

Un paseo por la feria en *Red* (1928), de Bernardo Ortiz de Montellano

Going for a walk in a carnival in Bernardo Ortiz de Montellano's *Red* (1928)

CÉSAR GARCÍA GÓMEZ

EL COLEGIO DE MÉXICO, MÉXICO

cesar.ggr21@gmail.com

Resumen: En este artículo se analizan cuatro poemas de *Red* (1928) —“Pájaros adivinadores”, “Circo”, “Rueda de la fortuna” y “Lotería”—, bajo la hipótesis de que pueden leerse como una estancia en la feria, dentro del viaje onírico que plantea el poemario. Dicho espacio se construye mediante tres ejes: lo infantil, lo lúdico y lo festivo, que, en conjunto, reformulan las atracciones y establecen nuevas reglas de juego. Con lo anterior, se destaca una parte de la propuesta de Ortiz de Montellano en sus obras de juventud y se apela a una revaloración de las mismas, no como antecedente de las preocupaciones que se hallarán en su obra posterior, sino por su propia valía.

Palabras clave: poesía mexicana, Contemporáneos, juego, fiesta, poema en prosa.

Abstract: This article analyzes four poems of *Red* (1928) —“Pájaros adivinadores”, “Circo”, “Rueda de la fortuna” and “Lotería”—, based on the hypothesis that they can be interpreted as a stop at a carnival, in the oneiric journey that the collection proposes. Three elements

give shape to that space: an infantile perspective, the playfulness and the feast context, all of them, as a whole, reformulate the attractions and set new rules for the games. This research then allows to appreciate a part of Ortiz de Montellano's poetic stance in his youth works and states that they must be studied by their own accord and not as a precedent of future works by the author.

Keywords: Mexican poetry, Contemporáneos, Play, Feast, Prose poem.

Recibido: 25 de junio de 2024.

Aprobado: 9 de agosto de 2024.

DOI: 10.15174/rv.vi18i35.803

Introducción

El tercer poemario de Bernardo Ortiz de Montellano, *Red*, apareció bajo el sello de la editorial Contemporáneos en 1928, el mismo año del primer número de la revista homónima y de la *Antología de la poesía mexicana moderna*, frente a la cual figuraba el nombre de Jorge Cuesta. El autor es todavía uno de los miembros menos estudiados del “grupo sin grupo”, tal como algunos investigadores han señalado ya en reiteradas ocasiones (Flores, *Imagen*; Forster; Franco Bagnouls, “Memoria”; Valencia). Sin embargo, la situación ha ido cambiando, pues, como observa Forster, su poesía recibió cierta atención en la segunda mitad del siglo pasado (189), a lo que deben añadirse los esfuerzos críticos de finales del siglo xx y principios del xxi (véanse, además de los estudios antes citados, Flores, “Folclor”; Franco Bagnouls, “Elíptica”; Guevara Zamora; López Parada; Pascual). Se advierte, en todo caso, que el mayor interés respecto de su obra recae en los *Sueños* (1933) y, en general, en el

tema onírico (Flores, *Imagen*; Guevara Zamora; López Parada; Pascual; Valencia).

Sobre *Red*, sin embargo, apenas existen un par de menciones. Enrique Flores, por ejemplo, en su artículo de 2001, se ocupa de los tres poemarios iniciales del autor en el contexto de la reapropiación del folklore en los primeros años del México posrevolucionario. El crítico, en realidad, dedica poco espacio a *Red*; advierte la presencia de “imágenes ingenuas e inusitadas” (131) y de elementos propios de las fiestas populares en algunos poemas, pero no se detiene en ello, y aunque reconoce el carácter germinal de las obras de juventud, concluye que en este poemario —como en los dos anteriores— no se reformulan adecuadamente los materiales de la cultura popular y tradicional, como sí se hará en *Sueños* (133).

Lourdes Franco, por su parte, encuentra cualidades destacables en la obra. La estudiosa señala que el empleo del folklore en Ortiz de Montellano no constituye un fin en sí mismo, “sino un medio que apoya otros fines: el objetivo es posicionar una mirada a partir, primero, de un sentido innato de la inocencia; segundo, del origen; tercero, del sueño” (“Memoria” 18). Estos tres elementos constituyen para ella “la clave de lectura más justa y exacta de [los] primeros libros [del autor]” (19). La investigadora también considera que *Red* proporciona un acercamiento “al sentido mágico con el que un niño aprehende su mundo y lo interpreta” (19), por lo que destaca la importancia del elemento lúdico para la obra. A ello añade la consideración del viaje que se emprende “en torno a un eje fijo” (26), el cual se constituye por “un tejido de aire que atrapa sueños, imágenes, percepciones, ecos” (27).

La noción del viaje referida por Franco se advierte desde el poema homónimo que abre la colección, “Red”, el cual, en sus primeros versos, explicita: “Viajero, sin viajar, de verso a prosa /

para que el viento elija / geométrica postura” (Ortiz de Montellano, *Red* 141). Esta idea —es decir, la del viaje— se desarrolla a lo largo del texto, sobre todo en conexión con el elemento onírico: “si anclados los sentidos en el sueño” (141), a lo cual se suma la reiteración, en tres ocasiones, de la ausencia de movimiento en este itinerario: “viajero, sin viajar” (141). Es clara entonces la propuesta general del poemario: se trata de un viaje inmaterial —onírico— que sugiere al lector el abandono del verso en favor de la prosa.

En este contexto, y dentro de las posibilidades que el poemario ofrece, propongo una lectura de cuatro composiciones —“Pájaros adivinadores”, “Circo”, “Rueda de la fortuna” y “Lotería”— a partir de tres ejes indisociables: lo infantil, lo lúdico y lo festivo, los cuales se articulan mediante la noción de la feria. Con ello, sostengo que estos textos, sin constituir una sección diferenciada y sin que el tema se agote en ellos, pueden interpretarse como una estancia en dicho sitio.¹ Es decir, en ese viaje diverso, considero que los poemas elegidos plantean al lector una visita a la feria, la cual se configura, poéticamente, a través del juego, la fiesta y una visión infantil del mundo. Con lo anterior, por una parte, me sumo a los esfuerzos por revalorar la obra y la figura de Bernardo Ortiz de Montellano, y, por otra parte, me adentro en una línea poco explorada para su interpretación, lo que redundará en un acercamiento integral a su obra.

¹ *Red* está integrado por cuarenta y cinco poemas, todos en prosa, excepto los dos primeros. Se han elegido para este análisis del poema dieciocho —“Pájaros adivinadores”— al veintiuno —“Lotería”.

Red y el poema en prosa

Como se ha visto, el poema inicial evidencia el cambio estético que se opera en el poemario —en lo que refiere a la forma—, pues explicita la preferencia de la prosa sobre el verso, lo cual se corrobora en el resto de las composiciones de *Red*. En este sentido, habría que recordar que, para Suzanne Bernard, el poema en prosa es un género que puede conceptualizarse mediante tres principios: la brevedad, la gratuidad y la unidad. El primero de ellos es, quizás, el más evidente, pues se relaciona, en principio, con la extensión de la obra; sin embargo, remite también a la densidad de ideas presentes en el texto, ya que éste debe evitar todo tipo de digresión o de afán explicativo (15). En relación con este concepto, está la noción de gratuidad. A propósito, Bernard señala que el poema en prosa no tiene otro fin fuera de sí mismo; es decir, puede emplear elementos narrativos o descriptivos, pero siempre que se reelaboren y se dirijan a la consecución del propio fin poético. Desde esta perspectiva, el poema se propone como un “bloque atemporal” en el que no debe ocurrir ningún desarrollo progresivo de ideas ni de acciones (15). La noción de gratuidad está en íntima relación con la idea de juego, pues, de acuerdo con Johan Huizinga, éste construye una realidad que se basta a sí misma y cuyo único fin es su propia realización (257). Si bien me detendré en este aspecto más adelante, me interesa destacar por ahora la conexión entre ambos elementos, pues con ello se tiene una posibilidad interpretativa ante la elección de Ortiz de Montellano sobre esta forma particular. Así, en el juego que ofrece *Red*, el empleo mismo del poema en prosa constituye una parte esencial del elemento lúdico.

La última noción de Bernard refiere a la “unidad orgánica” del poema en prosa; esto es, a la existencia de una voluntad

consciente de organización en forma de poema, el cual debe constituirse como un “universo cerrado”, un todo orgánico y autónomo (14). A propósito de *Red*, el mismo Ortiz de Montellano se muestra consciente de la existencia del género y expresa su interés por practicarlo, tal como puede advertirse en una carta que dirige a Juan Marinello, en mayo de 1929: “Temía mucho al poema en prosa y creo que no siempre pude lograrlo. Por su dificultad sin artimañas y porque en América se abusa de su aparente facilidad. Pero temo más al verso desbordado sin ritmo y sin ánimo, y al *relato* intervencionista de la pura poesía” (Ortiz de Montellano, *Epistolario* 57). El aparente reconocimiento de las fallas en su escritura debe tomarse con cuidado, pues, al final de la misma carta, el autor agrega: “Gracias por su nota que dice cosas que yo quisiera poder decir de mí... y que, naturalmente, quería que se dijese” (58).² Ortiz de Montellano, en todo caso, proyecta su obra con cierta modestia, por lo que sus palabras pueden interpretarse como una especie de *captatio benevolentiae*, lo que no niega, desde luego, una actitud autocrítica de su parte. Sin embargo, me interesa destacar del fragmento la voluntad explícita del poeta por crear poemas en

² Se refiere a la reseña de *Red* que Marinello publicó en *Revista de Avance* en enero de 1929. El cubano considera que el autor se muestra “como prosista de novísima, de actual fisonomía” (25) y que, en *Red*, está haciendo “alta obra de poeta, viviendo y sintiendo lo que no ven los otros y lo que después de dicho verán y sentirán muy pocos y ninguno como él” (25). La reseña concluye con la siguiente frase: “La mano a Ortiz de Montellano, descubridor [...] de tierras desconocidas que pisamos todos los días” (25). A la apreciación positiva de Marinello pueden añadirse las palabras que Rafael Cuevas dedica a Ortiz de Montellano, con motivo de *Red*, en una carta de diciembre de 1928: “Teniendo usted asegurada su técnica, me permito indicarle siga atacando, en tono mayor, temas como los de las composiciones arriba apuntadas, esto es, el *problema del hombre*” (Ortiz de Montellano, *Epistolario* 174).

prosa, situación que está en consonancia con la propuesta de Bernard sobre el género.

La triada infantil-lúdico-festivo

La exploración de una perspectiva infantil fue una constante en la literatura de Ortiz de Montellano. Lourdes Franco incluso la considera una de las vías de acceso a su obra: niñez, muerte y sueños “marcan, de manera fundamental, sus inquietudes y orientaciones” (“Memoria” 18). Al parecer, el mismo Ortiz de Montellano mantenía, en su primera etapa, una imagen intencionadamente infantil o inocente, propia de un “poeta-niño” (19), pues, en un ejemplar de *Red* consultado por Franco en el archivo del escritor, puede leerse la dedicatoria “Infantilmente, Bernardo”, lo que reafirma la condición de postura asumida por parte del autor (21). Si bien esta autofiguración no parece trascender las primeras obras del poeta, su interés por el tema sí lo hace, como puede advertirse en el inédito “Memorias de la infancia”. El manuscrito, de acuerdo con Franco, se ubica entre la producción final del autor (“Elíptica” 299) y en él se exalta la figura del niño, pero “no de Ortiz de Montellano niño, sino de un espíritu infantil que rodea toda la obra. La obra misma es un homenaje a esta condición de niño que debe pervivir en el adulto” (299).

En este sentido, cabe mencionar las palabras que el propio Ortiz de Montellano refirió con motivo de *Red* en la carta a Marinello antes citada. Para el autor, sus composiciones eran “poemas de Robinson obligado, por la inquietud y la pereza, a inventar utilidad a las cosas que le rodean en el desierto infortunado de su isla. De mi isla sin mar” (*Epistolario* 57). Aunque la alusión al elemento infantil no es explícita, habría que tener

en mente la reseña que el autor publica, dos años después, a propósito de *L'enfant de la haute mer*, de Supervielle:

Si tratásemos de hallar algún parentesco en la literatura fantástica a estos cuentos submarinos de Supervielle, tendríamos que volver los ojos a la experiencia de los verdaderos cuentos infantiles, alrededor de Simbad, hijo de Odiseo, a quien interrogaríamos no por su curiosidad, sino por su candor, intacto después de tantos viajes por la soledad y el hombre (“Supervielle” 247).

El *candor* que persiste en Simbad parece ser el mismo que puede hallarse en Robinson, pues es él quien crea esa realidad inventada a partir de aquello que lo circunda. La *utilidad* entonces, más que material, responde a las necesidades imaginativas del sujeto –tal como un niño concibe que una vara puede ser una espada–, con lo cual busca darle sentido a su existencia y a su mundo. A estas observaciones, habría que añadir la cita de Jean Cocteau, incluida al final de *Red*, que ratifica la presencia del elemento infantil en el poemario: “Je sais que mon texte a l’air trop simple, trop LISIBLEMENT ÉCRIT, comme les alphabets d’école. Mais, dites, ne sommes-nous pas á l’école?” (Ortiz de Montellano, *Red* 160).

Lo anterior admite también una interpretación desde el elemento lúdico, pues la veta infantil está en íntima relación con el juego. Al respecto, Johan Huizinga señala que “para jugar de verdad, el hombre, mientras juega, tiene que convertirse en niño” (252). En su obra, *Homo ludens*, el estudioso hace un recorrido en el que traza la historia cultural del juego y detalla sus características. Entre ellas, destaco las siguientes:

Se trata de una acción que se desarrolla dentro de ciertos límites de tiempo, espacio y sentido, en un orden visible, según reglas libremente aceptadas y fuera de la esfera de la utilidad o de la necesidad materiales. El estado de ánimo que corresponde al juego es el arrebato y entusiasmo, ya sea de tipo sagrado o puramente festivo, según el juego, a su vez, sea una consagración o un regocijo. La acción se acompaña de sentimiento de elevación y de tensión y conduce a la alegría y al abandono (168).

Huizinga denomina *campo de juego* a la dislocación de tiempo, espacio y sentido que aquél genera e insiste en su cualidad de suspensión respecto de la vida cotidiana. El historiador añade, no obstante, que, para los participantes, siempre es clara esta dislocación, y que se asume sin ningún problema: “el juego auténtico, independientemente de sus características formales y de su alegría, lleva, indisolublemente unido, otro rasgo esencial: la conciencia, por muy al fondo que se halle, de ser ‘como si’” (38).

Es de notar también la conexión del juego con el elemento festivo. Para Huizinga, ambas nociones –juego y fiesta– comparten características debido a su naturaleza: “el descartar de la vida ordinaria”, el tono “predominantemente alegre”, “la delimitación espacial y temporal”, la presencia de una “auténtica libertad” (38). Honorio M. Velasco, quien ha estudiado la fiesta desde una perspectiva antropológica, coincide con varios de estos aspectos, pues, para él, “[la] fiesta es un complejo contexto donde tiene lugar una intensa interacción social”, “un conjunto de actividades y de rituales”, “una profusa transmisión de mensajes” y “un desempeño de roles peculiares”, todo lo cual, “parece ser susceptible de una carga afectiva, de una tonalidad emocional” (8). En este sentido, para Velasco la fiesta presupone también un tiempo de ruptura, pues establece un paréntesis entre las jornadas de trabajo, por lo que determina ritmos y se-

cuencias, periodos y ciclos, en los que trabajo y fiesta se alternan continuamente (9).

La feria en *Red*

Con base en estas consideraciones, puede pensarse que, en *Red*, los poemas elegidos –“Pájaros adivinadores”, “Circo”, “Rueda de la fortuna” y “Lotería”– sugieren al lector una propuesta general: juguemos a la feria. A la manera de una exhortación infantil que crea una dislocación de la realidad, un campo de juego específico, este grupo de poemas, sin estar relacionados *a priori*, materializan el espacio de la feria. Si en *El trompo de siete colores* Ortiz de Montellano efectúa “un ejercicio inteligente” en el que los sentidos se combinan entre sí, para crear “un espacio poético donde sueño y juego se entretejen en contrapunto”, un “espacio sagrado *hecho de juguetes* de entre los cuales sobresale el trompo con su valor cordial y su capacidad de movimiento vertiginoso” (Franco, “Memoria” 26; las cursivas son mías), en los poemas seleccionados de *Red*, este espacio se construye a partir de las diferentes atracciones a las que el lector puede *asistir* mediante la lectura de dichas composiciones. Las atracciones, en sí mismas, como juego y como labor colectiva, constituyen una parte fundamental del elemento festivo. Además, para que el lector participe activamente en este juego, debe adoptar la perspectiva del niño, apelar a su capacidad de asombro e inocencia y dejarse llevar por la experiencia misma de la feria.

Pero debe decirse que el juego planteado por *Red* no es sólo una simulación de la realidad, sino que lo lúdico se desenvuelve en, por lo menos, tres planos. El primero conlleva aceptar el principio de “jugar a la feria”, es decir, consentir que estos poemas pueden llevarnos, de algún modo, a ese espacio que materialmente existe y que codificamos como parte de la realidad. El

segundo plano involucra la adhesión a las condiciones específicas que la feria de Ortiz de Montellano propone; en otras palabras, tener consciencia y estar de acuerdo en que las atracciones que se plantean no corresponden, por completo, con las que se encuentran en el mundo referencial, pues han sido creadas a través de la palabra. El tercer plano consiste en participar en los juegos individuales que estas atracciones ofrecen; es decir, aceptar las reglas específicas de cada poema y sus reformulaciones de la realidad inmediata. En lo que sigue, me ocuparé con más detalle de este último aspecto, pues de él dependen los dos anteriores y permitirán ver, en conjunto, el desenvolvimiento de la feria a través de los parámetros indicados.

“Pájaros adivinadores”

En el viaje inmaterial de *Red*, la primera parada que se ofrece al lector es la de los pájaros adivinadores. Desde las primeras líneas del poema se advierte el carácter introductorio, pues el yo lírico muestra el panorama en el que tendrá lugar, no sólo ésta, sino también otras atracciones: “La luz de los foquillos que iluminan las casetas de diversión o de vendimia instala, en las cometas de los cohetes ascensores, el anuncio luminoso de las fiestas del pueblo. Confeti de músicas, de gritos, de estrellas imprevistas, cae sobre la multitud” (Ortiz de Montellano, *Red* 148). El fragmento presenta al lector, de manera explícita, el ambiente de la feria, de las “fiestas del pueblo”, el cual inunda el espacio a través de elementos visuales y auditivos. Habría que señalar, en primer lugar, el juego que se establece con la luz, pues, a través de la repetición de un mismo rasgo semántico, el poeta crea un efecto amplificativo; así “la *luz* de los *foquillos* que *iluminan* [...] instala el anuncio *luminoso* de las fiestas del pueblo”. Este elemento implica, además, la presencia de un ambiente

nocturno, pues sólo en él la luz artificial podría constituir un “anuncio”, es decir, un indicio que revela la existencia de dicho espacio. En segundo lugar, el componente auditivo subraya el carácter colectivo de la feria. El poema no sólo refiere de manera directa a “la multitud”, sino también a su interacción consigo misma, ya que el “confeti de músicas, de gritos” —que proviene de ella— “cae” sobre sí misma. La imagen resulta, además, sinestésica, pues el elemento visual del confeti se complementa con las cualidades sonoras de la música y los gritos. Así, a través de la textualidad, el lector *entra* en el espacio de la feria.

El segundo fragmento del poema incorpora un nuevo elemento auditivo y presenta la atracción indicada por el título: “¡Por cinco centavos —anuncia el hombre de los pájaros sabios— conocerá su suerte! ¡Pasado y porvenir al alcance de todas las fortunas! ¡Cinco! ¡Cinco centavos!” (148). En este “confeti de músicas y gritos”, el yo lírico detiene su atención en una voz particular que le resulta atrayente y que pausa, por un momento, su avance. En el pasaje, destaca la confrontación entre adivinación y sabiduría, pues los “pájaros adivinadores” pasan a ser “pájaros sabios”, que tienen acceso tanto al pasado como al porvenir. La frase no deja de jugar con los significados de las palabras, pues en “¡Pasado y porvenir al alcance de todas las fortunas!” está implícito el propio ejercicio de la adivinación y sus múltiples resultados, así como el carácter accesible de la actividad, en tanto que todos, incluso con “poca fortuna” —ya sea suerte o dinero— pueden participar de esta revelación.

La focalización del yo lírico en el evento continúa hasta el final del poema y sólo entonces manifiesta su postura frente a lo observado:

Rodeado de blusas agraristas y rebozos inocentes hace salir de la jaula a los pájaros adivinadores que, con el pico de cera,

arrancan de una cesta los papelillos de color de la buena fortuna. Ávidamente lee, el jugador, en tres líneas de imprenta, el oscuro sentido de la vida...

¡Por cinco centavos!...

¡Pájaros adivinadores, decidme el secreto de la golondrina; más me interesa su destino –viajera, libre– que el mío propio! (148).

Habría que resaltar la explicitación de una colectividad que se identifica con el pueblo, a través de una metonimia en que las personas son sustituidas por su vestimenta: “Rodeado de *blusas agraristas y rebozos inocentes*”. Se confirma, así, el ambiente rural, que estaba ya implícito en “las fiestas del pueblo”. Esta colectividad, además, funge como público y en él se inserta el yo lírico, quien, como el resto, observa la atracción. Se distinguen, entonces, varios roles, como ocurre en las actividades lúdicas y festivas; en este caso, se tiene al “hombre de los pájaros sabios”, al jugador que desea saber su fortuna y al público que observa el evento. Asimismo, la referencia explícita a uno de los participantes como *jugador* enfatiza el carácter lúdico del suceso. A ello habría que añadir la tensión continuada entre adivinación y sabiduría, pues se espera que el presagio sea de “buena fortuna”, pero que revele “el oscuro sentido de la vida”.

El juego de los pájaros adivinadores implica un pacto, unas reglas específicas: aceptar que, “en tres líneas de imprenta” y por tan sólo cinco centavos, se accede al “oscuro sentido de la vida”. La actitud del jugador ante este campo de juego es diversa. Por un lado, puede aceptar el suceso como algo verídico y posible. Esto conlleva una cierta ingenuidad, lo que acercaría al sujeto a las condiciones de la infancia. Pero es posible también que el adulto adopte, conscientemente, la postura del niño y que, aunque en el fondo sepa que el evento es falso, quiera suponer-

lo verdadero. El suceso, entonces, también podría concebirse como parte del propio ambiente festivo, como un truco; asumirlo —y saberlo— falso, pero no tener problema con ello. Se trata del juego en su máximo esplendor, pues su ejecución no responde a otro fin más que a su propio desarrollo. El yo lírico, no obstante, propone una tercera opción, que parece romper con las reglas del juego: “¡Pájaros adivinadores, decidme el secreto de la golondrina; más me interesa su destino —viajera, libre— que el mío propio!” (148). El posicionamiento del sujeto resulta ambiguo, pues no es claro si cree, en verdad, que los pájaros adivinadores puedan revelar el sentido de la existencia; más aún, no le interesa el destino propio, sino el de alguien más, lo cual sale del alcance del juego, pues éste sólo puede revelar la fortuna propia y no la ajena. La afirmación del yo lírico, sin embargo, resignifica el referente, pues lleva a los pájaros adivinadores al plano de lo poético. Ese giro final, que *rompe* las reglas, en realidad introduce por completo la atracción en otro juego, que estaba implícito desde el inicio: el de la poesía.

“Circo”

“Hagamos un gran circo bajo el toldo del cielo, empavesado y luminoso” (148). La frase inicial de esta segunda entrada sugiere ya un nuevo campo de juego y exhorta al interlocutor, en un claro gesto lúdico e infantil, a que participe de él. A diferencia de “Pájaros adivinadores”, donde la voz lírica introducía al lector en un espacio ya existente, aquí se plantea su realización desde una perspectiva imaginativa. En este sentido, el tópico del *theatrum mundi* se modifica y se propone una suerte de “mundo como circo”, en el que el cielo se convierte en toldo y las estrellas proveen el ambiente luminoso —y nocturno— que caracteriza este espacio.

Así, el poema plantea una inversión de los participantes usuales en el circo, pero manteniendo su condición festiva:

Cuando todos los animales de la tierra se ofrezcan a ayudarnos, diremos al león –viejo malhumorado–, al elefante –vestido con una piel más grande que la propia–, al caballo –pedestal de la amazona–, a la foca –señora de todos mis respetos–, a la cebrá –escapada de presidio–: ¡No, ahora nosotros trabajamos y ustedes se divierten! (148-149).

En las acotaciones que el yo lírico realiza a propósito de los animales, destaca el elemento lúdico-infantil, que lleva al empleo de imágenes simples, sencillas e incluso tiernas, como la del elefante, “vestido con una piel más grande que la propia”, lo cual remite a su característica piel rugosa, o la de la cebrá, “escapada de presidio”, ya que el patrón en su piel es similar al uniforme antes usado por los presos. La exclamación final, “¡No, ahora nosotros trabajamos y ustedes se divierten!”, añade nuevas reglas al juego sugerido. Así, este “circo del mundo” no implica una recreación factual, sino una inversión de roles y papeles, en la que subyace otra idea: juguemos a que somos animales del circo. Estas nuevas condiciones se explicitan en el último fragmento del poema:

Acomodados los espectadores en la gradería –amplio círculo– de las montañas, de tal modo imitaremos al perro, al león, al elefante en sus mejores actos que el público –los animales sabios– reirá a carcajadas de nuestra torpeza para imitarlos. Porque no es fácil hacer lo que hacen en los circos el perro, el león, el elefante y el caballo (149).

Se reitera la condición de este “mundo como circo”, pues las montañas forman la gradería en un “amplio círculo”; además de que se enfatizan los roles de los participantes. Si las descripciones previas de los animales podían generar una sonrisa en el lector, este fragmento apela directamente a la risa, a una nueva consideración imaginativa que implica la visión de estos seres humanos realizando actividades ridículas, no porque en sí mismas lo sean, sino debido a la torpeza y a la mala ejecución de los humanos. La frase final, de nueva cuenta, rompe con el juego o, en todo caso, lo modifica. Si antes el yo lírico había establecido una dinámica en la que, como el niño, veía a los animales desde una perspectiva lúdica, ahora se posiciona en el lugar del adulto, con lo que establece un contrapunto crítico, pues, a partir de la atracción imaginativa, se cuestiona el carácter lúdico y festivo de su correlato referencial.

“Rueda de la fortuna”

La siguiente atracción con la que se encuentra el lector se describe a través del movimiento: “Gira en la verbena el aro vagabundo” (149). La imagen remite, desde luego, a la figura circular de la rueda, aunque se acompaña de un adjetivo poco usual para un ser inanimado. Así, en la palabra “vagabundo”, está implícito el movimiento gratuito de la atracción, que no supone un avance, sino un ciclo continuo, en el que un punto específico se mueve y regresa al mismo lugar —es decir, el asiento de los pasajeros que sube y baja en su recorrido—. También puede pensarse que la palabra alude a la situación itinerante de la feria, con lo cual habría un doble movimiento: el de la rueda misma en torno a su eje y el de la rueda que deambula según convenga a las festividades. El carácter “vagabundo” y circular

de este aro se enfatiza a través de su condición giratoria, que, de nueva cuenta, sugiere un movimiento cíclico y gratuito.

Como en “Pájaros adivinadores”, el yo lírico se posiciona como observador del evento —como público—, más que como partícipe del juego, por lo que describe su funcionamiento desde la distancia: “La gente sube acomodada en carros mecedores —riqueza del viento— con sacos de arena para alcanzar pasajero dominio de la altura” (149). Esta colectividad festiva, cabe señalar, estaba ya anunciada en la primera frase, pues el aro gira *en la verbena*. El pasaje explicita nuevas dimensiones para el movimiento —que antes sólo estaban sugeridas—; de este modo, la gente *sube y baja* y sus carros *se mecen*. Además, se alude, por primera vez en el poema, al elemento de la fortuna, ya que estas personas buscan “alcanzar *pasajero* dominio de la altura”, con lo cual se expresa la consciencia de que este punto será alcanzado sólo por breves instantes, tal como sucede con una racha de buena suerte, que siempre es efímera. La siguiente oración —y la última del primer fragmento— enfatiza esta idea e introduce su contraparte: “El organillo agrava con dulces melodías, a cada vuelta de la fortuna, el descenso de los hombres queriendo consolarlos de la ausencia de las estrellas y de su magnífico silencio” (149). El oxímoron presente en la frase “el organillo *agrava* con *dulces* melodías el descenso” subraya el contrapunto entre ambos extremos de la fortuna, pues las “dulces melodías” quieren consolar a los pasajeros por encontrarse en el punto más bajo, pero, al mismo tiempo, “agravan su descenso”, pues les recuerdan la posición que ahora ocupan, lejos de las estrellas y del silencio de la altura. El organillo, como elemento auditivo, representa entonces lo bajo, aquello que está en contacto con la tierra, mientras que el silencio se conecta con la altura, con un espacio etéreo en el que la vida, momentáneamente, se suspende: el espacio de la buena suerte.

El segundo fragmento del poema establece un paralelismo con el primero y reformula el tema planteado:

En la verbena encendida corren, sin apuestas, los caballitos de madera; rumbo a los dominios de Simbad, la ola giratoria marea el paisaje; los aeroplanos encadenados no suben más allá de las veletas y, sin embargo, todos preferimos probar la suerte en la rueda de la fortuna, geométrica diosa de la vida (149).

La primera oración, “*En la verbena* encendida corren los caballitos de madera”, explicita el paralelismo con el primer fragmento, en el que se había dicho “Gira *en la verbena* el aro vagabundo”. En esta ocasión, el yo lírico no focaliza sobre el juego de la rueda, sino que ofrece el panorama en el que éste se inserta: los caballitos de madera, la ola giratoria, los aeroplanos encadenados. En todos los casos, destaca la insistencia por el movimiento y por lo circular, que se corresponde con lo planteado para la rueda en el primer fragmento y que resulta parte fundamental de este juego. Los caballitos de madera acentúan esta situación, pues, como la rueda, involucran un movimiento gratuito, “sin apuestas”. De modo similar, se dice que “la ola giratoria marea el paisaje”, lo cual proporciona una visión lúdica del mundo, pues los atributos que corresponden a los pasajeros —quienes estarían mareados por la ola—, son llevados al paisaje; en esta imagen está implícita la visión del jugador que, tras descender de la atracción, aprecia todo lo que le rodea de manera borrosa, confusa: mareada.

El poema cierra con la siguiente frase: “y, sin embargo, todos preferimos probar la suerte en la rueda de la fortuna, geométrica diosa de la vida” (149). Ante el panorama ofrecido, la voz lírica jerarquiza las atracciones y, en este momento, opta, como habría de esperar, por aquella que titula el poema. Aunque enunciada

como una generalidad, el empleo de la locución adverbial *sin embargo* y del verbo *preferir* enfatiza la valoración del sujeto: si bien todas las atracciones participan del juego y conllevan atributos positivos, se sobrepone a ellas la rueda de la fortuna.³ En un nuevo ejercicio lúdico, la frase juega con la idea de la *suerte* y de la *fortuna*; así, cuando uno “prueba *suerte* en la rueda de la *fortuna*”, se simula el hecho de que, al participar en este movimiento gratuito de subir y bajar, se puede modificar nuestra realidad –nuestra suerte–; se juega, en todo caso, a que esto es posible. La última acotación, “geométrica diosa de la vida”, refuerza el segmento anterior y resignifica el sentido de la atracción, en tanto que ésta se vuelve una metáfora vital. Frente a otras opciones lúdicas similares –los caballitos de madera, la ola giratoria, los aeroplanos encadenados– que involucran un movimiento gratuito, en el recorrido de la rueda –como en el de la vida– se modifica nuestra fortuna: a veces estamos arriba y a veces abajo.

“Lotería”

Estamos en la última parada de este itinerario. A diferencia de los poemas anteriores, en los que la voz lírica se había detenido, en principio, en la atracción misma, en esta ocasión el

³ Si bien podría pensarse que, al establecer una valoración de las atracciones y jerarquizarlas, el yo lírico realiza una cierta progresión de ideas con algún valor argumentativo –lo que contradiría, en parte, los presupuestos de Bernard sobre el poema en prosa–, hay que destacar que, a ello, se sobrepone el carácter eminentemente poético del texto, que se enfatiza con la aposición final: “geométrica diosa de la vida”. Lo relevante no es que el poema en prosa prescinda por completo de otro tipo de elementos, sino que, sobre ellos, el valor poético sea el que prevalezca. Se añade a lo anterior la propia voluntad del autor –como se ha mostrado– por crear poemas en prosa, lo cual no está exento de dificultades, pero manifiesta una clara consciencia sobre el género.

foco está en una persona: “El poeta, en la noche de feria, abre su mirador en el tablado de la lotería. Las flores, los frutos, los seres del mundo se acomodan, a sus anchas, en los cartones coloridos de la imaginación” (149). Como se observa, se insiste en el ambiente nocturno y se establece una correlación entre poesía y juego, pues “el tablado de la lotería” se erige como el espacio propicio para la imaginación, sobre el que el poeta despliega su mirada. La segunda oración añade un elemento visual a partir de los “cartones coloridos” en los que se encuentran las flores, los frutos y, en general, todos los otros seres. Se trata de una vivacidad propia de este mundo imaginativo –y festivo–, la cual se enfatiza con la idea de extensión, pues estos seres “se acomodan a sus anchas”.

Este planteamiento inicial se ve interrumpido por una voz emergente:

—¡El pino angosto de pena y el sanguinario pirú!

Comienzan las canciones a saltar la cuerda y el poeta a deshacer el puzzle del paisaje arrojando, a los vientos, el color de las metáforas:

—¡Si llueve con sol, se pintan las plumas del cardenal!
(149).

La figura del poeta se despliega, pues si en la primera parte se asume como observador de los cartones –“abre su mirador en el tablado de la lotería”–, ahora se constituye como el cantor de coplas que acompaña al juego. De este modo, “deshace el puzzle del paisaje”, ya que tiene la capacidad para advertir aquello que escapa a la sensibilidad común –para codificarla de otra manera–, y “arroja, a los vientos, el color de las metáforas”, con lo cual reconfigura la realidad y la expresa a través de un lenguaje literario. Quien escucha, sin embargo, debe compartir

este mismo código, pues, de otra forma, no le sería posible participar. Así, ambos, jugador y coplero, se erigen como poetas. El elemento lúdico, por otra parte, está presente en varios niveles. El yo lírico declara: “comienzan las canciones a saltar la cuerda”, con lo que se confirma el inicio del juego, que previamente se había manifestado a través de la primera exclamación: “¡El pino angosto de pena y el sanguinario pirú!” Para referir este inicio, la voz lírica, además, se vale de la mención de otro juego, ya que las canciones “saltan la cuerda”, lo cual constituye una imagen lúdica en sí misma. A ello habría que añadir la aliteración presente en el fragmento, que enfatiza esta situación: “*Comienzan las canciones a saltar la cuerda*” y “*el poeta a deshacer el puzzle del paisaje*”. La intermitencia entre ambas voces es también un elemento lúdico, que hace partícipe al lector del juego mismo de la lotería:

Las astillas del ingenio:

—¡Aves de rapiña; las tunas sobre el nopal!

en los cartones, índices, del jugador que escucha las voces
de la suerte:

—¡Si el picaflor conociera a lo que tu boca sabe! (149-150).

Es evidente la manera en que una voz se superpone a la otra, pues entre “Las astillas del ingenio” y “en los cartones del jugador” se inmiscuye la exclamación del cantor. Esta secuencia admite una doble lectura. Así, “las astillas del ingenio” pueden ser tanto las coplas emitidas, como las imágenes que el jugador observa e interpreta —con base en lo escuchado— en su cartón: “Las astillas del ingenio *en los cartones*”. Sobra decir que ambas, copla e imagen, se corresponden unívocamente en el juego. En el pasaje, se explicita también el rol de ese poeta-jugador, el cual “escucha las voces de la suerte”, es decir, al poeta-cantor. Si antes las coplas habían sido “astillas del ingenio”, ahora pasan a ser

“voces de la suerte”, en tanto que de ellas depende la buena fortuna de quien juega. El cierre del poema enfatiza esta situación:

Quando el poeta afortunado señala en los cartones la huella de una imagen precisa, preciosa, grita:

¡LOTERÍA!

mientras en el plano oblicuo de la noche resbala una luna de colores (150).

La atención vuelve entonces a ese poeta-observador con el que iniciaba el texto y el juego concluye, pues aquél se declara ganador al exclamar “¡lotería!”. Así, la composición sugiere jugar a ser poetas cuando se participa en la lotería, ya que, para hacerlo, se requiere que, tanto el coplero como quien escucha, tengan una sensibilidad afín que les permita codificar y descifrar esa realidad específica que propone este campo de juego. El giro que se da al sentido referencial de la atracción se confirma en la última línea, pues, como en otros casos, se lleva al plano puramente poético.

Consideraciones finales

Decía Johan Huizinga que “para comprender la poesía hay que ser capaz de anifiarse el alma, de investirse el alma del niño como una camisa mágica y de preferir su sabiduría a la del adulto” (154). En *Red*, Bernardo Ortiz de Montellano no sólo ensaya esta posibilidad, sino que crea un mundo lúdico, en el que la visión infantil se propone como una vía de acceso para resignificar la realidad inmediata. Desde luego, no se trata del niño que visita este espacio y a través de cuyos ojos percibimos el entorno, sino del adulto que juega, que adopta esa perspectiva y se aventura a redescubrir lo que le rodea. Así, los poemas

elegidos –“Pájaros adivinadores”, “Circo”, “Rueda de la fortuna” y “Lotería”– configuran una feria, que el lector, en principio, observa, pero de la cual también puede participar, y que se construye a partir de tres ejes: lo infantil, lo lúdico y lo festivo. De este modo, en las composiciones, se insiste en el carácter colectivo de las atracciones, se explicitan los roles de los participantes y se mantiene, en general, un tono alegre y jocoso. Más importante todavía: se crean campos de juego sobre otros ya existentes. Es decir, las reglas de las atracciones mismas son reformuladas a través de la poesía y se les dota de un nuevo sentido. Esta situación es llevada al límite en el cierre de cada poema, que termina por descolocar, por entero, la atracción referencial de su contraparte poética. En estos juegos, la suerte y la reflexión sobre ella son también una constante. Ganar no depende de si se es bueno o no, sino de la fortuna, de lo imprevisible, de aquello que escapa a nuestro control; en otros casos, el concepto mismo de ganar ni siquiera tiene sentido. Así, el juego se desarrolla plenamente, de manera gratuita: se juega porque sí, por la experiencia misma que involucra cierta atracción, independientemente de su resultado.

Por otro lado, aunque no es el objetivo de este artículo dimensionar la obra de Ortiz de Montellano en relación con las vanguardias, vale la pena pensar en qué medida el juego podría relacionarla con determinado movimiento. Para 1930, dos años después de la publicación de *Red*, el autor manifestaba la existencia de tres tendencias dominantes en la poesía: la de los “exhumadores de Góngora, Baudelaire y Mallarmé apoyados en las teorías y prácticas de la poesía pura de Valéry”, la de los surrealistas “apoyados científicamente en las teorías de Freud”, y la de la poesía social (“Notas” 239). De ellas, la poesía contemporánea debía conjuntar las dos primeras:

La verdadera poesía de hoy tiende a una perfección mayor en cuanto a su técnica propia y a una verdad más pura y exacta en cuanto al contenido. Se apoya en la imagen, como nunca insólita y por eso desconcertante, hurga en el misterio más allá de la realidad conocida, como la ciencia, aplicando sus oídos más finos y los ojos más penetrantes de su sensibilidad para encontrar su propio ritmo de acuerdo con la lógica poética distinta de la lógica usual (241).

Desde luego, Ortiz de Montellano reconocía la posibilidad de otras influencias, pues la “poesía nueva no es una escuela –ya que fácilmente puede descubrirse a los imitadores–, es un camino de personalidad” (241). En este sentido, *Red* –como después se advierte más claramente en *Sueños*– retoma, entre otras cosas, algunos aspectos del surrealismo; no obstante, debe subrayarse que no era el interés del autor vincularse directamente con este movimiento, sino, más bien, aprovechar sus recursos y estrategias para una “poesía nueva”. Lo anterior se observa en la propuesta inicial del poemario, que, como se ha mencionado, sugiere la idea de un viaje onírico:

Los peces pescadores
tiren del cabo de la red del aire,
si anclados los sentidos en el sueño,
viajero, sin viajar,
da, la voz transformista,
oídos al color
y tacto a la ceguera de los prados
(Ortiz de Montellano, *Red* 141)

Sin embargo, no parece que lo lúdico se desprenda, de manera directa, del surrealismo. Si bien es una cuestión que re-

quiere de un estudio mucho más detallado, el elemento lúdico parece provenir del interés que el autor siempre tuvo por lo popular. En el caso de los poemas seleccionados, el contexto de la feria da pie, naturalmente, al juego, el cual es llevado, a partir del poema en prosa, a un juego esencialmente poético. En este sentido, recordemos que, como señala Franco Bagnouls, para Ortiz de Montellano el folklore no es un fin en sí mismo, “sino un medio que apoya otros fines” (“Memoria” 18). Lo anterior marca, en general, una diferencia respecto de sus compañeros de grupo, pues para el autor es relevante la explicitación de ciertas condiciones lúdicas y festivas: si el poemario anterior llevaba por título el nombre de un juguete —*El trompo de siete colores* (1925)—, en *Red* (1928), las composiciones y su contenido lo manifiestan.⁴ Queda patente, entonces, la vitalidad de la poesía de Bernardo Ortiz de Montellano, rica en significados, y cuya obra de juventud sigue a la espera de otros esfuerzos que se acerquen de manera crítica y propositiva al universo lírico —y lúdico— que el autor plantea.

Referencias

Bernard, Suzanne. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Nizet, 1959.

Flores Esquivel, Enrique Alberto. “Folclor y decepción. Bernardo Ortiz de Montellano y la literatura popular”. *Revista de Literaturas Populares*, año 1, núm. 2, julio-diciembre 2001, pp. 102-134.

⁴ La misma Lourdes Franco considera que “el *Primero Sueño* de Ortiz de Montellano es, como *Red* y *El trompo de siete colores*, un ejercicio lúdico: jamás se ha interpretado este poema como un juego, pero así puede leerse precisamente, como una adivinanza que remite al principio ancestral del reto de la esfinge y sus enigmas capciosos” (“Memoria” 28).

- _____. *La imagen desollada. Una lectura del "Segundo sueño" de Bernardo Ortiz de Montellano*. Universidad Nacional Autónoma de México / Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Forster, Merlin H. "La prosa de Bernardo Ortiz de Montellano". *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.), El Colegio de México, 1994, pp. 189-195.
- Franco Bagnouls, María de Lourdes. "Elíptica de la obra de Bernardo Ortiz de Montellano. 'Memorias de la infancia', un texto inédito". *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.), El Colegio de México, 1994, pp. 297-303.
- _____. "La memoria recobrada". *Obra poética*, de Bernardo Ortiz de Montellano, María de Lourdes Franco Bagnouls (ed.), Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 17-36.
- Guevara Zamora, Cándido. *Las voces del ritual erótico en "Sueño de amor" de Bernardo Ortiz de Montellano*. Universidad Veracruzana, tesis de maestría, 2000.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Eugenio Imaz (trad.), Alianza, 2007.
- López Parada, Esperanza. "Un diario de sueños y un libro en una botella: Bernardo Ortiz de Montellano". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 26, núm. 2, 1997, pp. 279-292.
- Marinello Vidaurreta, Juan. "*Red*, de Bernardo Ortiz de Montellano". 1929. *Revista de Avance*, 15 enero 1929, p. 25.
- Ortiz de Montellano, Bernardo. *Epistolario*, María de Lourdes Franco Bagnouls (ed.), Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

- _____. “Notas de un lector de poesía”. 1930. *Obras en prosa*, de Bernardo Ortiz de Montellano, María de Lourdes Franco Bagnouls (ed.), Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, pp. 239-241.
- _____. *Red.* 1928. *Obra poética*, de Bernardo Ortiz de Montellano, María de Lourdes Franco Bagnouls (ed.), Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 139-160.
- _____. “Supervielle, poeta del alta mar”. 1931. *Obras en prosa*, de Bernardo Ortiz de Montellano, María de Lourdes Franco Bagnouls (ed.), Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, pp. 246-247.
- Pascual, Juan. “El ámbito onírico como espacio propicio para la intertextualidad (Sor Juana Inés de la Cruz, Federico García Lorca, la poesía indígena y Bernardo Ortiz de Montellano)”. *Cahiers D’Études Romanes*, núm. 5, 2001, pp. 85-95.
- Valencia, Edgar. “Sueño y poesía, la vigilia onírica de Bernardo Ortiz de Montellano”. *La Palabra y el Hombre*, núm. 119, julio-septiembre de 2001, pp. 57-67.
- Velasco, Honorio M. “A modo de introducción: tiempo de fiesta”. *Tiempo de fiesta*, Honorio M. Velasco (ed.), Tres-Catorce-Dieciséte, 1982, pp. 5-25.