo de Jesucristo», dato curioso, ya que era precisamente esta avecilla la que desempeñaba un papel capital en la cultura azteca, siendo la forma en que volvían a aparecer en la tierra las almas de los guerreros y de las mujeres muertas de sobrepunto, después de haber cumplido sus cuatro años de servicio en la Casa del Sol¹³. Por lo demás, en dicho texto no menciona para nada su interés por o sus conocimientos acerca del pasado indígena; lo que sí ha hecho en una entrevista de 1979 publicada el año siguiente¹⁴. En nuestro artículo, redactado en 1979, mostrábamos cierto excepticismo frente a las supuestas influencias del mundo precortesiano en esta poesía. Esto se debía a que «la explosión de imágenes» (Xirau) era un concepto demasiado general y vago para ayudar a de-

¹¹ *ibid.*, p. 131.

¹² Nuestro artículo citado, nota 30.

¹³ IRENE NICHOLSON, *Mexican and Central American Mythology*, Londres, 1967, pp. 40-42.

¹⁴ DANUBIO TORRES FIERRO, «Entrevista con Marco Antonio Montes de Oca», *Vuelta*, México, septiembre de 1980, pp. 22-28.

teectar una influencia azteca, y porque «un mundo hecho principalmente de brillos (diamantes, mariposas, vuelos, serpientes)» (Xirau) resultaba igualmente inservible como instrumento de análisis. Además, los animales íntimamente relacionados con la cultura azteca —el ocelote o jaguar mexicano, el quetzal, la serpiente y el conejo— no figuran para nada en el libro que estudiábamos (*Delante de la luz cantan los pájaros*); Xirau se equivoca en lo de la serpiente. Sí señalábamos entonces la presencia de la luz y la del sol, pero la relacionábamos sobre todo con el afán del poeta de escapar de un mundo decrepito e inaceptable para él hacia regiones más puras (del mismo modo como los poetas franceses se inspiraron, en un momento determinado, en «l'azur». Después, otras relecturas de la obra total han venido modificando nuestras ideas.

En *Delante de la luz cantan los pájaros* el sol aparece en 14 poemas (15 veces en forma de sustantivo, 3 veces como adjetivo: «solar») y ya desde el mismo comienzo (verso número 9) de *Ruina de la infame Babilonia*, cuando el poeta, refiriéndose al mundo que le agobia y que le parece estar en ruinas, habla de «... la pálida yema de mis años/... repartida y destazada/ como un amargo sol caído en el que medran los gusanos./» Si tenemos en cuenta que el sol ocupa el lugar central en el pensamiento de los aztecas —«pueblo del sol»— y que el dios más importante de su panteón, Huitzilopochtli, era el sol que se encontraba en su cenit, el derrumbe del mundo personal del yo poético bien podría equipararse al derrumbe del dios central de la cultura azteca. Más claros aún parecen ser los indicios que ofrecen los versos en que el poeta escribe «Dios que estás en el sol únicamente» y dice cómo su voz le recuerda que «su crianza bulli-ciosa» tuvo lugar «en la redoma solar», es decir cómo debe su voz, su ser, al dios creador. Cuando se refiere a la creación poética, también busca el origen de la misma en el sol y escribe «para ti, palabra única, encarnación solar de todos los milagros,/ estiro hasta el suelo las límpidas estalactitas de la poesía/ y toco con extrañas ráfagas el corazón del hombre»¹⁵. Obsérvese cómo en dos de los ejemplos aducidos hay imágenes que sugieren sacrificios: la yema (: vida) que se destaza y reparte, y el poeta-oficiante que estira las puntiagudas estalactitas que parecen venir del cielo (porque las estira «hasta el suelo») y toca el corazón del hombre de modo violento. En el caso del subtítulo «El muñón floreciente», del libro *Ofrendas y epitafios*, nos hemos preguntado¹⁶ si «muñón», que también aparece en

¹⁵ *Delante de la luz cantan los pájaros*, ed. cit., pp. 82, 91 y 109.

¹⁶ En el artículo «Titels als toegangsweg tot een werk?» (Títulos como vía de acceso a una obra?), *Latijns Amerika Studies in Leiden*, 1982, bajo la redacción de Raymond Buve y Jan Lechner, Leiden, 1982.

otros poemas¹⁷ no viene sugerido por Coatlicue, la diosa que da la vida y trae la muerte y de cuyos muñones de brazos nacen cabezas de serpiente; su impresionante estatua la debe de haber visto el poeta en el Museo de Antropología de la Ciudad de México. No sería difícil relacionar el título del libro *Pedir el fuego* con el mito de Prometeo, pero también podría interpretarse de otro modo, guardando el título su simbolismo profundo. Al comienzo de cada ciclo de 52 años, el sacerdote de Copolco tallaba el fuego nuevo en el Huixachtepetl, cerro situado cerca de Colhuâcan, después de lo cual se lo llevaba a todos los templos del imperio¹⁸. Esto permitiría interpretar el título según la tradición indígena: ir a buscar el fuego para iniciar un nuevo ciclo, del mismo modo como el poeta quiere ir a buscar nuevos materiales para iniciar una nueva era poética. *Lugares donde el espacio cicatriza* (1974) resulta ser un título problemático, ya que la imagen es difícil de interpretar. Sin embargo, si tenemos en cuenta que en la cultura azteca los grupos sociales estaban determinados espacialmente, el problema resulta quizás menos difícil de resolver. «Espacio herido» se reconoce como concepto azteca: en los Anales de Colhuâcan se lee cómo Quetzalcóatl, desaparecido como estrella vespertina y renacido como estrella matutina, dispara sus flechas sobre «diferentes clases de seres», es decir, diferentes grupos sociales. Por lo tanto, la gente herida suponía espacio herido; si el espacio se va cicatrizando, esto quiere decir que la gente (¿el yo poético?) se va recobrando de sus tribulaciones¹⁹.

No se trata de forzar las cosas y por consiguiente no hay que querer encontrar huellas del pasado indígenas contra viento y marea, pero cuando hay motivos para suponer que existen, conviene estudiarlas y ver si efectivamente se trata de un eco de tiempos pasados utilizado funcionalmente en los tiempos actuales. EL nahuatlato Rudolf van Zantwijk (a cuya amistad debemos la dilucidación del posible significado de este título) y este estudioso estamos trabajando en un rastreo metódico de posibles resonancias del pasado indígena en los textos de Montes de Oca. Parece fuera de duda que en su obra hay realmente una veta precortesiana. En la entrevista de 1979, Montes de Oca ha dado algunas indicaciones acerca de su actitud en esta materia:

¹⁷ Así, por ejemplo, en *Delante de la luz cantan los pájaros*, ed. cit., p. 112; *Cantos al sol que no se alcanza*, México, 1961, p. 7; *Fundación del entusiasmo*, México, 1963, p. 29.

¹⁸ RUDOLF VAN ZANTWIJK, *Handel en wandel van de Azteken*, Assen/Amsterdam, 1977, pp. 123 y 199; se está preparando una edición, ampliada, en inglés en la Universidad de Oklahoma Press.

¹⁹ *Die Geschichte der Königreiche von Colhuacan und Mexico*, ed. por Walter Lehmann, Stuttgart y Berlín, 1938, pp. 92-93; agradecemos al colega Rudolf van Zantwijk su gentileza de llamar nuestra atención a esta edición.

¿Se conciben antepasados sin los descendientes? Un pueblo vencido arría banderas, cambia su concepción de la vida, pero aun educado en una lengua nueva, aquello que ha abandonado, los hábitos y los juramentos, los conserva. No se lleva el viento nuestro ser hecho de palabras. Sobrevive como una feliz estructura, como un hábito instintivo que hace tolerables o, en última instancia, legibles y tolerables otros hábitos más externos y formales. Así el hábito enumerativo, la ornamentación ritual, lo que Miguel León-Portilla transcribe como «paralelismo», se manifiesta en la producción artesanal de la Colonia y en el habla popular contemporánea. Trescientos años de cambio dan la potestad de cubrir con una capa de lenguaje vivo, pasado y eterno, el lenguaje que estamos emitiendo, su realidad y sus alusiones, sus omisiones y sus sugerencias, su estar y no estar presentes en el cuerpo de lo que decimos²⁰.

En cuanto al aspecto formal de esta poesía, llama la atención, efectivamente, el insistente paralelismo de todo tipo que presenta desde su principio, fenómeno que hasta ahora, que sepamos, no ha sido observado por la crítica. Si el propio poeta se refiere al término utilizado por León Portilla, también cabe pensar en aquel otro, acuñado por Angel María Garibay: «difrasismo» que él mismo describía como

La expresión de un concepto mediante dos términos más o menos sinonímicos. Frases similares a las nuestras «sin ton ni son», «a tontas y locas», son la normal expresión del lenguaje elevado en náhuatl, pero tienen sus plenos dominios en la producción poética²¹.

Por otra parte, no hay que caer en la trampa de considerar el paralelismo en la poesía de Montes de Oca como un fenómeno privativo del pasado indígena, porque todo el mundo sabe hasta qué punto se trata de un fenómeno universal. Dejando, pues, de lado la cuestión de si la cultura precortesiana tiene que ver con la presencia del fenómeno en este caso, hay que señalar de todas formas la riqueza que presenta este recurso retórico en esta poesía. A pesar del hecho de que el paralelismo «canónico» o «consecuente» —para emplear la terminología de Jakobson del citado estudio— se hace detectar con relativa facilidad, el «latente», desempeña un papel por lo menos igualmente importante en estos textos.

Otro fenómeno que llama la atención es el de los «prosismos sintácticos» y del lenguaje presuntamente coloquial (porque hasta ahora carecemos de un instrumento para determinar dónde están los límites entre lenguaje «coloquial» y aquel otro, «literario»), presentes en su obra desde

²⁰ p. 26.

²¹ *Panorama literario de los pueblos nahuas*, México, 1963, pp. 35-36.

sus mismos comienzos y hasta en *Comparecencias*. «No importa, de veras no importa adivinar/ en este momento para qué sirve la cabeza;/», dice en *Delante de la luz cantan los pájaros* y en el último libro dice «Cuando digo que estoy despabilado/ No quiero decir que estoy lúcido/ sino al revés/» y en *Las fuentes legendarias*, tal como aparece en su *Poesía Reunida*, hay un poema cuyo título reza «El hecho es que tú no cambias»²². La aparición de este recurso suele interrumpir el fluir del lenguaje del que están forjados los poemas, porque no obstante el hecho de que este lenguaje consta, en la mayoría de los casos, de un léxico usual (aunque de vez en cuando este poeta emplea términos cultos), no se puede decir que la poesía de Montes de Oca tenga una índole esencialmente coloquial. El prosismo sintáctico siempre constituye un cuerpo extraño en el texto, un elemento contradictorio si se quiere, y manifiesta la existencia de cierta tensión u oposición entre los elementos de los que se compone el poema. En Montes de Oca no siempre tiene una función positiva, llamando la atención hacia un punto crucial del texto, y más de una vez delata cierto malestar, interrumpiendo el poema sin mucho efecto («Al diablo mis pupilas vivan las apariciones»²³). Resumiendo:

La poesía de Marco Antonio Montes de Oca no es religiosa, ni amorosa, ni comprometida; su trascendencia consiste en la creación de un universo compuesto de imágenes que es de una extraordinaria riqueza. El yo poético domina este universo y manifiesta una dualidad existencial: congoja por inadaptación, euforia gracias a sus dotes de vidente. Dualidad también en la riqueza del lenguaje poético y los relámpagos de prosismos sintácticos y lenguaje coloquial que lo atraviesan. Es de un fundamental eclecticismo en la medida en que utiliza materiales procedentes de la tradición cultural occidental y otros, aún insuficientemente estudiados, del legado cultural indígena, y en este sentido constituye un importante monumento de una cultura única: la mexicana, mestiza.

JAN LECHNER.

Rijksuniversiteit, Leiden

²² *Delante de la luz cantan los pájaros*, ed. cit., p. 50; *Comparecencias*, p. 138; *Poesía Reunida* (1953-1970), México, 1971, p. 196; no aparece en la primera edición de *Las fuentes legendarias*.

²³ *Comparecencias*, p. 146.